



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Маја Р. Луковић

**(НЕ)МОГУЋНОСТ УСПОСТАВЉАЊА
ИСТИНЕ СОПСТВА У РОМАНИМА
ВЛАДИМИРА НАБОКОВА И ДАВИДА
АЛБАХАРИЈА**

докторска дисертација

Крагујевац, 2024



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Maja R. Luković

**THE (IM)POSSIBILITY OF TRUE SELF
FORMATION IN VLADIMIR NABOKOV AND
DAVID ALBAHARI'S NOVELS**

Doctoral Dissertation

Kragujevac, 2024

Аутор
Име и презиме: Маја Луковић
Датум и место рођења: 30.12.1977. године, Крагујевац
Садашње запослење: Наставник страног језика на Економском факултету Универзитета у Крагујевцу
Докторска дисертација
Наслов: <i>(Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија</i>
Број страница: 623
Број слика: /
Број библиографских података: 276
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу
Научна област (УДК): Филолошке науке, 821.111(73)- 31.09(043.3) Набоков В., 821.163.41 – 31.09(043.3) Албахари Д.
Ментор: проф. др Александар Јерков, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду
Број и датум одлуке Већа универзитета о прихватању теме докторске дисертације:
IV-02-249/8, 11.04.2018. године

Author
Name and surname: Maja Luković
Date and place of birth: 30/12/1977, Kragujevac
Current employment: English language teacher at Faculty of Economics, University of Kragujevac
Doctoral Dissertation
Title: <i>The (Im)possibility of True Self Formation in Vladimir Nabokov and David Albahari's Novels</i>
No. of pages: 623
No. of images: /
No. of bibliographic data: 276
Institution and place of work: Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
Scientific area (UDK): Philological Sciences, 821.111(73)- 31.09(043.3) Nabov, V., 821.163.41 – 31.09(043.3) Albahari D.
Mentor: Aleksandar Jerkov, full professor, Faculty of Philology, University of Belgrade
Topic Application Date:
12/6/2015
Decision number and date of acceptance of the doctoral dissertation topic:
IV-02-249/8, 11/4/2018

Мами

***(Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и
Давида Албахарија***

Резиме

У дисертацији *(Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија* применом аналитичко-синтетичке, псеудо-компаративне, (Жак Лаканове) психоаналитичке методе, разматрају се идејно-тематски алгоритми америчких романа Владимира Набокова: *Бледа ватра*, *Стварни живот Себастијана Најта*, *Погледај Арлекине!*, *Прозирне ствари* и романа Давида Албахарија: *Пијавице*, *Цинк*, *Снежни човек*, *Мамац* које наука о књижевности до настанка ове докторске дисертације, означене у оквиру самог овог *записа* као интерпретативни исказ, није у књижевно-теоријском дискурсу разматрала у (лакановском) алгоритамском интерпретативном коду.

Сопства и истине јунака америчких романа Владимира Набокова: *Бледа ватра*, *Стварни живот Себастијана Најта*, *Погледај Арлекине!* и *Прозирне ствари* интерпретативно се разматрају за сваки роман понаособ јер сваки од Набоковљевих јунака, приповедача *постоји* у мноштву различитих лакановских функција идентитета у зависности од *постављеног* (лакановског) алгоритма наратива романа. Сопства и истине јунака романа Давида Албахарија: *Пијавице*, *Цинк*, *Снежни човек* и *Мамац* интерпретативно се *читају*, такође, за сваки роман понаособ из разлога што сваки од наведених Албахаријевих романа мења *услове* (лакановског) алгоритма у зависности од наратива о идентитетском постојању у *стању блаженог незнања, догађања* Историје другима-од-себе, идентитетског стања непроцесуиране Трауме Историје до идентитетског *пребивања* у Стварности (имагинаризације) која до те мере *силује* Имагинарно да субјекат, приповедач бива приморан на потрагу за сопственим идентитетским функцијама у егзилу-из-себе.

Кључне речи: сопство, истина, субјективитет, идентитет, функција, алгоритам, аутобиографска-метафикција, аутобиографска-историографија, Траума, Губитак.

The (Im)possibility of True Self Formation in Vladimir Nabokov and David Albahari's Novels

Summary

In the dissertation *The (Im)possibility of True Self Formation in Vladimir Nabokov and David Albahari's Novels*, by applying analytical and synthetic, *pseudo-comparative* and (Jacque Lacan's) psychoanalytical methods, conceptual and thematic algorithms are being considered in the novels of Vladimir Nabokov: *Pale Fire*, *The Real Life of Sebastian Knight*, *Invitation to a Beheading*, *Invitation to a Beheading*, *Invitation to a Beheading*, *Invitation to a Beheading*, and David Albahari: *Leaches*, *Tsing*, *Snow man*, *Bait*, and which, until the *production* of this dissertation marked within this record as an interpretative statement, have not been the subject of consideration in (Lacanian) *algorithmic* interpretative code within literature and theoretical discourse.

The Selves and truths of the heroes in Vladimir Nabokov's American novels: *Pale Fire*, *The Real Life of Sebastian Knight*, *Invitation to a Beheading*, *Invitation to a Beheading* are considered interpretatively for each novel separately, since each of Nabokov's heroes – narrators exist in myriad of different (Lacanian) functions of identity, depending on the *set* of a novel's narrative (Lacanian) *algorithm*. The Selves and truths of the heroes of David Albahari's novels: *Leaches*, *Tsing*, *Snow man*, *Bait* are *read* interpretatively, also, for each novel separately, due to the fact that each of Albahari's novel changes *the conditions* of narrative (Lacanian) algorithm on identity existence *from* the algorithm of *the state of blissful ignorance*, *the events* of History to others-than-the-Self, identity existence of non-processed History Trauma to the algorithm of identity *existence* in Reality (imaginarisation) that *violates* Imaginary to that extent, that the subject is forced to seek Self-identity functions in the exile-from-the-Self.

Key words: Self, truth, subjectivity, identity, function, algorithm, autobiographic-metafiction, autobiographic-historiography, Trauma, Loss.

САДРЖАЈ

I ОНО ШТО ПРЕТХОДИ УВОДУ У УВОД.....	1
1. Интерпретативна читања алгорита сопства и истина психоаналитичке теорије Жака Лакана.....	1
1.1. Лаканова психоаналитичка теорија као једна од могућих (анти)филозофија наратива књижевности	1
1.2. Фаза огледала: идентитетска кастрација пре иницијалне идентитетске кастрације у Симболичком	7
1.3. Симболичка кастрација субјективитета у Симболичком: неке од могућих функција субјективитета	9
2. Оно што претходи уводу: антифилозофска читања Лаканове психоаналитичке теорије сопства	23
2.1. Исказ другог-од Лакана о субјекту, субјективитету, сопству и истини у лакановском означитељском регистру	23
2.2. Други исказ другог о Лакановој психоаналитичкој теорији	27
3. Лични идентитет није оно што је важно	38
3.1. Теорије идентитета у означитељском регистру Рикерове феноменолошке онтологије и Левинасове трансценденталне метафизике.....	38
II УВОД: ТЕОРИЈЕ АУТО-ЗАПИСА.....	57
1. Аутобиографија Другог	57
2. Интерпретација поручних кодова сопства аутора	67
2.1. Потрага за истином смисла сопства јунака у интерпретативним чиновима – рефигуративне конфигурације и конфигуративне префигурације аутобиографских историографија и аутобиографских метафикција.....	67
2.2. Аутобиографска метафикција и аутобиографска историографија.....	76
2.3. <i>Nostos</i> и <i>algia</i> као лакановски прелазни објекти у сусрету субјекта са Траумом	78
III РЕШАВАЊЕ НЕ-ЈЕДНАЧИНЕ КО ЈЕ ВЛАДИМИР НАБОКОВ?	87
1. Интерпретативно читање аутобиографске метафикције Чврсти ставови и аутобиографске историографије <i>Говори, сјећање!</i>	87
2. Владимир Набоков: искази других-од-аутора о аутору	135
2.1. Владимир Набоков: анти-фројдизам	135
2.2. Владимир Набоков: <i>Исполираност</i> наратива у функцији потребе за превођењем сопствене историје живота у имперсоналну уметничку функцију	139

2.3. Владимир Набоков: „(прави епитет тек долази)“	144
2.4. <i>Извињење</i> ауторке Брајану Бојду.....	150
2.5. Поетика Владимира Набокова као синтеза интернационалних и мултилингвалних (модерн)-изама	152
2.6. Од страха за егзистенцијалним опстанком до страха од масовног <i>пласирања</i> сопствене поетике на светском тржишту бестселера.....	162

IV РОМАНИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА: ФУНКЦИЈЕ СОПСТВА И ИСТИНЕ ЈУНАКА 171

1. <i>Бледа ватра</i> : Ако је (не)веровати интерпретаторима Набоковљеве поетике – питање <i>ауторства</i> у роману <i>Бледа ватра</i>	171
1.1. Шејдовци.....	171
1.2. Шејд и Кинбот – две стране једног схизоидног субјекта.....	172
1.3. Ауторство као питање <i>руба</i> између „Бледе ватре“ и „Коментара“ – Шејд и Кинбот као могући <i>клонови</i>	174
1.4. Опасност од аморфичности интерпретација у циљу постизања оригиналности интерпретативног приступа ради саме оригиналности и <i>спровођење</i> квази-набоковљевског <i>убиства из милосрђа</i> – „[...] књижевност као одаја за погубљење.“.....	177
1.5. Поверење у над-моћ уметности – Имагинације – над Стварношћу у конституисању сопства и његових истина: <i>случај</i> песника Џон Франсиса Шејда.....	179
1.6. Кинбот у <i>огледалу</i> мноштва интерпретација: Неопходност <i>чишћења зембланских огледала</i>	195
1.7. Потребa за <i>бесмртношћу</i> као пост-наметнута инваријабла потраге за сопственом истином	198
1.8. Изнуђени дисоцијативни поремећај сопства у отварању Solus Rex: изгнана (само)свест и друга свест света	200
2. Владимир Набоков: <i>Стварни живот Себастијана Најта</i> : (не)онтолошки космополитизам сопства	251
3. Владимир Набоков: <i>Погледај арлекине!</i>	278
3.1. Лаканов Синтом као функција идентитета психотика: <i>ослобађање</i> сопства у Имагинарном Имагинарног	278
3.2. Сопство и <i>истина</i> у <i>арлекинијади</i> Синтома	286
4. Владимир Набоков: <i>Прозирне ствари</i>	319
4.1. (Не)могућност читања <i>Прозирних ствари</i> у коду спектралног тропа транспарентности.....	319
4.2. <i>Не желим да будем интерпретиран</i>	330
4.3. <i>Шејдовска веза-и-повеза Набоковљевог синтома и Џојсовог синтома</i>	335
4.4. Набоков – <i>синематом</i>	338
4.4. Интерпретативна немоћ читања сопства <i>You Person-a</i>	345

V ОПШТА МЕСТА ПОСТМОДЕРНИСТИКОГ ИЛИ ПОСТМОДЕРНОГ ПРИПОВЕДАЊА	365

VI АУТОБИОГРАФСКА ИСТОРИОГРАФИЈА И АУТОБИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА.....	381

VII РОМАНИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА: ФУНКЦИЈЕ СОПСТВА И ИСТИНЕ ЈУНАКА	415

1. Давид Албахари: <i>Пијавице</i>	415
1.1. (Не)могућност певања у лице објекту Трауме Стварности у Имагинарном... ..	415
1.2. Имагинарно сопство	420
1.3. Апсурд идентитет у Стварности	425
1.4. <i>Теорија</i> Фантазма	432
1.5. Фантазам по-себи	440
1.6. Фантазам идентитет	443
1.7. Интерпретативни дигресивни <i>препад</i>	456
1.8. А шта на све <i>то</i> каже <i>стварносни</i> Давид Албахари?	458
2. Давид Албахари: <i>Цинк</i>	462
2.1. Интерпретативно <i>пречитавање</i> Стварности <i>Цинка</i> у коду Историје	462
2.2. <i>Тоталитаризам</i> постмодернистичког Симболичког	464
2.3. Потреба Албахаријевих приповедача за <i>незамршеношћу, меком онтологијом, слабом метафизиком</i>	466
2.4. <i>Цинк</i> : идентитетско опстајање у <i>сабласти</i> постмодернистичког Симболичког, <i>сабласти</i> Другог	475
3. Давид Албахари: <i>Снежни човек</i>	485
3.1. <i>Теорија</i> утварологије Жака Дериде.....	485
3.2. <i>(Не)оправданост</i> интерпретативног увођења Деридине теорије утварологије у интерпретативно читање сопства Албахаријевих приповедача.....	497
3.3. <i>Снежни човек</i> : како приповедати егзил?	500
3.4. <i>Егзил-из-себе, егзил-из-приче</i> – <i>сабласт</i> егзила – идентитетско постојање ни у чему и у свему	506
3.5. <i>Сабласт</i> херменеутика – екстраховање лица <i>сабласти</i> меке онтологије.....	514
3.6. <i>Сабласт</i> херменеутика – екстраховање наличја <i>сабласти</i> меке онтологије..	533
3.7. <i>Сабласт</i> идентитет <i>снега</i>	538
4. <i>Мамац</i> : идентитет хуманог и нео-хуманог субјекта.....	546
4.1. Увод за Причу Мајке и причу приповедача	546
4.2. Прича Мајке.....	558
4.3. Приповедачева прича.....	564

VIII ЗАКЉУЧАК.....	579
IX БИБЛИОГРАФИЈА.....	609
Примарни извори.....	609
Секундарни извори.....	609
Интернет извори.....	621

I ОНО ШТО ПРЕТХОДИ УВОДУ У УВОД

„Смисао *увода* је дидактички, смисао *увода у увод* је проблематички. По много чему херменеутички [...] *Увод* се бави познатим, домишљеним, извесним. *Увод у увод* је ту зато да би неки будући *увод* тек постао могућ.“ (Jevremović 2000: 12)

1. Интерпретативна читања алгоритма сопства и истина психоаналитичке теорије Жака Лакана

1.1. Лаканова психоаналитичка теорија као једна од могућих (анти)филозофија наратива књижевности

„Зашто антифилозофија књижевности а не филозофија књижевности? [...] Моје питање је, нужно, пастиш питања: зашто уопште нешто, а не ништа?“ (Kordić 2013: 5) Радоман Кордић у својој књизи *Антифилозофија књижевности* настоји да укаже да је свако питање у вези са смислом и коначном истином *било чега*, па и саме истине подједнако пастиш питања колико и могући одговори на та питања. Сваки одговор на питања зашто нешто, а не ништа, било шта, заправо свако одсуство конкретнoг, јасног одговора последица је нужности имагинаризације сваког мишљења или „изопачења“ сваког покушаја да се мисли ван оквира позитивних, односно позитивистички настројених *строгих* наука, ван оквира практичног ума. Уколико смо *позвани*, ипак, да пружимо било какав одговор, каже Кордић, не преостаје нам ништа друго до покушај да до не-могућег одговора дођемо путем матема и да сами сносимо *последице* не-могућности да коначни одговор пронађемо. Кордић термин и поимање матеме једним делом, оним мистичким, *преузима* од Витгенштајна да би му-термину матема- *одузео* егзактност математичке претпоставке и указао на мистичност сваког постављања матеме, сваког обрасца матеме и сваког закључка који би се из матеме могао *извући*. У том смислу се, *уз помоћ* матема, и поставља питање зашто антифилозофија књижевности, зашто филозофија књижевности, зашто теорија књижевности, заправо, зашто било шта, осим књижевности. Све је, наравно, у претпоставкама. Ако се пође од претпоставке „[...] да је реалност матеме реалност књижевности [...]“ (Kordić 2013: 6) и обрнуто, поставља се питање да ли је могуће записати матему књижевности? „Матема означава да постоји неки непознатљиви однос постојања, чист однос, али и да постоји позна(ва)ње истине онога што јесте (како бисмо знали да постоји непознатљиви однос?), на пример, мистички увид у оно што јесте, и што се, начелно, да записати као чисти однос.“ (Kordić 2013: 7) Пример једног таквог непознатљивог односа *описује* Лакан који, у оквиру своје психоаналитичке теорије, све своје алгоритме, формуле и графике назива матемама. „Образац сваког [...] записа матеме, и образац саме матеме је Лаканова формула: не постоји сексуални однос.“ (Kordić 2013: 7) У ком смислу сексуални однос? Као чин који је немогуће записати, као нешто што једино може да постоји као однос и зато се може поимати као неуспех у успеху или успех у неуспеху. Према Лакановом тумачењу сексуалног односа, а самим тим и обрасца сваког покушаја уписа матеме, матема не мора бити нужно и искључиво само онтолошки чин да би се за њу тврдило да постоји, односно матема мора да садржи неуписив онтолошки чин, догађај да би се на основу њега могло *нешто* записати. У том контексту се, према Кордићевом тумачењу Лакана, и сама књижевност може замислити, мислити као низ приповедних/поетских матема које у себи *садрже* онтолошки чин, догађај реалности (неуписив јер сваки догађај стварности је у тексту, говору, нужно подложен имагинаризацији кроз симболизацију), да би се на основу њега могло нешто *уписати* као текст. Ако се у обзир узме и чињеница, односно претпоставка да је сваки текст, заправо сваки књижевни текст палимпсест у коме је

исписано један преко другог мноштво текстова, мноштво матема *сексуалног односа*, „матема неуспеха“, сасвим је логично (уколико логика може играти било какву улогу у нечему што је *нешто* а не ништа) закључити да се о појму архе-референтности, архе-матеме, архе-истине, архе-истине књижевности не може ни говорити нити писати. О истини у књижевности или о истини књижевности се може мислити али само као о односу према *нечему*, релацији са *неком* истином стварности коју је попут сексуалног чина не-могуће записати и управо зато као о релацији која рађа потребу за причом. Истина књижевности и у књижевности тако може да постоји само као одсуство истине, односно мноштво смислова *неке* истине који *позивају* аутора, приповедача, наратора да трага за причом као покушајем да запише *нешто*, да мноштвеност смисла истине редукује на неки смисао, било који смисао (који из овако постављене перспективе поимања истине може бити једино не-смисао, али не и без-смисао), свестан да је тај редуковано-записани смисао симулација уживања у *спознаји* истине (попут покушаја уписа уживања у сексуалном чину).

Јасно је да уколико се књижевност посматра као скуп односа или низ матема, да она сама из-себе не може да пружи одговор на питање шта је истина или шта је истина идентитета/сопства (ако ову другу истину посматрамо као под-категорију истине са великим И или као под-категорију истине било ког чина стварности), те да је једино у стању да прича *причу* о односу према истини. Ако се пође од овакве претпоставке, одакле онда право филозофији, филозофији књижевности, психоанализи (на пример фројдовској?), књижевној теорији да доносе коначне, објективизирани судове или да уопште *третирају* било који књижевни текст као објект *преводећи* могуће смислове сопственим терминима? Потребно је према Кордићевом мишљењу направити један нов корак, искорак ка *нечему* новом, неком *новом* приступу књижевности, књижевној истини или истини књижевности, при чему је важно имати на уму да то *нешто* ново не значи да раније није постојало, већ само да је било другачије мишљено. Тај неки *нов* приступ он назива антифилозофијом књижевности, антифилозофијом која се појавила „[...] у XVIII веку, у значењу које се разликује од оног које овај појам има данас. То не значи да антифилозофија, онако како је данас схваћена, није могла постојати, да није постојала и раније, без обзира на то што сам појам није постојао, те да није имала неку свест о себи као антифилозофији.“ (Kordić 2013: 30) Кордић додаје да је направљен „[...] и списак антифилозофа: Хераклит, Свети Павле, Свети Августин, Паскал, Русо... све до Лакана (последњег на том списку), који чине групу (скуп) антифилозофа у филозофији, у скупу филозофа. И антифилозофија тако ствара потребу да је дискредитује нека антиантифилозофија!“ (Kordić 2013: 30, 31) Дакле, антифилозофија није ништа друго до нови означитељ у низу означитеља разних филозофија, филозофских теорија које се нису бавиле или које су се бавиле, али тога нису биле свесне, *оним* не-именованим, неодређеним, не-мисливим. Лаканова психоаналитичка теорија, како наводи Кордић, је управо једна од могућих антифилозофија која је својим дискурсом, својом теоријом језика, својим аналитичким чином покренула многа питања која су до тада самој књижевности била скривена, „[...] као што је несвесно било скривено за психоанализу.“ (Kordić 2013: 11) Форма аналитичког чина с једне стране *покреће* текст/анализанда да *проговори*, док га с друге суочава са *ужасом* неизвесности постојања, опстајања у свету симулакрума стварности. Психоаналитички дискурс, лакановски, пружа могућност настанка и опстанка текста/идентитета, али у психози непрестаног суочавања са нецеловитошћу, мањком, недостатком. Сам аналитички чин према лакановској психоаналитичкој теорији је „[...] омогућио спознају да не постоји став књижевности који не би садржавао елемент неодређености, макар оне неодређености у којој се структурира језик.“ (Kordić 2013: 11)

Антифилозофија књижевности, Лаканова антифилозофија је, на пример, у односу на друге не-антифилозофије, као *новину* садржала и садржи поимање истине, па и истине књижевности, као не-системско, не-догматско, не-тоталитарно. Такво *мишљење* о себи *има* и књижевност (осим ангажоване, политизоване или идеолошке) и зато се попут антифилозофије, она само по себи, из-себе *буни* против било каквог хегемонишућег става, „[...] књижевност брани непрозирност, вишезначност свог говора и свога света, поцепаног субјекта као говорбића, она тако брани свој говор, оно што јесте као оно што настаје. Али, она тако брани другог, другачији говор, палимпсест сваког говора (и прве речи) у свом говору, могућност разлике и понављања као вечног враћања истог [...]“ (Kordić 2013: 17) Исто тако, Лаканова психоанализа се *буни* против филозофско-онтолошких, его-психоаналитичких теорија, бранећи неопходност, али и непрозирност, не-показивост Реалног (несвесног) као трага пречртаног говорбића субјекта, као трага који омогућује говор, приповедање *поцепаног* субјекта Симболичким у Симболичком поретку означитеља.

И књижевност и антифилозофија, па и сама филозофија бирају истину као живот или живот као истину и управо из тог разлога су суочене са дисеминацијом истине, живота у мноштво смислова који им се с једне стране намећу сами по себи уколико покрећу „памћење језика“ (Kordić 2013: 313), а с обзиром на то да су уписане Симболичким, дијахронијско посматрање им нужно намеће то да су већ *ухваћени* сви смислови формом, означитељима. С друге стране, и књижевност и антифилозофија и филозофија у жељи за истином, без обзира да ли се ради о истини датости живота или о имагинаризованој истини, имају потребу за до-значавањем нових смислова истини живота. И у једном и у другом случају неминовно се суочавају са празнином, са зевом, са расцепом који је у директној или индиректној вези са расцепом субјекта, истине, датости, живота. Један од основних узрока самог појма расцеп јесте поимање несвесног као лакановског Реалног које је немогуће аналитички мислити до као немогуће. Ако је истина, односно ако субјект верује да је истина у Реалном, као што то *тврди* лакановска психоанализа, онда се и само Реално може мислити као трансцендентал попут религијског мишљења Бога или атеистичког мишљења не-Бога, или математичког мишљења исказа. Суштина је у томе што филозофија није у стању да поднесе постојање трансцендентала истовремено као трансцендентала и као анти-трансцендентала. Зато је, у контексту Реалног, истине, живота као анти-трансцендентала, и поменуто да се и књижевност и антифилозофија *боре* за очување непрозирности, вишезначности, разлике, могућности да се говор из Реалног, који би био апсолутни трансцендентал, супституише говором око Реалног, на рубовима Реалног. „Важно је схватити да је певање/приповедање апсолутно антифилозофски чин зато што је, уједно, аналитички чин и представа, фантазмација, инсценација егзистенцијалног избора – и нешто друго но што су и тај чин и тај избор [...] нешто друго но што је живот као истина, и но што су текст и језик као истина.“ (Kordić 2013: 313) С друге стране, исто је тако неминовна антрополошка инстанца коју књижевност, али и антифилозофија морају да заузму. Ту позицију, инстанцу оне заузимају већ и самим постављањем питања шта је и ко је човек који приповеда, мисли, говори. Сама књижевност је, према Кордићу, „[...] инсценација постојања бивствујућег у-целини [...]“ (Kordić 2013: 318), инсценација која се заснива на директном постављању или не-постављању (подразумевању) питања о истини субјекта, живота.

„Она на то питање одговара и кад га изрично не поставља, кад га се одриче, она је одговор на то питање, које је постављено у постојању, као постојање, пре сваког питања о човеку, пре потребе и као потреба за приповедањем/певањем. Књижевност, шта год и како год да мисли, показује шта је човек, шта је могао

бити, шта би могао бити – и да то што јесте, јесте захваљујући оном што је за књижевност неименљиво.“ (Kordić 2013: 318)

Према Лакановој (анти)филозофији или (анти)филозофији књижевности, субјект себе и истину свог бића *покушава* да у књижевности само-постави као виртуално *целе*, одређене, али у томе никада не успева. Разлога за ту *злу коб* субјекта има много. Немогуће је само-конституисати или само-поставити себе и сопствену истину када су обе матеме већ успостављене у књижености која има мноштво Симболичких регистара, мноштво *језика*, у посебним видовима приповедања од којих сваки по себи има сопствени Симболички регистар, од стране аутора од којих је сваки понаособ *ухваћен* у неку другачију мрежу Симболичког низа од које зависи фигурација, имагинаризација стварности „голог живота“, од стране односа према вишку или мањку стварности („голог живота“) која није *уписана* у одређено књижевно дело (која није ни уписива иако аутор и субјект приповедања знају да тај вишак или мањак стварне стварности *некако и негде* постоји) и тако све до крајње или почетне инстанце уписивања у говор, језик, писмо-кастрације, прве речи, Реалног језика, иницијалне *зле коби* субјекта. Како превазићи ту *злу коб*? Једноставном објавом да је писање било какве истине илузија и да је једина нужност писање *лажи* на начин како то чини Томас Бернхард према наводима Радомана Кордића: „Разум ми је већ дуго забранио да говорим и пишем истину јер се тиме увек исказала или написала лаж, али писање ми је животна нужност, стога, из тог разлога пишем, иако све што пишем није ништа друго до лаж која се кроз мене транспонује као истина.“ (Kordić 2013: 336) и додаје:

„Све саопштено може да буде само кривотворење и искривљивање [...] све саопштено је не-цело, због тога што је све превод (с језика субјекта на језик другог и, пре свега, превод саме ствари на језик), што се као лаж „транспортује“ кроз субјект писања, због непотпуности језика, разлике језика, или због онтолошке, логичке не-целости субјекта, немогућности да субјект без другог своју не-целост разуме као логичку категорију.“ (Kordić 2013: 336, 337)

Да ли је довољно и, уопште неопходно, објавити да је писање нужност исто колико је лаж (уколико се под појмом „лаж“ не подразумева дијаметрална супротност нечему што би се могло означити појмом „истина“, већ само и једино неминовно дискурсна стварност, реалност посредована језичком имагинаризованом реалношћу Симболичких поредака) нужност да би књижевност одбранила своју аутономију у смислу отворености за исписивање мноштва истина, мноштва смислова истина од којих ни један не треба да *жели* да претендује на апсолутну Истину (која никоме ко је у потрази са сопственим идентитетом или истином у левиначовском смислу истине која не сме бити *употребљена* против другог већ за-другог да би се дошло до неке од истина о себи или, једноставно речено, уколико се ради о привременом задовољењу субјекта у проналажењу истине и истине сопства у некој имагинаризованој *причи* о истини или о себи, није ни потребна)? Можда је довољно да књижевност своју *потребу* за успостављањем писања о истинама, смисловима, идентитетима *образложи* жељом да писањем, приповедањем, да попут говорбића у аналитичком чину, субјект спозна шта то он/она заправо мисли, иако не мисли с места с ког мисли да мисли. „Нико од њих не зна истинитост истине о којој пише, коју установљује, пре но што је запише и што се не запита о њој као записаној истини истинитости незаписане истине.“ (Kordić 2013: 330) Дакле, када аутор, субјект, анализанд запише, изговори то нешто што мисли да мисли, тек тада његова свест поима да постоји неки вишак или мањак ван текста, говора који је с једне стране обликовао (не у формалном, већ у приповедном смислу) записани текст, али исто тако да ипак, можда, није рекао, записао све што је желео да запише. Но, *последња реч*, тачка, прекид једне сеансе су нужност једног тренутка који означава крај једног почетка. Када се каже крај почетка на уму се има мноштво питања која ће се самом

аутору, анализанду у свакој фази било ког завршавања наметати и отворати могућност, односно потребу за нова приповедања, нове сеансе.

Шта је са положајем интерпретатора, тумача, аналитичара, уколико се њихова позиција и начин мишљења посматрају из антифилозофске перспективе? Након прочитаног дела или саслушане приче анализанда, интерпретатор и психоаналитичар се као и аутор текста и анализанд суочавају са потребом, не жељом, за херменеутичким трагањем за неком онтолошком инстанцом стварности истине, док их жеља све време наводи на херменеутичко трагање које остаје у запитаности, отворености. У том суочењу потребе са жељом, нормално је (или анти-нормално) да их хвата ужас када покушају да стварност путем језика преточе у систематизовани регистар смислова или истина. Тек спознајом да је свака стварност: стварност текста, стварност идентитета, стварност свакодневне стварности ништа друго до Друго, језик, они прихватају да „[...] објаве шепање [...] формализације [...]“ (Kordić 2013: 333) и да се нужно приклоне, али не и адаптирају, процесу метафоризације и метонимичности уз свеprisутну освешћеност и освешћивање оних којима упућују своје текстове да је њихова потрага истинита колико је и лажна, и обрнуто. Уколико аналитичар, интерпретатор заузме *став* према изреченом, написаном као спознају онтолошког губитка коју ће пренети у свој текст, изговорен или записан, може се говорити о једној другачијој дискурсности, теоријској дискурсности својственој антифилозофији. Уколико, дакле, пренесу у свој текст теоретичности онтолошки губитак и настоје да, непрекидно, попут саме књижевности, указују да нису у стању да *захвате* „целу“ истину, „голу“ истину ни сопственог постављања нити опстајања, а камоли истину изговореног или написаног коју тумаче, они остају у простору анти-хегемонишућег приступа. Исто тако, не мање важно, потребно је не само да указују, односно деконституишу идентитете аутора, анализанда, приповедача, наратора, већ и да сами отворено признају да не знају ни ко је *ја* њиховог, анализаторског, интерпретаторског идентитета то *нешто* изговорило или у теоријском тексту записало. Наравно да није могуће увек себе *брисати* и *одстрањивати* не би ли се заузела асимптотска дистанца од истине изговореног и написаног, те да се врло често дешава (као неминовност) да се сва *кривица* теоретисања, па и оваквог антифилозофског, *свали* на ауторе, приповедача, јунаке, текст/-ове у позицији анализанда у смислу њихове *неосвешћености* сопствене не-целовитости. Можда је боље уместо *сваљивања кривице* (као једностраног поступка тумачења) изнова обнављати и започитањати *процедуру* теоретисања, не би ли се *пробудило*, не освестило – ово је важно напоменути јер једном записан или изговорен текст није ни могуће освешћивати нити је потребно – већ *будити* у теоретисању самом и у наративу оно *живо*, подсећати да наратив о аутору, јунаку, анализанду, тексту већ садржи *оно нешто* што представља једну од суштина књижевне антифилозофичности.

Лакан се у својој психоаналитичкој теорији непрестано *враћа* Фројду не би ли поједине затворене структурне односе између означитеља и означеног изнова *отварао* и указивао на мноштеност смислова које они сами по себи садрже. У томе лежи један вид антифилозофичности његове психоаналитичке теорије. Такав приступ Фројдовој психоаналитичкој теорији требало би да има и свако теоретисање о књижевности, а то је да „[...] постоји прича о губитку, постоји губитак – и постоји зебња од губитка.“ (Kordić 2013: 27) Осим приче постоји и потреба рођена из жеље (несвесне) да се прича непрекидно понавља у заснивању, и као заснивање, и као прича о заснивању. То изнова заснивање приче и у теоретисању, и у приповедању, и са сваком новом сеансом у психоаналитичкој процедури једна је од кључних разлика на коју упућује оно *анти-* у филозофији, теорији. Филозофија и свака теорија, књижевна теорија које у себи не садрже то *анти-* (свесно), *верују* да је глас *господара* (једног и јединственог језика

подређеног њиховој метафизици) код њих и у њима, да су, заправо оне гласови *господара* и да су једино оне *само-позване* да говоре о другима. Антифилозофија се таквом ставу оштро супротставља и својим *анти-* позива на не-догматичност. Књижевност своју антифилозофичност не показује, када је показује (више је претпоставља) управо тиме што не претендује на знање *господара*, иако га у себи садржи као непознатљиво „[...] с којим не престаје да се суочава, и које никако не успева да рационализује.“ (Kordić 2013: 27) Књижевност, анти-теоретичност, анти-интерпретативност (у смислу антифилозофије, не у смислу противљења теоретисању или интерпретацији) *говоре* више језика који, наравно, сви следе означитељску логику језика као лакановског Симболичког регистра, али их *говоре* у више регистра, не покушавајући да било који од њих наметну као онај један једини који отвара пут ка знању архе-истине (као апсолута) или било које коначне истине. „Књижевност зна оно што филозофија мисли да зна и што као строга наука изриче, што изриче као (научну) истину. Књижевност, можда, не зна како ствар стоји са апсолутном истином; зна како стоји ствар са човековим замајавањем истином.“ (Kordić 2013: 29)

Субјект претпоставља да истина његовог идентитета *негде* постоји, а антифилозофија или антифилозофија књижевности попут лакановске психоаналитичке теорије *тврди* да *та* истина постоји *изван/ван* субјекта, текста као непретпостављиво *нешто* што је претпостављено у субјекту или у тексту. Непретпостављива истина се уписује у субјект, текст као непретпостављиви перформатив који самим *уписом* добија вредност, односно важност констатива, као претпостављивог феномена који је преносив, како истиче Кордић, управо као такав – непостојан, не-могућ, непознатљив. Уметност, односно књижевност, односно приповедање, писано или усмено, онтолошки су догађаји, чинови који претендују на перформативност, на само-постављање и само-значење апсолутно *освешћени* да је та њихова претензија замена за апсолутни чин само-успостављања реалности, целовитости истине стварности доступне им само путем опажаја, односно имага или феномена. И то је један од разлога зашто је књижевност и уметност уопште кадра да учини за субјект нешто што стварност сама по себи није у стању: „[...] књижевност субјекту постојања омогућује да препозна оно за шта није способан, што не слуги, што за њега нема смисла [...] Приповедање/певање суочава субјект (као први пут) са стварношћу нечега што се не показује, и што се не да вредновати, но што обликује субјект.“ (Kordić 2013: 53) Дискурс приповедања (певања) у смислу, наравно, језика, пружа субјекту (аутору, читаоцу, интерпретатору) координате његовог постојања. Координате постојања субјекта Кордић у својој збирци објављених радова у разним часописима под насловом *Стаза руина*, управо и назива „руинама“. „Руине су споменици рада смрти [...] рада смрти за живот, трагови даривања живота [...] Смрт, из ове перспективе, збиља није поништење живота; она је стазис ‘уцелињења’ целине, драматичног опстајања, устрајавања целине.“ (Kordić 1998: 12) Руине, онако како их Кордић тумачи, симболички су посредоване имагинаризоване стварности рођене у приповести као путу, стази покушаја субјекта да ре-конституише или до-конституише изгубљени лакановски објект мало *a*. Након сваког *експерименталног* покушаја субјекта да се свим расположивим средствима у приповести, писаној или изговореној, помогне тог *знања* које свој извор не крије, извор је чиста онтологија нарцистичке слике огледалне фазе, *знања* да *негде* постоји као *целовит* идентитет, субјект се суочава са неуспехом или успехом преживљавања. И пред собом има избор. Или ће се зауставити обесхрабрен руинама својих приповести или ће се *освестити* и прихватити да је:

„[...] одувек на тој стази. И заувек остаје на њој. Мој принудни обилазак руина, овај иронични животни туризам [...] Мења ли нешто у смислу тог обиласка, евентуално, у карактеру саме стазе, чињеница што сам приведен на ову стазу и

што на пут крећем с пртљагом историје, с предрасудама о животном смислу и животним моћима, речју, с пртљагом дискурса?“ (Kordić 1998: 13)

У тренутку када се субјект као иследник сопствене истине сопства или устине сопства другог од себе *упути* „[...] у завичај (руина) по сили закона дегенерације [...]“ (Kordić 1998: 13) (уколико се претпостави да је стању, закону дегенерације претходио закон не-дегенерације, реда, система, закон који је *владао* субјектом пре његовог уласка у језик, јер у супротном читаво постојање субјекта и његовог поимања, виђења света би се морало прогласити дегенеративним), субјект „с пртљагом дискурса“, дакле освешћености неминовности сопственог опстајања у језику, исто тако мора и јесте освешћен да: „Не постоји целина ради јединке, ова постоји ради целине“ (Kordić 1998: 11). Дакле, целине нема. Целина истине мора бити освешћена. Целини истине субјективитета или света потребан је субјект и то не да би је деконструисао сопственом не-целовитошћу, већ да би она - целина као функција уопште и постојала, само као функција. Али пред субјектом који креће „стазом руина“ синхронијски, тако што се након једног „стазиса“ *уцелињења целине*, једног покушаја да оствари целовитост сопства суочава са руинизацијом, он наставља даље или дијахронијски, *обиласком завичаја* „руина“, покушаја да у прошлости, сопственој или туђој нађе истину, стоји огромна одговорност:

„[...] је ли човек уопште свестан благодати коју на њега изливају говорне формуле: не одговара, или делимично одговара за значења на која упућују, која садрже, еуфемизују његово време и његову одговорност у свету, његову евентуалну моралну обавезу подешавају према правилима претпостављеним у језику, омогућују му да без објашњења захтева и еуфемизује право на патетични говор, на лаж и све то захваљујући језику, који је [...] крив за ово и овакво човеково лицемерје, за слободу коју му је донела смрт субјекта [...]“ (Kordić 1998: 14)

„[...] ја ћу, истина, бити према вама велика варалица, јер моји путеви не пролазе само кроз лаж, него и кроз сувише тесну пукотину коју треба пронаћи у недостатку претварања и кроз густу неприступачни облак сна, кроз немотивисано зачаравање медиокритета и заводљиви ћорсокак бесмисла.“ (Lacan 1983: 121, 122)

1.2. Фаза огледала: идентитетска кастрација *пре иницијалне* идентитетске кастрације у Симболичком

На првобитну „фазу огледала“ или првобитни стадијум формирања субјективитета субјекта Лакан је указао јако рано, још 1949. године на једном од *предавања* одржаног у Цириху. Овај податак о времену *настанка* и указивања на важност ове фазе је јако важан са становишта Лаканове још увек какве-такве *бриге* какав ће утицај такво једно саопштење имати на јавност у домену већ постојеће, или већ постојећих психоаналитичких теорија. Лакан у овој фази развоја своје психоаналитичке теорије још увек има на уму *одбрану* своје теорије и у том контексту користи термине као што су *хипотеза*, *објективни подаци*, *методе*, *протокол*, термине који су, као и начин излагања, многе Лаканове интерпретаторе наводили на (погрешне) закључке да је његово теоретисање нужно пролазило и кроз фазу структурализма. Да би се могло рећи да је у овом стадијуму развоја своје теорије Лакан иступао као структуралиста било би потребно много више од коришћења претходно наведених термина, односно терминологије у контексту покушаја да се одбрани од могућих, потенцијалних приговора које би сама поставка његове теорије могла изазвати. Требало би пронаћи онтолошку основу на којој он у овој фази развоја своје психоаналитичке теорије гради читаву *структуру* истине субјекта, односно идентитета субјекта. А ње нема. Лакан у свом

излагању које је у вези са овом, да кажемо, првом, само условно речено, фазом развоја личности у саопштењу под називом „Стадијум огледала као творитељ функције Ја каква нам се открива у психоаналитичком искуству“, протоколарно само одређује тренутак преображаја субјекта, првобитног преображаја (који наступа код детета у фази од шест до осамнаест месеци) субјекта када угледа сопствену слику у огледалу. Лакан каже да се ту заправо ради о поистовећивању субјекта са оним што види у огледалу, а што је ништа друго до слика, *itago*, односно једна ситуација „[...] у којој се *ја* седиментује у првобитном облику, пре но што се објективизује у дијалектици поистовећивања са другим и пре него што му језик (*langage*) у универзалијама успостави његову функцију субјекта.“ (Lacan 1983: 6) и то *ја* се „седиментује“, како каже Лакан, у једној „симболичкој матрици“ пре него што се супстанцијализује у Симболичкој матрици језика. Ово је важно истаћи због касније фазе *уласка* субјекта у Симболичко (језик или језик као апсолут) у контексту прво *чињенице* да симболичко или Лаканово Симболичко постоји и пре субјекта и ван субјекта и да се може јављати и појављивати за субјект у различитим функцијама, дакле, не само формама, облицима, већ управо функцијама које субјекту пружају могућност да у функцијама форми и облика себи *прибави* какав-такав идентитет. Једна од таквих функција Симболичког регистра постоји у *првостепеном* (под претпоставком да се ради о најранијој фази развоја субјекта) поистовећивању субјекта са сопственом огледалном сликом, коју ће Лакан

„[...] означити као *ја-идеал* [...], у том смислу што ће и тај облик, такође, бити извор другостепених поистовећивања [...]. Али битно је да тај облик поставља инстанцу Ја (*moi*), пре његовог друштвеног одређења, на линији фикције, тако да та инстанца никад није сводива на саму јединку – или, тачније, та инстанца ће се само асимптотично спојити са постојањем субјекта, ма какав био успех дијалектичких синтеза помоћу којих он као *ја* мора да разреши размирице са властитом реалношћу.“ (Lacan 1983: 6, 7)

„Линија фикције“ је једна од функција Симболичког која ће се јављати током читавог живота субјекта са референтном тачком у самом фиктивном регистру као функцији Симболичког. Пре би се могло рећи да се ова „линија“ не креће само асимптотски у односу на субјективитет субјекта, већ управо паралелно (што значи и векторски негде или *ту* у бесконачности или бесконачном), при чему треба имати на уму да и паралелно кретање није матема, него функција математике која омогућава *прекиде* и *заустављања* „линије фикције“ не би ли се субјект привидно *реанимирао* као биће фикције у Симболичком. „Уосталом, смисао није ништа друго до имагинарно, смисао је оно чиме одговара нешто што није симболичко. А то нешто што није симболичко може да буде само имагинарно. Реално ћути, реално је немо.“ (Kordić 1998: 19) „Па ипак, у имагинарном функција смисла може бити препозната само према ономе како она јесте у симболичком.“ (Kordić 1998: 20)

У имагинарној *фази* (фаза је термин, који је као и мноштво термина употребљених од стране самог Лакана, али и у интерпретацијама Лаканове психоаналитичке теорије, употребљен без просторно-временских ограничења, или да се вратимо претходно поменутих функцијама, термин који је употребљен пре као функција фазе него као строго семантичко позиционирање овог термина у језику), при чему се пре свега мисли на најранију фазу менталног и физиолошког развоја јединке, субјект *затиче* у огледалу огледалну слику себе и, као што је већ напоменуто, доживљава *преображај* у смислу седиментирања *представе* о себи као *itago*-а. Преображај се односи на усвајање једне „халуцинаторне“ целовитости (*Gestalt*-а) и на органском и на менталном нивоу субјекта. Под „халуцинаторним“ Лакан има на уму геометријску перспективу из које субјект посматра себе у огледалу и усваја сопствену слику у изокренутом виду, али и доживљај

апсолутног несклада између функција и команди на органском нивоу (покрета свог тела) и склада онога што види, или што се субјекту да видети у огледалној слици.

„Овај развој је доживљен као пролазна дијалектика која формирање јединке одлучно пројектује у историју: *стадијум огледала* је драма чији се унутарњи напон баца од недостатности ка предујмљивању – и која субјекту, ухваћеном на мамац просторног поистовећивања, снује фантазме који надлазе један за другим од искомадане слике тела, до облика који ћемо, због његове потпуности, звати ортопедским – и баца се ка на крају прихваћеном оклопу отуђујућег идентитета, који ће својом крутом структуром обележити сав ментални развој јединке. Не рађа ли тако прекид круга од *Innenwelt*-а до *Umwelt*-а неисцрпну квадратуру поновних оверавања *Ja*.“ (Lacan 1983: 9)

Халуцинаторна слика искомаданог тела која се, како каже Лакан, јавља у сновима поготово онда када се у психоаналитичкој пракси дође до стадијума када субјект запада у привремено стање регресије услед спознаје неподударности имагинаризоване слике о себи и *мишљења спољног света* или исказа другог-од-њег о њему. Субјектова освешћеност ове слике (и без и пре било какве психоаналитичке анализе) означава крај архе-фазе огледалног поистовећивања и почетак „[...] дијалектике која од тог доба повезује *ја* са друштвено обрађеним ситуацијама.“ (Lacan 1983: 11) Нарцистичка слика, фаза субјекта у *контакту* „са друштвено обрађеним ситуацијама“, односно језиком, Симболичким низом означитеља постаје видљива „[...] на самој органској равни, у крхким шавовима који одређују фантазматску анатомију, као што се испољава у шизним или спазматичним симптомима хистерије.“ (Lacan 1983: 9, 10), агресије или равнодушности која опет нужно представља увођење у стање агресије која може да постане извор различитих *поремећаја* личности не нужно и увек патолошких. Лакан ће у том зеву између имагинарног склада који нуди огледална слика субјекту и дискурзивног света реалности видети мноштво *поза* које ће субјект заузимати у покушају да одржи свој дискурзивни идентитет. Тај имагинарни склад или нарцистичка слика пратиће субјект током читавог живота у смислу потребе да се, макар на неко време, осети сигурним и заштићеним од флуksа дискурзивног тока живота. И из тог разлога, осим када се не ради о објективним патолошким поремећајима, субјект ће узимати функције идентитетских *поза*, односно понашати се у складу са алгоритамским функцијама Симболичког као хистерик, неуротик или его/самосвесни субјект (као стање које попут претходне две функције означава или патолошки поремећај или функцију тог поремећаја да би се достигао крајњи циљ, као и код претходне две функције – одвајање од Другог). Која је ту функција психоаналитичара, аналитичара, интерпретатора? „У помоћи субјекта субјекту, коју ми бранимо, психоанализа може пратити пацијента до екстатичне границе онога „*То си ти*“, где му се открива шифра његове смртне судбине, али једино није у нашој моћи практичара да га доведемо до оног тренутка кад почиње право путовање.“ (Lacan 1983: 13)

1.3. Симболичка кастрација субјективитета у Симболичком: неке од могућих функција субјективитета

Према Лакану Хегелова феноменологија *долази* до идеалног решења „[...] сталног ревизионизма, у којем је истина у стању непрестане ресорпције по ономе што је у њој рушитељско, а да, притом, сама по себи није ништа друго до мањак у остварењу знања.“ (Lacan 1983: 274) Схоластичка филозофска мисао је стога истину, такву истину – рушитељску, урушивачку – приписивала уобразиљи, имагинацији. Антиномију и дијалектичност не-имагинативне истине и уобразиљске истине решавала је *проглашавањем* само-свесног бића свешћу *оспособљеном* да направи јасну дистинкцију увек када у дијалектичком кретању мишљења дође до тог *рушитељског* у освешћеном

(само-)посматрању субјекта, односно када уобразиљско, имагинативно *скрене* дијалектизам (ако се уопште овде и може говорити о било каквој врсти дијалектичког мишљења) на сопствену *странпутицу*. Решење је налазила у проглашавању апсолутне истине свесног и само-свесног бића, све остало би било, према Лакану, налик *продору* Симболичког у Реално у ком се идентитет субјекта у потпуности *докрајчује*, нестаје, улази у ћорсокак из ког не само што излаза нема, него нема ни улаза. Како Лакан каже проглашавање апсолутне свесности бића субјекта би било идеално решење да нешто попут „психоаналитичког бајања“ није у потпуности урушило научно-доказиви концепт *теза-антитеза-синтеза* и *поништило* субјект науке и било какав, па и хегеловски, трансцендентал апсолутног субјекта, односно апсолутне истине. Оно што *доводи у везу* хегеловски апсолутни субјект знања и Фројдово учење о несвесном субјекта је управо жеља за апсолутним знањем. „Од Фројда, несвесно је означитељски ланац који се негде (на другој сцени, пише он) понавља и устрајава укрштајући се у урезима што му их нуде стварна беседа и размишљање које он упућује.“ (Lacan 1983: 276) Лаканов осврт, анализа и усвајање појединих сегмената Фројдове психоаналитичке теорије, производ су, према Лакановим речима, не жеље за посматрањем фројдовске теорије као архетипске, већ потребе да се из ње издвоје они делови које сам Фројд назива коперниканским, превратничким, револуционарним. Превратничко је, према Лакану, Фројдово поимање несвесног као означитељског ланца који се у урезима стварне беседе понавља. Првобитни процеси уланчавања несвесног у стварну беседу указују на учинке језика у смислу замене и комбиновања означитеља, односне метафоре и метонимије у синхронијској и дијахронијској димензији стварне беседе. Уколико несвесно функционише попут структуре језика, Лакан указује на проблем детерминисања субјекта несвесног. Дакле, ако је субјект „одређен“ као означитељ, то даље имплицира констатацију да је субјект који се успоставља у стварној беседи „[...] само *shifter* (пребацивач) или индикатив који у субјекту исказа назначује субјект уколико он сада говори.“ (Lacan 1983: 276), односно, субјект као означитељ у стварној беседи је само преносилац који се у исказу (свесном) назначује као субјект исказивања (несвесног) али се „[...] не узначаје [...]“ (Lacan 1983: 277). „Ко говори? кад се ради о субјекту несвесног. Јер овај одговор не може доћи од њега, ако не зна шта каже, ни чак да он говори, као што нас томе поучава све искуство психоанализе.“ (Lacan 1983: 277)

У тренутку када субјект као знак, као пред-свесно, *ступи* у означитељ, субјект наилази на *преграду* која одваја означитељ од означеног, наилази на *зид* говора, где је Фројд проналазио могућност *знања* субјекта несвесног. Та преграда попут уреза у стварну беседу, према Фројду, упућује на могућност изналажења субјекта Лакановог Реалног (Лакан врло често категорије реалног, имагинарног и симболичког пише великим почетним словом не би ли нагласио апсолуте, али и када их, као у огледу „Преврат субјекта и дијалектика жеље у Фројдовском несвесном“ пише малим словом, подразумева њихово значење апсолута) у урезима, прекидима стварне беседе што би имплицирало да психоаналитичка пракса извесно може да „произведе“ субјект несвесног у прекидима, спотицањима беседе током психоаналитичке сеансе. Фројд, према Лакану, пропустио је да укаже на чињеницу да је сама психоаналитичка сеанса један прекид и то прекид управо лажне беседе (уз претпоставку да постоји идеал не-лажне беседе као немогуће објективизације несвесног у говору, беседи), те да спотицања беседе субјекта нису исто што и *преграда/зид* који одваја знак од означитеља и означитељ од означеног, али и означитељ од означеника, и да те рупе смисла током сеанси нису никакве детерминанте субјекта несвесног. Улазак субјекта у Симболичко, улазак субјекта у говор конституише свесни субјект који од тог тренутка егзистира у „сопственом“ исказу потпуно одвојеном од исказивања субјекта несвесног, Реалног. Субјект постаје означитељ, један у низу означитељске мреже Симболичког. „Он није знао да је био

мртав.“ (Lacan 1983: 279) Истина субјекта, истина о субјекту постаје спознаја, не знање, спознаја да је знање Истине субјективитета *мртво* или, боље речено, да Истина субјекта постоји као трансцендентал који је субјекту, свесном или пред-свесном недоступан. Субјект инстинктивно, не нагонски, настоји да испуни потребу за знањем, али знањем за које врло брзо сазнаје да је само *незнање*, односно, у Фројдовом случају, према Лакану, „[...] знање што не обухвата ни најмању спознају, по томе што је уписано у беседу, којој, попут роба-гласника, по античком обичају, субјект који у својој коси носи њен кодицил што га осуђује на смрт, не зна ни смисао ни текст, ни на којем је језику написана, ни чак да су му је утетовирали у кожу на глави коју су обријали док је он спавао.“ (Lacan 1983: 281) Лаканова спознаја без могућности досезања знања, апсолутног знања или Фројдово знање без спознаје односе се у једном делу на исто - немогућност досезања апсолутне архе-истине субјективитета.

Оно чиме психоанализа *располаже* је, према Лакану, реалност, трансцендентност тела и фиктивна структура менталне шеме субјекта. Фиктивност менталне шеме субјекта, односно његовог субјективитета, Лакан настоји да појасни приказом начина функционисања онога што код субјекта (по)рађа захтев, потребу за непрестаним трагањем за сопственим идентитетом - приказом жеље, *ћелије* жеље, функције жеље, и то у односу са фактицитетом „тела“ говора као низа означитеља у који се фиктивност, имагинарна димензија жеље уписује као „нешто“ што Лакан назива прошивком „[...] (le point de caption) помоћу којег означитељ зауставља иначе бескрајно низање значења.“ (Lacan 1983: 282) Субјективитет, имагинаризовани, субјекта не „узглобљује“ се у жељи која није „узглобљива“ управо због одсутности феноменолошког одраза саме жеље, али се „узглобљује“ у функцији жеље, у ономе што се „тумачи“ као несвесна жеља субјекта. С друге стране, потреба субјекта за успостављањем фактицитета сопственог субјективитета „води“ субјект до означитељског трезора симболизованог као место, не простор, Другог. Означитељски трезор Другог никако не упућује на трезор кодова које је могуће дешифровати. Да би нешто садржало кодове морало би садржати и шифре за декодирање, које свакако не припадају, нити могу припадати Другом посматраном као мноштво низова означитеља – метафора. Субјект вођен трансцендентном потребом за сопственим идентитетом „одлази“ на место Другог, одакле се „враћа“ богатији за један нов означитељ (метафору) или, чак, читав означитељски низ (метонимију). Међутим, место Другог, трезор Другог није простор у коме је субјект у стању да успостави сопствену хегемонију, односно хегемонију сопствене потребе за постизањем целовитог идентитета јер су и субјект и Други и пре „постанка“ трајно обележени мањком. Мањак Другог се односи на чињеницу да Други постоји и пре „рођења“ субјекта, али не и за сам субјект, те да би се Други за субјект „родео“ потребан је позив субјекта *некоме* да му одговори на питање: „Ко сам ја?“ Пре-егзистенцијално постојање Другог не имплицира могућност Другог да на позив субјекта дешифрије поруку коју му субјект шаље у смислу захтева за истином идентитета као ни могућност Другог да заустави дијахронијски низ означитеља и да последњим означитељем пружи субјекту једно стабилно значење. Другим, Апсолутно Другим, пре-егзистенцијално Другим влада Закон Другог потпуно независан од постојања и самог Другог и свесног субјекта, влада Закон вероватноће и комбинаторике који *потиче* (Лаканова претпоставка) из несвесног. Заправо, Други, Говор, дискурс у коме се субјект трансцендентно конституише тако представља један бесконачан низ или мноштво означитељских ланаца који својим синхронијско-дијахронијском структурама једино пружају субјекту метафоричко и метонимијско додавање нових означитеља. Крајњег упоришта нема. Има га, по Лакану, али оно није доступно субјекту. Пут субјекта кроз Лаканову „ћелију“ жеље иде до Симболичког трезора и враћа се поново субјекту и то у виду поруочног кода, не кодне поруке јер субјект од Другог заправо само добија сопствену поруку у изокренутом виду. Изокренутост

поруке о субјектности субјекта потиче, односно заснива се на *лажности* обећања Истине којом Други *мами* субјект у своју означитељску мрежу. Законом Реалног који Други присваја као свој тако што немогућност дешифровања несвесне жеље первертира у Закон вероватноће и комбинаторике, Други се намеће као *лажни* јемац Истине под маском сведока или саговорника који, наводно, крије у себи Истину, Апсолутну Истину. Заправо, због сопственог мањка, односно немогућности самосталног постојања као једне целовите, кохерентне структуре, Други „нуди“ субјекту могућност имагинарне истине. Други *заварава* (под претпоставком да субјект прихвати игру Другог као такву, не питајући се, односно *правећи се* да га то питање не занима, ко је или шта је то што успоставља правила) субјект прикривајући сопствену немоћ да до Истине Реалног допре приказујући му истину фиктивне структуре као могућност неке од функција архе-истине субјективитета субјекта који за њом трага.

С друге стране, уласком у Симболичко, субјект је трајно удаљен од сопственог несвесног, Реалног, и трајно обележен мањком, недостатком, немогућношћу спознаје *оне* Апсолутне Истине за коју *верује*, односно како Лакан каже, *некако зна*, да се једино *налази* у његовом несвесном. Из тог разлога, субјект је, према Лакану, склон перверзији, односно мноштву перверзија у покушајима да до властитог идентитета дође. Субјект је *приморан* да празнину Реалног (немогућност досезања несвесног) испуни, первертира функцијом Имагинарног, функцијом која након иницијалне нарцистичке фазе субјекта остаје да постоји у животу субјекта кроз мноштво фантазија, имагинација сопственог идентитета (у складу са потребама промена *илузорног* објекта мало *a*). Имагинарно, Имагинарно Ја, идеал-Ја, нарцистичка огледална слика варљиво целовитог идентитета коју субјект „[...] од себе прима у свом огледалу“ (Lacan 1983: 286) је нестално, непостојано, привидни трансцендентал субјектовог идентитета. Идеал-Ја је непостојано Ја субјекта јер без објективизације у Симболичком оно готово да не постоји, осим у уму, свести субјекта као нешто што *тражи* да буде именовано, означено. Своју *постојаност* оно задобија уписом у Симболичко. У Симболичком идеал-Ја задобија форму Ја-идеала или идеалног Ја. Означитељско идеално Ја цепа субјект указујући му да његовом, двоструко удаљеном субјективитету недостаје нешто што се у огледалној слици не види. Лакан тај невидљиви, не-феноменолошки, недостајући део субјективитета субјекта назива објектом мало *a*, односно функцијом мањка. Објект мало *a*, објект субјектове жеље за целовитошћу потиче из Имагинарне фазе детета које жели да постане апсолутни објект мајчине жеље чак и када у *сусрету* са собом у огледалној слици осећа несклад између целовитости огледалне слике и немогућности да самостално контролише покрете свог тела. Након огледалне фазе, „огледалног заробљавања“ (Lacan 1983: 288) или како га Лакан назива првом стратешком тачком у „одређењу“ сопственог идентитета, „освешћени“ субјект у жељи да пројектује функцију објекта мањка, да је „уреже“ и тако објективизује не би ли јој на тај начин лакше приступио и присвојио у потреби да се било како дефинише, функцију, невидљиво *пројектује* у објективизирану форму означитеља – видљиво. Од Симболичког заузврат, тако, добија означитељ, без феноменолошке равни. Феноменолошка раван је увек оно што недостаје Симболичком поретку означитеља јер је, као што је већ претходно напоменуто, у овом поретку доминантан је Закон вероватноће и комбинаторике који потиче од жеље, функције жеље и несвесног и имагинарног као пред-свесног. Управо из тог разлога, односно немогућности узлобљавања неузгробиве жеље настаје и Закон Другог (односно Закон за који Други *верује* да је његов или га само тако представља) који може само да „заповеда“ „производњу“, метафоричку и метонимијску, нових означитеља без огледалног одраза, односно који постоје само као означитељи у односу на друге означитеље. Означитељ Симболичког није у стању да напусти своје место и уђе у било који други простор осим синхронијско-дијахронијског простора Симболичког. Зато и не постоји мета-означитељ,

не постоји метајезик, „нема Другог Другог“ (Lacan 1983: 291) који би могао субјекту да мета-интерпретира његов (субјектов) идентитет. „Законодавац (онај који тврди да је установио Закон) кад хоће да попуни ту рупу показује се као лажов.“ (Lacan 1983: 291)

Жеља као несвесни узрок структуре фантазма, као и само несвесно у Симболичком „представљени“ су као празнина, шупљина коју испуњава „представник представе“, „прелазни објект“ (Lacan 1983: 293), односно први означитељ који и сам још увек нема никаквог одраза у свести субјекта и који своје прво наличје добија у односу на наредне означитеље у Симболичком. Нарцистичка агресивност субјекта, освешћеног субјекта Симболичког који затиче метафорички и метонимијски измењене форме објекта жеље, објекта мало *a*, у означитељским низовима, прераста у равнодушност, али равнодушност која је само тренутна. Урез објекта мало *a* у Симболичком, односно функције објекта мало *a*, многоструко су удаљене од архе-објекта малог *a*, заувек недоступног субјекту и зато у (пред)свесном-имагинарном стадијуму, као и у Симболичком, *опомињу* субјект да је многоструко удаљен од сопственог субјективитета. У објективизованој форми означитеља која представља, као што је претходно наведено према Лакану, „представника представе“ објекта жеље, субјект спознаје *лаж* која рађа трауму, а ова поновну, и увек изнова *нову* потрагу (потрага је, заправо, увек иста, али субјект након сваког разочарања при покушају конституисања приближно сличног симулакрума првобитног објекта жеље, мења, настоји да промени *тактику потраге, правила игре*) субјекта за конституисањем, заменом постојећег означитељски обележеног фиктивног, имагинализованог објекта жеље неком новом означитељском формом.

Жеља субјекта за исконским објектом мало *a*, несвесна жеља субјекта је, дакле, та која успоставља потребу за Симболичким уписом и која у Симболички регистар *уводи* Закон жеље који се у Симболичком *очитава* као Закон вероватноће и комбинаторике, који ће у даљем тексту бити називан Законом Другог, Законом Оца, Законом Имена-Оца јер га Други *присваја* као свој сопствени и то преко Имагинарног Закона Мајке као једног од мноштва других које функција Другог, по Лакану, подразумева, и који за узврат субјекту „нуде“ могућност конституисања разних первертираних облика архе-жеље. У том контексту, према Лакану, „[...] несвесно је беседа Другог [...]“ са чим „[...] се слаже формула да је човекова жеља жеља Другог [...]“ (Lacan 1983: 293), односно и несвесно и жеља субјекта су могући у реалности само као нужно артифицијелно конституисане феноменолошке равни накнадно „додате“ семиотичком *спектру* симболичких означитеља. Питање које субјект упућује Другом-Симболичком у покушају само-идентификације и идентификације уопште, питање је које му се враћа у облику „[...] *che vuoi?* шта хоћеш? [...] шта ме он хоће?“ (Lacan 1983: 293) Архе-жеља се тако изнова первертира у жељу стварносне реалности (знаковно уобличене секундарне реалности, уколико се под примарном реалношћу подразумева асимптотска, језички и свесно, мисаоно *онеобичена* стварност), Симболичке реалности, за признањем од стране Другог, других људи, других дискурса, „свега“ другог што на било који начин може да утиче на формирање једне артифицијелне истине субјективитета. Реч *перверзија* је уједно и најбољи одговор на питање шта субјект, између осталог, „хоће“, жели од Другог. Субјект је приморан да первертирани објект жеље у Симболичком прихвати као перверзију несвесног објекта жеље и да се прави да „[...] не зна да му се оно што жели показује као оно што неће [...]“ (Lacan 1983: 294) и то под велом Симболички первертираног „[...] непознавања себе самог [...]“ (Lacan 1983: 294) не би ли пронашао алиби за преношење сталности своје жеље, односно свесне потребе за Истином неком непостојаном Ја исказа, свестан или пред-свестан да се од несвесног захтева несвесне жеље, која прогања, која поништава било коју могућност успостављања било каквог облика, осим *лажног*

стабилног идентитета, (уз нужну претпоставку, или боље речено хипотезу, да када би постојао прави идентитет, субјекат би био у могућности да апсолутно освести садржај несвесног, Реалног у његовој изворној форми –синхронијској, као и да константно буде свестан различитости форми и садржаја несвесног, пред-свесног и свесног садржаја свести – што, ипак, остаје да постоји само на нивоу хипотезе, функције хипотезе, идеала, свесне жеље субјекта) може заштитити само *оптуђујући* објект – узрок жеље за непостојаност. Главна перверзија је, на крају, заправо у томе, да *кривца* нађе у самој непостојаности архе-жеље. На први поглед, рекло би се, да је непостојаност функције жеље несвесног једина инваријабла субјективитета субјекта које је субјект свестан, али је исто тако свестан да емпиријском објекту жеље недостаје семиотички стабилна феноменолошка раван (стабилна раван значења која би подразумевала непостојање метафоричких и метонимијских *кретања* означитељских ланаца), да он увек измиче погледу али да се управо у тим „недостацима“ крије покретачка функција жеље. Исто тако, субјект је освешћен да то недостајање на емпиријској равни подразумева *знање* да оно што измиче погледу у себи нужно крије уживање, односно вишак уживања, што сваки Симболички посредован објект жеље чини недостатним, незадовољавајућим, изазивајући код субјекта жељу за тим вишком, жељу која субјекат нужно уводи у незадовољство, агресију, мржњу. Управо из тог разлога, Жижек сматра, да је мржња, лакановска агресија субјекта неуништива јер није усмерена „[...] на 'стварна својства' објекта него на његово стварно језгро, објект *a*, оно што је 'у објекту више од њега самог' “. (Žižek 2006: 280)

Лаканова формула фантазије „($\$$ а)“ (Lacan 1983: 295) према којој је субјекат „[...] празно место у структури, изостављени означитељ, док је *објект a* по дефиницији прекомеран објект, објект којем недостаје место у структури“ (Žižek 2006: 215) упућује на, како Жижек наводи, недостајање места у Симболичкој структури за уписивање објекта што не значи да је због прекомерности објекта жеље немогуће ситуирати га у/на празно место субјекта, већ да празно место у Симболичкој структури и вишак који са собом носи објект жеље, вишак у смислу онога што се Симболички посредованим имагинаризованим објектом жеље не може обухватити, представљају лице и наличје „[...] једног и истог ентитета уписаног у две површине Мебијусове траке.“ (Žižek 2006: 215), две површине, важно је нагласити, „[...] у којима се свако за се (жеља и фантазам) оснива.“ (Lacan 1983: 295) Односно, Симболички поредак и вишак као разлика између архе-објекта жеље и имагинаризованог објекта жеље припадају двома различитим равнима исте *површине* субјективитета субјекта – трансценденталној и трансцендентној. Слично је и са односом жеље и фантазма, Симболички посредованог имагинаризованог објекта мало *a*. И један и други однос се могу поистоветити са односом „[...] Ја према слици тела;“ (Lacan 1983: 295), огледалној слици тела. Трансцендентно је оно што је Симболички посредовано, све остало остаје без огледалног одраза, „[...] другачије речено, немају друкчијост.“ (Lacan 1983: 297), извор неостварене жеље и позива на остварење, позива који субјект може да чује само као позив који му долази из Симболичког. „Тако зараста уобразиљски пут на којем се ја у анализи морам десити, тамо где *се* бејаше несвесно.“ (Lacan 1983: 295)

Када говори о првобитном означитељу субјекта у Симболичком, Лакан користи термин функција фалуса до које (функције) субјект не може допрети јер је он – фалусни означитељ – присутан само да би указао на неузглобљивост, односно на уписивост неуписиве несвесне жеље (не нужно и само нагонске). Из тог разлога важно је указати на *значење* означитеља функција, односно алгоритам, лакановски – алгоритам као функција – у ком субјект није прецртани субјект, већ је прецртано Симболичко, односно све оне функције Другог које омогућавају уписивост исказа – „*S(A)*“. (Lacan 1983: 298)

Ова функција, алгоритам имплицира покушај да се замисли могућност уписа несвесног исказивања путем ланца означитеља који не припада или са-припада (али само као (не)уписив) једној асимптотској или, можда, понекад и векторској димензији низа означитеља (Лакан иако тврди и инсистира на неуписивости несвесног никада у тим својим тврдњама није изричит, увек оставља простора за појаву *вишка*, из тог разлога се овде и помиње векторска димензија несвесног низа означитеља). Оно што је важно је да је овај део функције алгоритма $S(A)$ „[...] најпре означитељ. Наша дефиниција означитеља (друге и нема) јесте: означитељ је оно што представља субјект за један други означитељ. Овај означитељ биће, дакле, означитељ због којег сви остали означитељи представљају субјект [...]“ (Lacan 1983: 298) Несвесно је, дакле, означитељ због ког постоје сви остали означитељи субјекта, али због своје (не)уписивости у систему свесних исказа, Лакан му даје ознаку црте која указује на његов предзнак у систему означитеља – минус један. Лакан тако путем онога што он назива алгебром, алудирајући не на математичку дисциплину већ пре на њену функцију (у Лакановој психоанализи све се своди на функцију или функцију функције и тако до саме физичке смрти субјекта, заправо функције физичке смрти субјекта), *приказује* да када се субјект у функцији тог првобитног/несвесног означитеља *провуче*, упише кроз исказ, добија се исказ који има вредност имагинарног броја. Вредност имагинарног броја указује на немогућност свести да исцрпи „[...] оно што је немисливо“ (Lacan 1983: 299), на могућност да конституише мноштво *мисливих* истина, идентитета према *правилима* Лаканове алгебре, односно функције фантазма – „ $\$(a)$ “ (Lacan 1983: 295), на могућност да (не)мисливост несвесног у терминима и објективирајућим функцијама свест прихвати као место које „[...] мучи само Биће. Место се зове Уживање [...]“ (Лакан 1983: 299), Уживање које, наравно, поседује *вредност* имагинарног броја. С тим у вези, Лакан, а пре њега и Фројд, *смешта* апсолут Уживања на место ван било каквог свесног домаћаја свести субјекта. Оно што је доступно свести субјекта јесте задовољство. Уживање као један од апсолута несвесног синхронијско-дијахронијског низа означитеља, према Лакану, с обзиром да и само поседује, дакле, сопствену означитељску матрицу у несвесном (само)успоставља Закон и самим тим и забрану. „Доиста, Закон заповеда: Уживај (Jouis); на шта субјект може само одговорити једним: чујем (J' ouïs), у којем би уживање било само подразумевано.“ (Lacan 1983: 301) Уживање је, дакле, субјекту наложено из њему недоступног означитељског регистра да би га *уживао* у једином субјекту доступном регистру чија је *особеност* краткотрајност, тренутак који је у потпуној супротности са *особеношћу* регистра несвесног- трајањем или, у крајњој инстанци, бесконачношћу. Свесни субјект не може да ужива у трајању. Трајање у његовом свесном регистру означитеља добија временску форму краткотрајности (само)задовољења у тренутку, односно мноштву тренутака обележених „[...] као повезивање живота, некохерентног [...]“ (Lacan 1983: 301). *Пут* субјекта у потрази за истином (сопственог постојања и постојања других од себе) се, према Лакану, креће од функције алгоритма $S(A)$ (несвесног, уз претпоставку постојања непрецртаног A , односно свесног) *ка* (италик је употребљен да укаже да пут Истине није векторски, већ асимптотско-векторски) функцији $\$(a)$ (уз исту претпоставку која важи за претходно наведену функцију алгоритма субјективитета субјекта, при чему се ова функција односи на уобразиљу, фантазам, Имагинарно као „[...] повлашћеном месту уживања, објекта a фантазма, којим (објектом a) фантазам замењује A .“ (Lacan 1983: 303)). Последња или прва инстанца трагања за истином је свеprisутна, односно пре-prisутна и после-prisутна функција алгоритма – $\$(A)$ – којој се уобразиљско „[...] посвећује [...], али која га, прикрива у исти мах кад му даје његово оруђе.“ (Lacan 1983: 302) Имагинација первертира Уживање као апсолут, за које Лакан верује да је својствено једино несвесном, у уживање као онтолошко задовољство, задовољење у тренуцима када субјект верује да је *повезао живот* у смислу спознаје истине властитог субјективитета,

сопства. Ти тренуци задовољења су тренуци аутоеротизације када субјект пројектује сопствени идентитет и свет око себе *кроз* призму сопствене огледалне слике *уз помисао* да је успео да *ухвати* погледом, исказом, макар на трен, изгубљени, недостајући објект мало *a* – фалус, односно функцију фалуса. То су они краткотрајни тренуци аутоеротизације када субјект верује да функцију (било да се ради о функцији бесконачног уживања у целовитости сопственог идентитета или функцији онтологизовања не-онтолошког изгубљеног објекта мало *a* и тако даље) *нечег*а може објективизовати, што га (субјект) једино „[...] предодређује за фантазам трошности у којем се управо довршава његово искључење из огледалне слике и прототипа који та слика чини за свет објеката.“ (Lacan 1983: 302). Шта год било извор функције објекта малог *a*, објекта жеље, места уживања или Уживања, узрок и разлог покушаја за његовим отелотворењем у трансцендентном, у исказу, да ли је то несвесно или пред-свесно субјекта које, према Лакану, *најављује* његово постојање да би га Имагинарно *превело* од означитеља минус *φ* у плус *Φ* Симболичког поретка, важно је да једино она – функција *покреће* и продуктује читаву потрагу субјекта за сопственим идентитом, за сопственом истином. И не само то, према Лакану, функција је *оно* што *постоји* пре сваког супстанцијалитета тела, исказа и тела исказа, *оно* што остаје као урез несвесног и нагонског субјекту доступно у смислу конструкцијско-деконструкцијских покушаја да надвлада страх од комплекса кастрације – који је, такође, функција. Ово истицање функцијског обележја лакановске психоаналитичке теорије и његових прибегавања математичким алгоритмима и њиховим функцијама у појашњавању функционисања субјективитета и истине у функцији је, између осталог, и одбране његове теорије од могућих оптужби да се бави сецирањем исказа субјекта у циљу проглашавања коначне истине субјективитета и каталогизовања различитих типова и под-типова личности субјекта, односно субјекта. Означитељ *функција* може имати свој феноменолошки одраз и има га (у смислу функције као претпоставке или алгоритма, *уколико ово или оно догодиће се или биће ово или оно*), али променом параметара алгоритма код сваке функције настаје и промена феноменолошког одраза. Никада ништа није исто и увек све остаје исто. Парадокс који Лакану *даје* простор да своју теорију и њене *резултате* (из)води из ентропије ка ектропији и обрнуто. У даљем излагању везаном за Лаканов психоаналитичку теорију у делу у коме се она тиче истине и сопства (иако Лакан овај термин не користи у својој психоаналитичкој теорији, већ термин субјективитет или, једноставно, субјекат) означитељ *функција* се неће или неће увек (уколико се за то не јави нужна потреба) користити као пред-знак, односно пред- или архе-означитељ свих означитеља који имају директне везе са лакановским означитељима чији претпостављени смисао се односи на конституисање и, уопште, опстајање субјективитета. Разлог је једноставан – не усложњавати лакановски дискурс новим означитељским *налагама*. Довољно је само на овом стадијуму истраживања *прогласити* пред-означитељ функција апсолутом свих означитеља у вези са истином и субјективитетом и тиме, колико-толико, успети са измештањем поимања истине и сопства из геометријске у неку од не-геометријских перспектива. Што се тиче каталогизовања или категорисања типова личности Лакан то чини, али само употребом претходно наведених алгебарских функција са променљивим параметрима чија променљивост зависи од односа исказа субјекта о Другом и према Другом или *ка* Другом.

Након успостављања пред-знака и пред-означитеља функција у даљем току излагања основних поставки Лаканове психоаналитичке позиције субјекта неопходно је појаснити разлику између објекта жеље у Имагинарном који је истовремено и објекат мањка и мањак који субјект *сусреће* у Симболичком. Мањак Симболичког се односи на немогућност његових означитеља да успоставе реалну нит, повезаност са трансценденталним означитељима из синхронизованог или дијахронизованог ланца

означитеља несвесног, те су једино у стању да субјекту придају, уместо истине, неки означитељ његовог идентитета као мањак у односу на истину идентитета несвесног низа означитеља. Имагинарни објект жеље, обележен мањком, недостатком тоталитета, целовитости, постоји и остаје да постоји само у Имагинарном. Када се појави у исказу оно первертира Ја-идеал у идеално Ја добијајући у Симболичком означитеље који га својим метонимијским прогресивним у регресији нагомилавањем све више удаљавају од архе-објекта жеље, архе-објекта мало *a*. У том контексту Лакан говори, између осталог, о перверзији, заправо замени поимања имагинарног објекта мало *a* и симболички урезаног, представљеног објекта мало *a* посебно код опсесивних неуротичара и хистерика. Опсесивни неуротичар одбија да прихвати да је објект његове жеље из имагинарне фазе прошао кроз преграду Симболичког, тврдећи у исказу да Други не постоји, да је он сам Други, те да је он сам са својим имагинарним објектом жеље конституисан изван Симболичког. Он тежи томе, како Лакан наводи, да буде „Без-Имен“ (Lacan 1983: 306), односно да одбаци било какву могућност сопствене објективизације у Другом, која нужно води уживању Другог. Он формира свој наводни фантазам изван оквира Симболичког из страха да не жртвује своју наводну различитост, те да осујети Друго у покушају да га означитељски кастрира. С друге стране, хистерик је субјект који зна да је Други тај који једино може да *успостави* његов идентитет и наводно врло лако се повинује жељи Другог прихватајући је као своју наводну потребу. У основи, истиче Лакан, и код неуротика и код хистерика се ради управо о супротном. Негирање постојања Другог код неуротичара заправо је вапај за апсолутним признањем *од стране* Другог, док *бескрајно поверење* и *вера* хистерика у Другог у себи крије „Без-Верје“. (Lacan 1983: 304)

Лакан врло често однос субјекта и Другог пореди са хегеловском параболом односа роба и господара, при чему Лакан под означитељем Господар подразумева сваки облик дискурса који претендује на апсолутно знање-спознају. Хистерик суочен са сопственом позицијом роба, вреба смрт Господара и води дискурс као симулакрум дискурса Господара све време имајући, за разлику од роба, идеју да Господар не постоји, да је његова смрт већ наступила, те да ће он - хистерик конституисати сопствени дискурс *реалности* анти-ентропије, симулакрум симулакрума, дискурс у коме ће под велом оданости Другом, крити *знање* жеље о апофазис Господара. Овде се нужно поставља питање, чему онда служи дискурс хистерика? Уколико се пође од претпоставки да ни дискурс Другог није аутономан, да оригинала нема, да је све симулакрум, чему онда још један у низу симулакрума симулакрума? Дискурс хистерика је ту да приповеда о одсутности, о празнини, о ентропији, да зев између Реалног и симулакрума испуњава манифестацијом тог зева, односно немогућношћу досезања оригинала. Ако је немогуће говорити о оригиналу, о Истини субјекта, човеку, субјекту, хистеричу преостаје једино да говори језиком Другог о дискурсу сопствене имагинаризоване реалности. Реално *се затвара*, Симболичко оживљава своју смртоносну интервенцију, а Имагинарно на позив Симболичког и самог субјекта настоји да се уреже у Симболичком у исто време и на најскривенији али и најогољенији могући начин како га Симболичко не би потпуно заробило и заувек удаљило од смисла који настоји да пружи субјекту. Лабављење РСИ (Реално-Симболичко-Имагинарно) чвора омогућава субјекту да направи какав-такав искорак у оквиру Симболичког тако што ће уместо *истине* Симболичког бележити *лаж* Симболичког. Према Радоману Кордићу, говор хистерика (и неуротика) „[...] о реалности и јесте израз тог лабављења, пре но што је израз патологије субјекта у реалности.“ (Kordić 1998: 20)

„Човека чини песником немогуће, немогућност да нађе и објави ни чисту антиномију ни чисту разлику (увек му преостаје измишљање немогућег и пристајање на њега: песник није кадар да га одбаци; али, зато, он и не пристаје ни

на шта, нити може да буде етички одговоран за оно што објављује, што му се, платоновски речено, објављује), човека чини песником и (мистериозно, сумњиво) ишчежавање смрти (и бића за смрт) у истом, у чистој антиномији, у апсолутном ишчежавању разлике.“ (Kordić 1998: 32, 33)

Уметник, писац-хистерик или неуротичар или картезијанац? Писац одбацује реалност Другог имагинаризовањем сопствене реалности у којој ће само привидно бити поштовани закони жеље Другог, а заправо ће конституисати реалност у којој ће имагинарни облик жеље за објектом мањка – Симболички уобличен, постати не-онтолошки трансцендентал коме ће се тежити у потрази за властитим губитком. Да ли се уметник, песник, писац-хистерик разликује од уметника, песника, писца-неуротика? Без-Имени неуротик у отвореном отпору према Другом показује исто тако отворену потребу да и сам постане Други, Апсолутни Други, док хистерик ту своју потребу вешто прикрива не би ли успоставио себе као Другог, имагинализованог Другог, односно подредио Симболичко својој имагинаризованој потреби. Хистерик, иако и сам пролази кроз „литургијску“ иницијацију Другог, одупире се жељи Другог да постане субјект флуидног идентитета опонашањем флуидности алгоритамске шеме Другог. Под велом признања Другог, свестан да уколико пружи отворени отпор Другом, да ће бити *редукован* и остати на нивоу знака, понизно-лукавим путем ствара себи простор за симболичко имагинаризовање дискурса једне другачије „стварности“. Тај и такав дискурс иако у себи крије непрестани страх од могућег укидања имагинаризоване стварности, отвара могућност за стално преиспитивање и преисписивање истине сопственог идентитета у смислу саме отворености говора о немогућем, о не-целости, о знању али и спознаји да поседује сопствени облик жеље за досезањем мањка. Хистерик не жели, односно, није у стању да успостави апсолутни идентитет јер поседује „свест“ да ни Други, који се поставља као апсолут, није у стању да оствари и пружи апсолутни идентитет. Сама отвореност његовог дискурса, питања, алузија на губитак објекта жеље чине његов идентитет флуидним али не према обрасцу Другог или других.

Оно што је заједничко и хистерик и неуротику је покушај превладавања и овладавања страхом од Закона Другог који би у случају уочавања било какве „побуне“ субјекта, „казнио“ субјект апсолутним „искључењем“ из било каквог облика дискурса *о реалности*, истинитости субјективитета, редукцијом на знак без означитеља и без означитељски наметнутог смисла. Означитељи: хистерик и неуротик, према Лакановој психоаналитичкој теорији упућују на психотичност, али психотичност у слободи. Њихова психотичност их до извесне мере, односно до тренутка док у себи имају снаге да кажу НЕ Закону Другог, спашава од сигурне смрти сопствених идентитета, односно метастаза нових, преобликованих означитеља Система. Свесно или предсвесно они знају да и уколико их Систем Симболичког редукује на знак да ће о њиховом до тада стеченом имагинаризованом идентитету остати траг ишчезнућа, заувек уписан на маргинама означитељских ланаца. Писац-хистерик или неуротик нужно су онтолошки обележени/означени јер с једне стране једини регистар у коме они покушавају да конституишу своје идентитете јесте регистар означитеља Другог, а с друге стране и једног и другог, и хистерика и неуротика, води трансцендентал имагинарног објекта, за који неуротик одбацује веру да је симболички посредован, док хистерик наводно прихвата симболичку кастрацију сопственог имагинарног објекта, али и један и други заправо желе да дискурс о постојању имагинарног објекта сопствене жеље, дискурс о мањку буде стално отворен, у смислу могућности *уписа* нових имагинаризованих објеката мањка, а не херметизован Законом Симболичког поретка. Њихов дискурс, иако онтолошки због присуства трансцендентала имагинарног објекта, истовремено је и дез-онтолошки јер говори, прича о немогућности досезања апсолутне Истине и о *пребивању* у не-онтолошком зеву између Имагинарног и Симболичког, или, на једној *вишој*

инстанци између Реалног и реалности. Пребивање у таквом зеву, расколу омогућава им да измишљају, конститушу немогућу реалност и да једино пристају на ту и такву реалност са вером у сопствену потребу да то и такво утопијско не-место постане једна од реалности истине њиховог сопства и да им тај и такав дискурс имагинаризоване утопије обезбеди заклон и отклон од онтолошке редукције реалности Другог.

За разлику од хистерика и неуротика, субјект који се апсолутно препушта Закону Другог, који прихвата илузију коју му тај Закон намеће у виду постојања референтности у њему-субјекту самом, није у стању да спозна да мисао коју има у себи о себи није његова. Овакав субјект не жели да изађе из означитељских кругова Другог и из страха да не изгуби *хибридни* идентитет који му Други креира, али и из жеље да прогласи, без основа, наравно, да је дискурс о његовом идентитету заправо његов самостални. Његова онтолошка потреба за проглашењем сопствене свести као једине референтне тачке знања сопственог идентитета није иста као и прикривена жеља неуротика да себе прогласи Господарем јер се неуротик отворено супротставља Другом, за разлику од овог типа субјекта са стереотипним идентитетом. Дискурс картезијанског субјекта себе и причу о себи проглашава доксом несвестан *крвне* жртве коју је принео Другом. Овај апсолутни субјект симулакрума губи оријентацију и постаје психотичан у правом смислу те речи јер једино верује у то да је у стању да Истину супстанцијализује, да је наметне свим Не-Ја, па чак и симулакруму Другог. Својим *клонираним* идентитетом, није у стању да произведе дискурс пометње у Другом, те пребива једино као симулакрум Господара. „Једино је гушење у задаху егзистенције (свеједно је какав облик она, или егзистенцијална аналитика, узима: данас је то углавном облик језика) кадро да филозофа учине песником, способним да види и разуме несводљивост разлике.“ (Kordić 1998: 41) Можда, закључује Кордић, би га тек гушење у сопственом *егзистенцијалном* *смогу* могло учинити уметником, писцем, јунаком аполога неке друге реалности, макар она била и имагинаризовани симулакрум симулакрума.

Ако се пође од претпоставке, лакановске, да језик, Симболичко постоји пре и после било ког субјекта, то имплицира, наравно, да реалности, осим дискурсне, за субјекат нема. С друге стране, важно је успостављање неке реалности која је за субјекат увек дискурзивно (*не*)*искривљена* представа објективизиране реалности, али која је, такође за субјекат, у извесном смислу, *стварносна* колико је то могуће да би вредело о њој беседити. Ко може *створити* ту другу реалност, подједнако уверљиву или неуверљиву, али дискурсно-стварносну да би могла *привући* други субјекат или *први* субјекат уопште да говори о њој, односно да је интерпретира, да жели да верује да таква каквом ју је створио или каква је већ створена, она постоји? Кордић ће поднасловом своје збирке есеја у *Стази руина* – „О реалности беседи хистерик“ подсетити на Лакановог *Без-Верника*, хистерика, и нагласити неке од важних карактеристика ове само једне у низу лакановских функција – функције хистерика – важне за наставак истраживања на тему истине, реалности, стварносне стварности, субјекта, сопства, субјективитета, текста, беседе, говора, интерпретације. Према Кордићу, хистерик је тај који о *реалности једини* може беседити, а да та беседа не буде лакановски „празан говор“, говор картезијанске самосвести која не преза да од симулакрума (за који изричито тврди да то није) конституише догму или дискурс Без-Именог, неуротика који тежи алоритамској функцији $S(A)$, уз битно разликовање од картезијанца који верује да постоји пратећи само ову алгоритамску функцију, док опсесивни неуротичар има потребу да убеди и себе и друге од себе да он опстаје и постоји само у функцији $\$(a)$ (при чему треба напоменути да то његово убеђивање другог/других од себе је анонимно – из страха да његова потреба за *убиством* Имена-Оца не буде разоткривена). У даљем тексту ће се користити термин хистерик који имлицира функцију хистерика, дакле не патолошки поремећај, већ

функцију лакановски освешћеног субјекта који некако *зна* да реалност у свом непатвореном облику за субјект (осим у дискурсу) не постоји, *зна* да постоји РСИ чвор који је присутан и пре и након постојања субјекта, односно субјективитета субјекта и *зна* за празнину - празнину реалности сопственог идентитета и сопственог поимања супстанцијализоване стварности. Поставља се питање зашто Кордић инсистира толико на значајности беседе хистерика, постављајући је хијерархијски изнад/над беседама его-говорбића и неуротика (опсесивног или не) када је реч о (не)могућности спознаје истине и субјективитета, односно сопства субјекта? На то питање се одговор догматски не може дати, али се може уочити да Кордићеви апроксимативни закључци везани за Лаканову психоаналитичку теорију никада не излазе из лакановског оквира што и јесте циљ било каквог анти-филозофичног тумачења, интерпретације. Кордић иако *сецира*, односно издваја неке од сегмената лакановске психоаналитичке теорије и на основу њих теоретише о истини, о субјективитету, о Другом, у овом делу, важном за даље истраживање, о хистерику, функцији хистерика и његове беседе о реалности, он не занемарује остале видове беседа – неуротика или само само-освешћеног субјекта – већ заправо, само наговештава да је хистерик најприближнији говору, беседи о реалности истине и субјективитета. Исто каже и Лакан (мада, никада експлицитно). Ако се узме у обзир да је реч о проблему, како би то математика као не само егзактна наука (јер она то у крајњој инстанци и није) формулисала, великих димензија који је немогуће решити егзактним методама у реалном времену, један од могућих приступа је управо хеуристички или мета-хеуристички (термин који у математичком смислу не подразумева над-хеуристику него нешто мало приближнију апроксимативну методу) који Кордић заузима у свом тумачењу лакановског поимања тог проблема. Иако је реч о апроксимативном приступу који указује на значај функције хистерика као, према Кордићу, првобитне манифестације незадовољене жеље, неопходна је апроксимативна референца и њу налазимо већ у Лакановом тумачењу огледалне, нарцистичке фазе развоја субјективитета, где Лакан хронолошки исписује фазе кроз које субјект пролази пре пост-огледалног подруштвљењења. Прва фаза је „хистерично потискивање“, након ког следи „опсесивно преокретање и његови изолирајући процеси“ (Lacan 1983: 10). Хистерично потискивање као и опсесивни покушаји још увек *немог* субјекта да пронађе замену за изгубљени објект мало *a*, покушаји да се у прелазним објектима нађе замена за *примордијални* недостатак, нужно уводе субјект у *изолацију*, у *аутистично* повлачење у *неми свет* реалности недостатка. Након језичког увођења нарцистичког субјекта у свет говора, дискурса, свет реалности без реалности, субјект нужно *проговара* као хистерик који уколико се преда (због суочења са светом без огледалног одраза, без реалности, осим дискурсне), одустане и заћути, бива *уведен* у свет, како каже Лакан, „параноичне отуђености“ (Lacan 1983: 10), што никако не значи да субјекат-хистерик на свом *путу* ка себи и свету око себе се неће мноштво пута наћи у стању „параноичне отуђености“. Управо „опсесивно преокретање и његови изолирајући процеси“ и „параноична отуђеност“ су ти који ће утицати на субјект да на свом путу спознаје (не)могућности функцију хистерика пред зидом језика и реалности по себи первертира и у функцију неуротика и опсесивног неуротика и фобичног неуротика и суровог егоисте. Ово издвајање неких од могућих функција субјекта као говорбића у потрази за истином, никако не значи да су то једине могуће дискурсне *позе* самог субјекта. То би онда личило на догму. И сам Лакан то јасно уочава, замерајући претходним психоаналитичким теоријама које су успевале да израде категоризације и под-категоризације неких од типова личности захваљујући сопственом поимању субјекта само у функцији нагона, што је те и такве психоаналитичаре водило једино у покушаје лечења симптома (лечење симптома је синтагма која сама по себи делује парадоксално јер је реч о тренутку када субјект показује један симптом да би већ у следећем он био замењен другим) „[...] и у

руковање фрустрацијом [...]“ (Lacan 1983: 304). Дакле, то што Кордић издваја хистерика, функцију дискурса хистерика никако не значи искључење других лакановски наговештених функција дискурса субјекта, већ само то да је такав дискурс (можда) најприближнији (не просторно нити временски) самом лакановском говору око „рупе“ несвесног.

Кордић наводи, узимајући у обзир Лаканову употребу Хегелове параболе о Робу и Господару (при чему Лакан термин или функцију термина роб пише малим словом, док функцију термина господар означава великим почетним словом, иако обе функције термина употребљава као апсолуте) да је позиција хистерика који „[...] је искусио празнину и другост реалности [...]“ (Kordić 1998: 16) и који је интегрисао „руине“ у своје *тело*, у *тело* сопственог дискурса о поимању себе и дискурсно-објективизираних стварности, *позиција* роба, али роба који није лишен „[...] антропогене жеље, ни жеље за знањем“ (Kordić 1998: 16). Уколико се пође од претпоставке да лакановска функција термина Господар означава и функцију самосвесног субјекта, једна од разлика између роба-хистерика и Господара-самосвесног субјекта је управо у жељи за знањем. Самосвесни субјект не жели самоспознају јер мисли да је већ себе спознао, док је роб жељан тог самоспознајног знања које никако не значи знање у апсолутном смислу. Реч је о дискурсу спознаје хистерика који (дискурс) у себи *носи* мноштво *руина*, имагинаризованих покушаја спознаје сопственог субјективитета и дискурских субјективитета стварности и према *кôм* (дискурсу) се „[...] знање у јединственој схеми дискурса налази на месту уживања.“ (Kordić 1998: 16) Заправо, то *место* уживања на које Кордић алудира је лакановско заузимање дискурсне *позиције* од стране хистерика, *позиције* која је на извесном *одстојању* од самог *места* уживања посматраног као артифицијелног уживања Другог (само место Уживања је увек негде другде, у несвесном, недоступно, због чега га свест *смешта* у оно једино извесно, у Говор, при чему је хистерик свестан те преваре произашле из немоћи свесног да се докопа несвесног *сатжаја* свести). Други је Господар, функција Господара у смислу језика или другог субјекта који може заузимати различите позиције или позе у зависности од лакановски посматране освешћености у погледу прихватања да је жеља за знањем, односно спознајом увек несвесна и за субјект недоступна, али она – жеља је та која одређује спознајно понашање субјекта, одређује да ли ће се субјект спознајно понашати као хистерик, неуротик или само-свесни субјект. *Уживање* о ком Лакан говори није уживање у буквалном смислу те речи, није никаква врста хедонизма, испуњености, среће, већ, у складу с претходно наведеним функцијама и овде се ради о функцији уживања као само-свесној помисли да имагинаризовано-дискурсна верзија истине сопства и стварности може да постане нешто попут тренутног задовољења које би тренутно, односно на тренутак (функцију тренутка посматраног као неки неодређени временски период) *укинула* празнину, одсуство, мањак, недостатак и *донела* тренутну целовитост бића. „Уосталом, уживање може да мења облик или да метастазира.“ (Kordić 1998: 32) Дакле, Уживање у смислу бесконачности у реалном времену не може да опстане, те се своди на краткотрајност и мења свој облик у полисемији мноштва задовољења у привидно заокруженим имагинаризованим спознајама истине/истина све док злоћудно не метастазира у догми која је лаж. То је оно чега је субјект-хистерик свестан. „На месту уживања у дискурсу хистерика налази се знање. У дискурсу господара на том месту налази се изгубљени објект.“ (Kordić 1998: 16) Ка знању, односно спознаји хистерика води дискурс, исказ, да би симболички обликованим изгубљеним објектима управо хистерик својим исказом (за који верује да је ван/изван дискурса симболичког) при-дао сопствене семантичке ознаке које се разликују у зависности од његове тренутне имагинаризоване спознаје истине субјективитета. Зато је он-хистерик у извесном смислу имун на метастазе симболичко-догматских, коначно уобличених изгубљених објеката

мало *а*. Што се не може рећи за его-субјект, а врло често ни за субјект означен означитељем неуротик, посебно уколико се на уму има означитељ опсесивни.

Хистерик трага за аутономним дискурсом самоспознаје и спознаје реалности и свестан је да у Другом, дискурсу, реалност не може спознати јер ни Други „[...] није Господар, није посве аутономан [...]“ (Kordić 1998: 18). Као што га на потрагу за спознајом сопственог идентитета покреће одсутно присуство несвесног исто тако хистерик мора да *призна* постојање реалности као присутне у одсуству. Ако се *пође* од претпоставке постојања РСИ чвора пре и после било каквог постојања освешћеног субјективитета, неопходно је тој претпоставци додати *тврдњу* да и сама реалност постоји пре и после субјектовог *рођења* у дискурсу. То што субјект, према Лакану, није у стању да *види*, искаже ни сопствену реалност нити објективну реалност услед одсуства аутономије сопствене дискурсности, субјекту не одузима могућност и способност да говори о некој сопственој *подешеној* реалности и агонији узрока тог *подешавања* уместо говора и спознаје *чисте* реалности – и сопствене и објективне (при чему се под означитељем *чиста* реалност подразумева независност објективне реалности потпуно раздвојене од људских покушаја њене конверзије у дискурсу). „Према томе, ако не може да се говори о агонији реалности, може и мора да се говори о агонији говора о реалности, о агонији смисла, значења тог говора, чак о агонији смисла говора уопште. Може да се говори о имагинаризацији говора о реалности.“ (Kordić 1998: 19)

Сама реалност је попут Реалног „[...] монтажа симболичког и имагинарног [...]“ (Kordić 1998: 25). Ова претпоставка је, заправо, Лаканова формулација коју Кордић преузима из стенографских белешки под називом *Logique du fantasme*. Реалност за субјект је присутна само у виду историографске метафикције (записане прошлости, историје) и аутобиографске метафикције (записаних мемоара, аутобиографија и тако даље). Реалност није статична нити доступна субјекту осим у форми неке дискурсности: културе, идеологије, политике, науке, филозофије, антропологије и тако даље (низ је непрегледан да би се таксативно могао завршити тачком уместо израза – и тако даље). Као што је немогуће приступити свим *параметрима* реалности који директно или индиректно утичу на несвесну и свесну стварност субјекта, узалудно је и тражити, односно помишљати да Реално (несвесно) субјекта у тако флуидној реалности може да утисне стабилне трагове и координате за стабилно формирање сопства субјекта у Имагинарном и Симболичком. *Нека* прошла или садашња стварност света оставила је *неке* трагове у субјектовом несвесном до којих субјект није у стању да допре. Неодређени трагови прошле и садашње реалности (трагови су неодређени као што је већ претходно напоменуто због форме у којој су за субјект доступни – форме дискурса) *монтирају* субјектово несвесно које само наставља једном започет процес *монтаже* дискурсног субјективитета субјекта. Ако је сама реалност за субјект дискурсна и при томе још склона *забораву* – само-забораву и забораву за субјект, логично је што се субјект *рађа* изван домашаја не-дискурсне реалности коју ће у тренутку рађања свести субјект доживети и прогласити за изгубљени објект – као једну од могућих верзија лакановског изгубљеног објекта мало *а*. „Само људско биће, ако одиста нема реалности онога што одиста јесте чим оно настане (у симболичком), не може да буде друго до губитак (губитак нечега што није ни било и што оно поставља у реалност и као реалност, као изгубљени објект).“ (Kordić 1998: 23) То је један од разлога, како Кордић наводи, зашто дискурс хистерика треба посматрати и сматрати аутентичним. Аутентичност дискурса хистерика заснива се на његовој освешћености да исто као што је дискурсна стварност неподударна са не-дискурсном, тако је и немогуће очекивати од субјекта у исказу да буде подударан са собом и сопственим исказом. „Појам, концепт, мишљење света, наизглед могу све, сем да фактички роде свет.“ (Kordić 1998: 25) Субјект може да говори о себи, о свету око

себе, али не може да *роди* фактицитет. Као што функција нечега не конституише фактицитет већ ефекат тог нечега (за субјект и јесте једино важан управо ефекат, а не фактицитет сам), тако и за субјектово несвесно се не може тврдити да постоји осим као функција, претпоставка која оставља свој траг на имагинарно-симболичкој равни субјектове освешћености о измештености сопствене егзистенције, о измештености саме реалности и о непрекидном неподударању Истине, односно истине/истина са самим собом.

2. Оно што претходи уводу: антифилозофска читања Лаканове психоаналитичке теорије сопства

2.1. Исказ другог-од Лакана о субјекту, субјективитету, сопству и истини у лакановском означитељском регистру

Како Радоман Кордић наводи у свом делу *Субјект теоријске психоанализе* сама теоријска психоанализа захваљујући Фројду, а потом Лакану извршила је преврат сопствене теорије и праксе, али преврат „позиционирања“ субјекта у контексту укидања повлашћеног места свести, апсолутне свесности/освешћености субјекта какав је успоставила картезијанска филозофија. Фројдова психоаналитичка теорија и пракса, у извесној мери, заснивале су се на утврђивању постојања „друге сцене“, сцене несвесног која од Фројда иако без супстанцијаности остаје да постоји као један од видова онтолошких равни постојања идентитета субјекта. Лакан у својој психоаналитичкој теорији одлази корак даље или једноставно исправља у пракси уочене грешке Фројдове психоаналитичке теорије, те субјектово постојање у реалности у форми дискурса ограничава на субјектово свесно стање, док дискурсност ван стварносно „објективизирани“ реалности несвесног дискурса оставља као простор у који „смешта“ Истину субјективитета, Истину до које је, како Лакан тврди, немогуће допрети. Све Лаканове студије, предавања, семинари иако су пролазиле, као и наравно сам Лакан, кроз различите фазе од најраније, у извесном смислу структуралистичке до касније, може се рећи, изразито постструктуралистичке, у први план су истицале немогућност психоаналитичке праксе, и теорије, наравно, „[...] да заглади напрслине на субјекту. Напротив, она их претвара у отворене ломове, она је дискурс тог субјекатског зева.“ (Kordić 1994: 2)

Почетне кораке у психоаналитичком припремању преврата, као што је већ наговештено, припремио је Фројд указивањем на расцеп субјекта, односно субјективитета субјекта, на субјективитет свести и субјективитет несвесног. Фројд је анализом заснованом на сопственој психоаналитичкој пракси настојао да укаже да је до субјектовог не-бића или бића несвесног могуће допрети подробном анализом дискурса анализанда, не само током психоаналитичких сеанси, већ и након њиховог завршетка, анализом „партитура“ покушаја анализанда да реинтегрише сопствену историју. Какав је онда Фројдов допринос измештању позиције субјекта коме је већ у Фројдово време прорицана „смрт“ у филозофији? Према Кордићу, већ само указивање на зев између свесног и несвесног дела субјективитета субјекта, као и указивање на дискурсност његовог идентитета је веома значајан допринос каснијем развоју психоаналитичке теорије. Фројд је, као и Лакан, увидео да субјект постоји само као не-цео, као мањак, у Фројдовом случају као мањак присутности несвесног субјективитета који је могуће надоместити онтологизацијом истог на основу наговештаја пред-свесног субјективитета. На основу дискурса субјекта/анализанда у пред-свесном или свесном стању Фројд је

изводио закључке који су указивали на постојање могућности за ре-интеграцију несвесног садржаја свести, ре-интеграцију на којој би почивала свеколика спознаја тоталитета бића субјекта. Лакан ће ту Фројдову спознају изједначити са знањем, са-знањем субјекта да поред свесног постоји и несвесни део његовог субјективитета. Несвесно код Лакана постаје и опстаје као апсолутни мањак, али не апсолутни у смислу покушаја психоаналитичара/интерпретатора да досегне тај апсолут, јер у Лакановој психоаналитичкој теорији нема места за трансценденталне категорије које би било каквом исцрпном анализом постале трансцендентне. Деонтологизација или дез-онтологизација субјекта добија у Лакановој психоаналитичкој теорији своје потпуније значење, у смислу са-знања субјекта да није ни сопствена прошлост, ни сопствена будућност, већ управо и једино оно што му Симболичка мрежа означитеља омогућава да буде – субјект чији идентитет пребива у зеву деонтолошког субјективитета несвесног и онтолошког покушаја Симболичког да га первертира у објект. Субјекту се не пружа могућност избора јер он, следећи Лакана, нема ни лажни ни истинити идентитет. „Постаје ли на тај начин, пре но самосвесни субјект, што, као дискурс мањка, никада не може постати [...] способан да синтетише властиту историју, постаје ли празно место субјекта и, наравно, празно место мишљења субјекта?“ (Kordiћ 1994: 5)

Субјекту је, према Лакану, омогућено да „синтетише властиту историју“ али, наравно, уз не-могућност да путем сећања реконструише прошле догађаје јер му позиција не-целости, мањка допушта једино да у дискурсу Симболичког поново створи прошле догађаје који су пре претпоставка догађаја него догађаји који су се заиста у субјектовој историји одиграли. Попут самог субјективитета и прошлост, историја субјекта постоји само као дискурс или претпоставка неког прошлог дискурса, а сваки дискурс карактерише недостатак *одсутног*, *истинитог*, Лакановог Реалног. Наведено је да када се говори о историји, историји субјекта, заправо се говори о претпоставци прошлог догађаја у форми дискурса из разлога што „садашњост“ (и сама дискурс) може да се у ре-конструкцији наводне прошлости *ослони* само на епифеномене прошлости, на утицај епифеномена неких прошлих догађаја у виду дискурса на свесни део субјекта, на „садашњу“ његову дискурсноћ. Субјекту, дакле, према Лакановој психоаналитичкој теорији преостаје да истинитост сопственог постојања, „празно место субјекта“, „празно место мишљења субјекта“ *испуни* дискурсом о одсућности, немогућности успостављања апсолутног тоталитета, те освешћеношћу да што се више труди да у дискурсу потврди своје постојање то се више удаљава од референтне дискурсноћ Истине. Ако се пође од Лаканове претпоставке да се Истина субјектовог идентитета налази с оне стране Симболичког, у Реалном, несвесном, питање, можда, свих питања, на овом стадијуму истраживања је на чему се таква претпоставка гради? Референтна неодређеност својствена субјекту лакановске психоанализе не може да опстане, не може да представља тачку „ослонца“ за утврђивање било какве стабилне форме субјективитета субјекта. Међутим, Лакан посеже за том инваријантом непостојаности као деонтолошко-онтолошким упориштем (деонтолошко-онтолошко упориште је парадокс, али је исто тако и парадокс сваки покушај да се било шта, у овом случају субјективитет, искључиво онтологизује или искључиво деонтологизује) како би, према Кордићевим речима, промовисао било какав субјект другачији од самосвесног субјекта, а њиме и психоанализу као науку која ће се дијаметрално или асимптотски разликовати од дотадашње популарне его-психологије. Према Лакану, психоанализа, како Кордић наводи, наводно не жели да субјект „оздрави“ јер јој је субјект/анализанд неопходан да надомести мањак сопственог дискурса, сопствену не-целост и то управо истицањем непостојаности субјективитета субјекта, те указивањем да субјект својим дискурсом тражи од ње - психоанализе помоћ, одговоре на питања сопственог идентитета. Под питањем, односно констатацијом *жељења*, *жеље* психоанализе се мисли на неодрживост

дискурсног идентитета психоаналитичке теорије без анализана/других који су условљене дискурсношћу, њеног *идентитета*. Психоанализа је ту да укаже субјекту/анализанду да је траума коју доживљава на сваком кораку покушаја успостављања неког вида стабилног субјективитета, *природна последица* пребивања субјекта на месту, у простору у коме никада заправо није. Она – као теорија и пракса је ту да *помири* субјект са знањем да процесу онтологизације у говору, у Симболичком поретку означитеља претходи или истовремено се *одвија* (де)онтолошки процес/дискурсношћу субјективитета несвесног који је највећим делом *одговоран* за *улазак* субјекта у онтологизовану дискурсношћу, наравно, уз свеприсутни имагинарни осећај нецелости. На тај начин психоаналитичка теорија и пракса себи обезбеђује легитимитет, а свесном субјективитету субјекта пружа оправдање и доказ одакле потиче жеља за успостављањем тоталитета постојања.

Лаканова психоаналитичка теорија како би још више субјекат/анализанда *помирила* са дискурсном чињеницом о немогућности успостављања свеобухватног сопства, ослања се на Фројдово поимање функције фалуса, која- функција како сама реч функција јасно назначавала не упућује на поимање фалуса само као полног органа чији је фалус само симбол, нити само на имагинаризовану представу, већ на „[...] идол, што је фалус био за Старе.“ (Lacan 1983: 260) Фројдов „идол“ у Лакановој психоаналитичкој теорији постаје део алгоритамске схеме за означавање изобиља значења које је *обећано* у језику и несвесном, али који, попут објекта малог *a*, представља имагинарни број као означитељ недефинисаног губитка својственог сваком субјекту. Првобитни означитељ субјекта у Другом (Симболичком поретку), уколико се уопште може говорити о било каквом архе-означитељу, је фалусни означитељ. Фалусни означитељ као латентни означитељ у Другом оставља *траг* на означеном (субјект) у смислу позива субјекта да говори, да се запита и да пита о сопственој пре-рефлексивној истини. Захтев фалусног означитеља и његов позив субјекта на дискурс, субјект није у стању да дешифрује у контексту *места* које фалусни означитељ заузима у Симболичком поретку јер је, како Лакан каже, он послат субјекту као захтев без феноменолошке равни с обзиром на то да ни Друго, језик у коме је тај захтев уписан не може да пружи субјекту одговор јер и само Друго опстаје као симулакрум стабилног *места* које пружа могућност уписа својим означитељским знацима. *Првобитни* означитељ *послат* је са *места* *иза* било какве феноменолошке равни, тако да је његова референтност немогућа, односно референтна у смислу да она *постоји*, али изван домаћаја свесног субјективитета. Захтев фалусног означитеља није исти као захтев који Други, језик упућује субјекту јер је првом претпостављена нереферентна референтност несвесног и језик, а другом (Другом) апсолутно одсуство референтности, осим референтности у изокренутом виду – субјекатски Други не постоји без субјекта. Из тог разлога Друго није у стању да задовољи потребе субјекта, потребе које као Симболички медијатор између захтева на које фалусни означитељ упућује, већ управо супротно. Несвесно и језик по себи, као претпоставка апсолутног дискурса, путем латентног фалусног означитеља преносе субјекту безусловност захтева љубави који у Симболичком Другом постаје апсолутна условљеност захтева љубави у контексту потребе субјекта да постане апсолутни објект љубави, да буде вољен и признат од стране Другог, не само од стране Симболичког поретка као једног у низу могућих Других већ и других Других (на пример мајке, као првог Другог који свесни субјективитет у свом најранијем развојном добу сусреће). Субјект се, међутим, не задовољава постојањем само као објект љубави, он има и потребу да надомести оно што је преостало првобитним потискивањем *остатка* (фалусног означитеља) наговештене могућности његовог целовитог постојања. Оно што остаје субјекту као замена или отисак трага фалусног означитеља је жеља која „[...] није ни чежња за задовољењем ни захтев љубави, него разлика која настаје одузимањем првог

од другог, сам феномен њиховог цепања (*Spaltung*).“ (Lacan 1983: 262) Жеља у/код субјекта рађа потребу да буде признат и вољен због онога што он *јесте* а не зна да *јесте*, а не само због оног што мора бити према Закону несвесног који у Симболичком добија форму игре означитељских алгоритама, игре која је ту „[...] да омогући сто и једно различито читање, мноштво које је прихватљиво дотле док говорење о њему захтева алгебра алгорита.“ (Lacan 1983: 295) Она-жеља ригидност Закона Симболичког поретка својим постојањем *разиграва* јер жеља није усмерена према објекту потребе већ управо према недостатку и управо због ње свесни субјективитет улази у непрестану игру покушаја да пређе баријеру фалусног означитеља, који жељу и установљава.

Лакан каже „[...] да је човекова жеља жеља Другог (de l' Autre) [...]“ (Lacan 1983: 293) и других. „Ако мајчина жеља јесте *фалус*, дете ће хтети да буде фалус да би задовољило ту жељу.“ (Lacan 1983: 264) Исто тако, Симболички поредак као једина могућност уписа субјекта, у *себи* садржи могућност постојања латентног фалусног означитеља, само као могућност или траг, те субјекту *нуди* да уласком у њега покуша да до фалусног означитеља допре. Симболичко тако *нуди* субјекту симулакрум могућности да досегне целовитост свог бића, под условом да се субјектова жеља повинује жељи Симболичког поретка-једног од могућих Других, да се повинује жељи жеље. Све претходно наведено говори у прилог симулакрума аутономије Симболичког поретка (у даљем тексту навођеног као Други) који присваја атрибуте фалуса, то јест субјекту свести се *представља* као фалус, као шанса да уласком у његов поредак и он-субјект буде (симулакрум) фалуса *прикривајући* да „то што има не вреди више но оно што нема.“ (Lacan 1983: 264) Жеља субјекта тако постаје жеља Другог, односно да би избегао своју сигурну смрт неозначеног субјект прихвата жељу Другог као своју сопствену.

Уколико се пође од претпоставке (Лакан у својој психоаналитичкој теорији настоји да прикрије онтолошку димензију и емпиријске вредности и резултате, те је из тог разлога, у стилу Лакановог дискурса оправдано коришћење термина претпоставка) да се свеколика истина субјективитета, сопства налази *са оне стране* говора, означитеља, дискурса. Да би дошао до те истине субјект бива принуђен да прецрта све означитеље који га творе у Симболичком и да коначно постане вољен због онога што јесте или није. То би истовремено значило *смрт* субјекта различиту од *смрти* уписом у Симболички поредак. Жеља Другог је да омогући субјекту да *живи* и опстаје у означитељском поретку под условом да прихвати његово Симболичко фалусно обележје и самим тим одустане од покушаја *оживљавања* архе-фалусног означитеља. Субјект због/из носталгије, а услед недостатка могућности приступа наводном архе-фалусу често заузима пре позу него позицију имагинарног поседовања фалуса што нужно условљава Симболички посредовану имагинализовану пројекцију фалуса у виду фетиша и у виду маскарade. Фетиш за субјект може бити неки реални објект за који се субјект везује јер га подсећа на доба живота за које верује да је представљало период када је поседовао (имагинарну) целовитост бића и (имагинарно) јединство са стварносним другим, мајком на пример, али фетиш може бити и имагинарни објект, који може бити исто тако присећање на неки период живота за који верује да му је *омогућио* да постоји као целовит, или нека особа у *садашњости* за коју има потребу да верује да није означитељски кастрирана и да му може одговорити на питање *Ко сам ја?* Имагинарни објект или лакановско мало *а* било да се ради о приписивању стварносном објекту функције фетиша или имагинаризованим објективизацијама *свега другог* чему субјект при-даје улогу фетиша током живота субјекта доживљава мноштво измена, рефигурација које настају онда када субјект схвата, о-свешћује или себи признаје да је опет нужно *преварен*. С тим у вези *настаје* и оно што Лакан назива маскарada јер у тренутку спознаје да је и фетишизирани имагинарни објект и сам *кастриран* и да је *његова* улога фетиша изгубила

имагинаризовану веродостојност истини, субјект је принуђен на пред-Симболичко осмишљавање, *исписивање новог сценарија* за маскарadu у театру *привида* мноштва нових улога, односно *изнова* фетишизованих имагинаризованих улога објекта мањка, али и *сценарија* маскарade за сопствене *игре* нових *маски*, *нових* имагинаризованих Симболички посредованих начина *играња* прихватања онога што проглашава рефигурисаним фетишом.

Уколико се вратимо на Лаканову формулу *човекова жеља је жеља другог* она истовремено имплицира и формулу *ја је други (autre)*. У тренутку, каже Лакан, када субјект спозна, препозна жељу за успостављањем тоталитета, јединства сопственог бића, у субјекту се јавља потреба за пројектовањем жеље у реалност. Једина реалност доступна субјекту је реалност регистра Симболичког поретка. Из дијалектике односа субјекта и Симболичког поретка према обрасцу губитка, настаје децентрираност субјекта у односу на јединку, односно субјективитет субјекта, његово сопство бива измештено *изван/ван* јединке. Формула *ја је други* тако имплицира да је *ја* увек нешто друго у односу на јединку, нешто друго него што она јесте или није. Питање трансцендентала у Лакановој психоаналитичкој теорији се тако може једино ограничити на ову формулу – *ја је други* – уколико се узме у обзир да је питање постојања трансцендентала постављено у оквиру самог Симболичког поретка. Према Кордићу, једино могуће тумачење и коришћење овог термина у оквиру лакановске психоаналитичке теорије је тумачити трансцендентал као „[...] контекст, неизбежан, једног другачијег мишљења.“ (Kordić 1994: 22) *Ја је други* исход је модела игре симбола, означитеља, игре, која се како истиче Лакан, читује у огледалној фази када субјект себе препознаје као јединку и то као целовиту али истовремено и као отуђену, неусклађену, ископчану, *раскомадану*, ексцентрирану. Игра симбола, означитеља децентрира сопство субјекта јер субјект губи моћ да себе објекатски структурира (према Лакановој психоаналитичкој теорији однос субјекат-објекат какав је постојао у традиционалним теоријама субјекта не постоји) услед немогућности да на било који начин утиче на игру означитеља, као и не-могућности да проникне у законитости означитељских ланаца. Апсолут је, дакле, да постоји игра, али и да постоји мањак који не подразумева реални објект већ концепт потребе за недостајућим објектом мањка, који иако назначен фазом огледала, није могуће објективизовати изван било ког *алгорита* игре осим Симболичког, дискурсног.

2.2. Други исказ *другог* о Лакановој психоаналитичкој теорији

Лаканова теоријска психоанализа, односно Лаканово мишљење психоанализе, као теорије и праксе, представља запис „за-не-читање“, како сам Лакан у поговору за своје дело *Четири темељна појма психоанализе* каже: „[...] Џојс је тај који је увео напис за-не-читање, боље би било да кажемо: не преводи, ако се од ријечи учини пут к оној страни језика [...]“ (Lacan 1986: 298). Џојс је „увео“ термин и такву врсту записа, Лакан је прихватио и настојао да својом психоаналитичком теоријом, записом „за-не-читање“, скрене пажњу јавности, пре свега присталицама его-психологије, на опасност *коначног* читања текста, идентитета у кључу било које теорије, па и његове сопствене. „У противном, бићемо жртва занесена протејским метаморфозама. Исписаћемо странице и странице празног текста. Текста који је за читање, али који ништа битно не каже.“ (Јевремовић 2000: 11) Из тог разлога Лаканова психоаналитичка теорија представља позив на *игру*, на стање *будности*, на дијалог, на дискурс без претензија на догматичност. Свестан опасности сваког нарцистичког теоријског дискурса, Лакан, према речима Петра Јевремовића, не настоји да својом теоријом пружи знање о несвесном, већ да то исто несвесно покуша својим излагањима да *подражава* и то не у смислу пружања било каквог супстанцијализованог доказивања несвесног него, пре свега, указивањем на (не)могућност таквог подухвата. Управо из тог разлога Лакан се *враћа* Фројду и његовој

психоаналитичкој теорији не би ли покренуо дијалог са њом, не би ли Фројдов *текст* ставио у позицију текста *за-не-читање* и тиме покушао да *поврати живот*, дијалектичност и *тексту* и питањима, односно проблемима којима је Фројд настојао да пружи метафизичку заокруженост решења, понекад превише картезијанског да не би личило на догму. Према Лакану позиција теоретичара, писца али и читаоца, интерпретатора мора бити таква да *записима-за-не-читање* постављају проблем или проблеме и да их решавају/тумаче херменеутиком тока, запитаности, отворености, чекања, слушања, читања. Излагање Лаканове теорије, као што је и његово тумачење Фројдове теорије, нема своју сопствену сврху, у смислу постати већи лакановац од самог Лакана. Поента је у примени, пресликавању лакановског психоаналитичког начина мишљења на конкретне, и у цојсовском смислу записе *за-не-читање* (као што ће касније у тексту бити конкретно појашњено, *за сада* само назначено, да у романима који јесу предмет овог интерпретативно-истраживачког исказа *око* којих Лаканова теорија хеуристички и *херменеутички про-говара*, постоји и *оно* што Лакан назива *синтом*, као ознака, између осталог, језика без фонетске идентификације, односно у Лакановом *читању* као ознака једне од могућих функција субјективитета у ситуацијама када субјекат бива принуђен да на одређено време одустане од поменутих функција идентитета и да се *рехабилитује* управо у *синтому*), у постмодернистичком анти-еголошком, ек-статичном тумачењу идентитета.

Да би истраживачки приступили из другачијег, у извесној мери различитог-од или једном од мноштва тумачења Лаканове психоаналитичке теорије у домену покушаја *ишчитавања*, хеуристичке интерпретације једног од могућих посматрања и тумачења истине идентитета у делима Владимира Набокова (његовим америчким романима, али његовим аутобиографским делима), и у делима Давида Албахарија (романима који су за разлику од Набоковљевих *јасно* означени *котама* постмодернизма, његовој аутобиографској метафизичкој која је „[...] фарса, као и све друго, и залудно је покушавати да се она прикаже у неком значајнијем светлу.“ (Албахари 2012: 26), његовим аутобиографским историографијама - интервјуима) неопходно је *дати*, оно што Јевремовић у својој књизи *Лакан и психоанализа* назива *уводом у увод*.

Јевремовићево исписивање *увода у увод* Лаканове психоаналитичке теорије показује се у овом делу рада скоро подједнако сврсисходно попут самих поставки Лаканове теорије управо и једино из разлога, односно из *позива* теоретичарима, интерпретаторима, позива на опрез, на дистанцу. Нужно је поновити претпоставку, једну у низу од које Лакан полази у својој психоаналитичкој теорији, да је све текст, дискурс и да је у природи сваког дискурса да претендује на хегемонију, на успостављање догми управо из несвесне жеље, а свесне потребе за постизањем нарцистичког привида целовитости. Сама помисао да *нешто* претендује на *нешто* нужно води насиљу – сировом насиљу успостављања позиције господара или насиљу скривеном под велом дискурсног завођења. Како Јевремовић истиче проблем не настаје са науком која не скрива потребу за објективизацијом стварности и увођењем тако објективизираних стварности у поље експериментисања, те доношења коначних дискурзивно-догматичних ставова и закључака. „Муке почињу са људском (теоријском) потребом – Лакан би рекао *жељом* – да се знање заокружи, систематизује, схематизује. Да се створи *тоталитет*. Схематизација. Велика прича. Метафизика.“ (Јевремовић 2000: 39) Систематизација, изолованост, жеља за самореферентношћу када говоримо о изучавању саме књижевности, нужно изазива запитаност зашто извесне теорије књижевности *сматрају* да је једини прави, „чисти“ приказ/интерпретација књижевног дела она књижевна теорија која искључиво за референтну тачку узима сам текст књижевног дела, ништа *ван/изван* дискурсног самог текста дела или, с друге стране, шта је са оним књижевним теоријама које

прихватају само и једино сопствено читавање по сваку цену у *ткиво* књижевног текста, односно оним књижевним теоријама које заузимају трансценденталну референтну позицију/приступ? Такви, искључиви приступи било ком тексту или проблему (симптому) не претендују на истину, већ на стабилност, извесност, наравно, онако како једино се та извесност и може постићи, у виду привида, „нарцистичке инвестиције привида“. (Јевремовић 2000: 40) Такве теорије су, наводно, утопистичке и да би прикриле тај свој привид *утопистичности* спремне су на све – па чак, и на узимање дистопистичких форми само да би се прикрила њихова сопствена аутистичност или лакановски речено *параноидност*. Заправо, и није реч само о неким посебно издвојеним књижевним, филозофским, психоаналитичким теоријама, већ о сваком покушају да се било *шта* у форми текста или *виђено* (из геометријске перспективе) као текст анализира, тумачи, прилагођава било ком теоријско-затвореном систему текста – па макар то био и сам текст дела, односно текст дела у делу или текст у тексту дела – мета-дело или мета-текст. Не ради се ни о насилној примени одређене теорије, у овом раду, присутних одабиром ауторке овог интерпретативног исказа Лаканове психоаналитичке теорије и Рикерове теорије наративног идентитета, *на* књижевна дела, романе Владимира Набокова и Давида Албахарија, већ о свесном, освешћеном приступу таквом подухвату који не сме ни у једном сегменту да буде пука анализа симптома (мета-истражитељски истргнутих сегмената романа подвргнутих објективизацији и као таквих погодних за догматска ишчитавања смисла) – имагинарног света јунака, протагониста и наратора као изолованих симптома, нити, с друге стране, *ишчитавање* имагинарних светова као симптома живота њихових твораца, аутора. Места за догму нема, али простора за лакановско алгоритамско *тумачење* смисла истине и идентитета, као и преливања историографско-имагинаризованих *историја живота* аутора на имагинаризоване *историје живота*, истина и идентитета протагониста, јунака њихових романа, према Лакану, има. Алгоритамско тумачење у овом истраживању се употребљава само онда када је *решење* алгоритма $\sqrt{-1}$, односно имагинарни број. Дакле, нема велике Приче, као што нема ни великог Сопства, нема велике Теорије, нема Метафизике, нема утемељујућег огледалног одраза, нема Метаговора. Чег а има? Према Лакану и сваком (не)тоталитарном теоријском виђењу субјекта, света, субјекта као света или света као субјекта, преостаје, (не)достаје *оно* одсутно, ненаписано, не-исписиво, не-изговорено – *оно нешто* што изазива трауму. Суштина примене Лаканове психоаналитичке теорије није у покушају не-привидног или привидног *увлачења* текста литературе у теоријски оквир или обрнуто, већ у константном „кокетирању“ са „истином“ било ког текста. То би могло да значи не приступати истраживању било ког унапред постављеног *проблема* текста једноставним *постављањем* огледала наспрам текста и ишчитавањем мноштва пролонгираних фантазама које сваки текст нуди, нити самим *позивањем* текста на дискурсност (уласком *трећег* играча у игри интерпретације – Оца, Имена Оца као носиоца Симболичког поретка) који ће само изазвати да текст *проговори* у себи страном регистру дискурса. Претходно поменута траума неће бити *залечена*. Интерпретатор који шаблонски преноси сопствене покушаје тражења извесности у лажном миру огледалних привида сопствене целовитости истине, оличене у поистовећивању са објектом губитка, малим *a*, већ је истраумиран. Мало *a* стално измиче и непрестано мења своју форму. Агресија и деструкција постојећим стањем се нагло повећавају уласком у Симболички поредак, опет уз привид и лаж да ће уколико проговори о себи *из себе* остварити целовитост и истину сопственог идентитета. Да би ублажио симптоме сопствене деструктивности, односно самодеструктивности настојаће да се *устреми* на текст, књижевност на пример, не би ли у том неком другом тексту (различитом од његовог сопственог идентитета виђеног као текста) пронашао привид неке и нечије истине као *допуне* губитка своје сопствене. Питање је како избећи овакав приступ? Према Лакану,

траума остаје. Не постоји начин да се траума избегне или, у идеалном случају заустави. Сама *структура* (овде употребљен термин структура није никако лакановски, али је употребљен у сврхе каснијег указивања на Набоковљев и Албахаријев покушај поигравања са читаоцима у давању *упутстава* за писање једног књижевног дела, наравно, у лакановској или набоковљевској или албахаријевској *пози*) једне психоаналитичке сеансе, сеансе у смислу низа сеанси које ће анализанду донети привидни мир, према Лакану би се могла свести на следеће: ослободити анализанда немости првобитне идентификације (огледалног поистовећивања са објектом мало *a*), односно *освестити*, *известити* анализанда о могућности конституисања мноштва привида, односно фантазама везаних за истину његовог идентитета, увести га у дискурс и суочити га са немогућношћу икаквог *оздрављења*. „Субјект психоанализе је, за разлику од субјекта феноменологије, увек *негде* луд. Питање је само *где*.“ (Јевремовић 2000: 92) Анализанд од аналитичара сазнаје (иако већ зна) да је стање трауме неминовно и трајно, да не постоје механизми одбране који ће трауму трајно *зауставити*, уколико се под механизмима одбране подразумева адаптација анализанда ситуацији/животу у коме је сваки статичан поредак ствари само привид. Једини механизам одбране, ако се тако уопште може назвати, који лакановска психоанализа признаје је „[...] ставити нагласак на способност субјекта (а самим тим и његовог Ја) да поднесе ирационалност сопствене онтолошки базичне ситуације. Лакана ће, другим речима, првенствено занимати јачање субјектових капацитета да се увек и изнова суочава са неизвесношћу сопственог несвесног, а ти *капацитети* нису у Ја.“ (Јевремовић 2000: 103) Лакан нигде изричито не даје одговор где би могли бити смештени ти „капацитети“. Он каже да нарцистички субјект није субјект већ нарцистички објект. Исто тако, *позвани* нарцистички субјект/објект на дискурс од стране Другог као језика и других, као других људи или аналитичара, на улазак у означитељски поредак *проговара* празним говором који није ништа друго до миметички говор нарцистичког субјекта/објекта у који се *уписују* означитељи говора Другог и других, прекривајући иницијалну немоћ мноштвом метафоричких и метонимијских наслага. Овде је нужно *застати* и запитати се „[...] шта је то што, упркос свему, представља (какву-такву, али ипак јединствену) динамичку осу конституисања [...] полицентричне конфигурације међусобно различитих конфигурација. Да није тако, субјект у анализи једноставно не би био анализибилан.“ (Јевремовић 2000: 103)

Смисао претходно наведеног *застати* није у редукцији или стављању у заграде циљева и достигнућа Лаканове теорије, већ, као што се из претходног текста може ишчитати, указати на Лаканову психоаналитичку теорију као на *текст* који је и током Лакановог деловања, а и данас, још увек тражио/тражи пут ка *себи*. Из тог разлога је неопходно застати и запитати се, као што то Јевремовић на пример чини, која је то инстанца или дистанца коју треба заузети да се не би залутало у хаос губитака, празнина, свега оног што субјекту недостаје, према Лакану, да би био целовит. Када говори о субјективитету Лакан говори о три равни субјектовог постојања/опстајања: равни Реалног, Имагинарног и Симболичког. Претпоставка је, Лаканова, наравно, да је Реално еквивалент за несвесно субјекта, да је Имагинарно еквивалент за нарцистичке идентификације субјекта током читавог његовог живота и да је Симболичко еквивалент језику посматраном у контексту синхронијско-дијахронијског низа означитеља које *води* полицентризам супституције у форми метафора и метонимија. До несвесног дела субјекта није могуће допрети. Нарцистичку идентификацију, односно идентификације субјекта *воде* метаморфозе заувек изгубљеног архе-објекта жеље. Језик, говор, дискурс је ту да субјекту понуди у виду, форми означитеља супститут за заувек изгубљени објект мало *a*. Уколико се претходно наведене три равни идентитета субјекта: Реално, Имагинарно, Симболичко – *поставе* као три концентрична круга који се међусобно

пресецају и *посматрају* дводимензионално, субјект у анализи, као што је то Јевремовић истакао, постаје не-анализибилан. Лакан, наравно, тако нешто не би дозволио, те у своју психоаналитичку теорију уводи идеју боромејског чвора као идеју, као могућност једног *новог* начина мишљења, а не као коначно раз-решење питања истине идентитета. Један од најважнијих разлога за увођење ове идеје Петар Јевремовић проналази у Лакановом необјављеном семинару насловљеном “L'identification” где Лакан каже: „Ова схема не би била схема када би водила ка решењу. То је тек само начин фиксирања наших идеја, призван ради слабости наших дискурсивних капацитета.“ (Јевремовић 2000: 81)

Неопходност „[...] фиксирања наших идеја, призван ради слабости наших дискурсивних капацитета.“ увођењем *тродимензионалности* идеје боромејског чвора, увелико је наговештена у Лакановом ранијем деловању и раду у делу *Четири темељна појма психоанализе* у коме се Лакан дотиче теорије погледа, разлике/схизе функције ока/виђења и погледа, геометријске перспективе, скопичког поља посматрања, анаморфозе, не би ли указао на недостатност дводимензионалног посматрања ствари. Узмимо као илустрацију овог Лакановог наговештаја *тродимензионалности* на примеру који наводи Лакан – слика *Амбасадори* Ханса Холбајна из 1553. године:

„На Холбајновој слици сам малочас показао необичан лебдећи предмет у првом плану, који ту гледа, хвата, рекао бих скоро да *хвата* у замку гледајућег, тј. нас. То је, кратко речено, манифестан начин, без сумње изванредан, који треба захвалити некаквом тренутку сликареве рефлексije, начин да нам покаже да смо, у својству субјекта, на слици дословно позвани, и на њој приказани као ухваћени. Јер, тајна слике [...], те очаравајуће слике која између два лика урешена и прикована, приказује све што подсјећа, у перспективи тога времена, на ништавност умјетности и знаности – тајна слике дана је у тренутку док се удаљујући полако од ње, мало-помало на лијево, а затим се осврнувши, угледамо оно што представља магични лебдећи предмет. Он одражава нашу властиту ништавност у облику мртвачке главе. Дакле, употреба геометријске димензије вида за савладавање субјекта – очигледан однос према жељи која ипак остаје енигматична.“ (Лакан 1986: 101, 102)

Овим примером Лакан је указао, између осталог, и на подвојеност ока/виђења и погледа јер око није у стању да из позиције геометријске перспективе уочи оно *скривено* на слици (представљено као кост сипе), те је управо *оно* што му измиче поглед. Између, односно изван или иза ока/виђења и слике/објекта/текста постоји поглед/изгубљени објект мало *а*/мртвачка глава. „Оно што ме посве одређује у видљивоме, то је поглед, који је извана. Преко погледа улазим у свјетлост, а од погледа примам учинак. Одатле произилази, да је поглед инструмент преко којег се свјетлост утјеловљује, и преко којег – ако ми дозволите да се послужим једном ријечи, [...], разлажући је – сам ја *фотографиран*.“ (Лакан 1986: 116) Субјектова имагинарна представа о себи и свету око себе је Симболички *уписана* у слику, у текст. Али, наравно, не у потпуности. Субјектова имагинарна представа себе и света око себе јесте фигуративно¹ поимање слике, односно представе, поимање којег је субјект свестан и *где* себе он (свесно) уверава да је то што види/чита/анализира само представа и да се *иза* те представе/слике налази оно за чим он трага- ствар по себи, апсолутна истина, трансцендентал. Субјект психоанализе/анализанд/текст као и анализанд/протагониста романа није „[...] потпуно ухваћен овом имагинарном запленом, он је ту обиљежен. Како? Утолико што он издваја функцију екрана, и игра је. Човјек у ствари зна играти маску као да је то оно с оне-стране

¹ Појам „фигуративно“ користи се условно, односно у лакановској упитаности да ли нешто може уопште бити „фигуративно“ јер референт реалности не постоји.

чега је поглед. Екран је ту место за медитацију.“ (Лакан 1986: 117) Сликара, посматрача, писаца, интерпретатора, аналитичара (уз важну напомену *освеићености* недостатака геометријског приступа анализи, али и недостатака анализе применом само светлосне оптике, која и изазива појаву *екрана*) у извесној мери бирају, ако се узме у обзир да на несвесно и језик немају никаквог утицаја, *позицију екрана* као сопственог *места за медитацију*, *позиционирају екран* између сопственог ока/свести и сликарског платна, текста, празне беседе анализанда како би конституисали мноштво могућих маски мноштва различитих идентитета субјеката и света/светова (следећи и пут сопствене потребе за сопственим идентитетом). Посматрано из перспективе посматраног, анализираног, интерпретираног, дакле из једног другог регистра, који се једним делом може сматрати засебним синхронијско-дијахронијским регистром означитеља, ситуација је слична претходној. Уколико се идентитет, субјективитет субјекта анализира путем онога што је једино доступно у *реалности*, путем беседе или записаног текста, односно кроз призму три регистра, као што је претходно наведено, три концентрична круга, РСИ круга, *дводимензионална* и што је најважније, ма колико се претпоставља (Лакан претпоставља) да се они *каче* један на други до бесконачности или, како би то Лакан својом функцијом матеме објаснио путем алгорита чији је крајњи *резултат* $\sqrt{-1}$ = имагинарни број, *дводимензионална* бесконачност и *дводимензионални* флуks нису довољни ни достатни. Потребно је *извести* субјективитет субјекта, заправо његову РСИ матрицу постојања из *дводимензионалног* простора међусобно испресецаних кругова (уколико се термини простор, место и друге тополошке одреднице тумаче у следећем кључу: „Топологија је *неметријска геометрија*. У питању је, прецизније говорећи, једна, само условно речено *геометрија*. (Јевремовић 2000: 81) и „Реч је, наиме, о *радикалној* [...] *апстракцији идеје простора*, односно *просторности бића*.“ (Јевремовић 2000: 82)) у *тродимензионалном* простору међусобно *усечених* колутава налик на боромејски чвор. Предност посматрања, анализе субјективитета субјекта као *тродимензионалних* колутава (канапа) три кључне одреднице његовог постојања – Реалног, Симболичког и Имагинарног – није само у могућности мултипликације тих колутава (јер се и међусобно усечени кругови РСИ матрице могу мултиплицирати бесконачно), већ, како наводи Јевремовић, управо у могућностима „[...] *торзије*, [...] и *инверзије* [...]“ (Јевремовић 2000: 117). Осим могућности *исписивања* и *праћења* Имагинарних идентификација посредством Симболичких идентификација субјективитета у њиховом Имагинарном Симболички представљеном синхронијском и дијахронијском појављивању, *тродимензионални модел* РСИ чвора не пружа могућност самом субјекту (који у свом конституисању прибегава свим могућностима које пружа и *дводимензионалност* и *тродимензионалност* и *вишедимензионалност*), већ анализанду, интерпретатору да се *осврне* и да по *изласку* из топоса дела и сопствено конституисаног топоса посматрања уочи, осим ништавности сопственог увида или *мртвачке главе*, нека од мноштва торзија, увртања и извртања РСИ лакановске анти-логике постојања сопственог субјективитета и субјективитета другог-од себе који *постоји* у потпуно другом или трећем регистру од његовог сопственог. Овде је важно напоменути, да појам *тродимензионалности* РСИ чвора иако имплицира просторну димензионалност у којој је могуће замислити уланчавање РСИ *колутава* у овом истраживању биће примењен на трострукоост, односно вишеструкоост могућих инверзија и торзија онога што је субјекту/истраживачу доступно за анализу – лакановског екрана на коме се *догађају* субјекту једино доступне *операције* псеудо-идентификација. Ако је у Имагинарном субјект обележен, не-асимилован и поседује могућност за издвајање функције *екрана*, као неке врсте *застора* иза кога, наводно, крије истину о себи, онда се тродимензионалност или вишедимензионалност може тумачити постојањем три или више димензије *екрана*: *екрана* пишчевог дела фикције, односно *екрана* приче јунака или о јунаку (*екрана* који имплицира мноштво

могућих ауторових намера, измена, торзија саме приче), затим, *екран* пишчеве само-исповести у форми ауто-записа о сопственој истини (у оквиру ког је обележено мноштво означених или претенциозно неозначених *имагинарних заплена*, интерпретатору тешко доступних или апсолутно не-доступних) и истини сопственог читања или ћутања о датом делу и, на крају (крај овде означава опсег овог истраживачког рада), *екран* интерпретатора који је *затамњен* и сопственим Имагинарно-Симболичким, језичким *обележјем* и Симболичким, језичким – метапрозним означитељима који изазивају торзију или торзије *позиције* положаја интерпретаторског *екрана*. Укрштањем, налик укрштању РСИ боромејског чвора, ове три димензије или регистра не-геометријског топоса *екрана*, могуће је добити одговор на питање које Јевремовић поставља везано за конфигурисање „[...] какве-такве, али ипак јединствене, динамичке осе [...] полицентричне конфигурације међусобно различитих конфигурација.“ (Јевремовић 2000: 103) Само довођење у везу ових *позиција*, *поза* лакановског *екрана*, засигурно доводи у везу „различите конфигурације“ које *постављене* на „динамичку осу“ имагинаризације заиста пружају могућност полицентричности. Динамичност *јединствене осе* заснива се на *проматрању* других-од-свог *екрана* у имагинаризованом покрету, кретњи, али не кретњи до последњег виђења (јер не постоји ни архе-виђење), већ као једној кретњи током које ће анализанд/анализирано/интерпретирано бити *представљено* као кретање виђења, ока, интерпретације субјективитета јунака романа уз спознају да је оно за чим се трага – поглед, истина – увек негде *по страни*.

„Необичан је – ако сте били на задњој изведби Пекиншке опере начин на који се тамо боре. Туку се као што се тукло у свако доба, више кретњама него ударцима. Наравно, сама представа се одвија у потпуној превласти кретње. У тим се балетима никада не удара, клизи се у различитим просторима или се распростире низ кретњи [...]“ (Lacan 1986: 127)

„Погледајте те плесове о којима сам вам говорио, они су увијек истакнути серијом зауставног тренутка, када се глумци заустављају у укоченом положају. Што је ово упориште, овај тренутак заустављања кретње? То је само опчињавајући тренутак, утолико што се ради о одузимању погледа од злог ока, ради одвраћања.“ (Lacan 1986: 128)

Кретња, покрети као имитације стварне борбе, реалности, без стварних удараца уз заустављање у тренутку када би у стварној борби уследио ударац. Тродимензионалност боромејског чвора РСИ матрице би управо требала да изазове овакав ефекат. Интерпретаторска, аналитичарева *кретња* кроз *изувијане*, *изокренуте* и *преокренуте* симболички посредоване имагинаризовано представљене кретње РСИ чворова субјективитета анализираног субјекта је кретање *кроз* низ кретњи-прича (анализираног субјекта, анализанда) уз, неумитно, повремено заустављање у *укоченом положају* или ономе што Лакан назива „прошивак“, шав. Шта је то што изазива ту сталну кретњу, флуks боромејских РСИ чворова? Реално, несвесно као *колут* сачињен од сопственог синхронијско-дијахронијског низа означитеља покреће *колут* Имагинарног, *колут* конституисања мноштва аватара објеката мало *а* (онога што недостаје у нарцистичкој фази огледала субјекту да би био целовит те из тог разлога субјект током свог живота бива принуђен да имагинаризује мноштво ортопедских феномена као замене за заувек изгубљени објект мало *а*) које за разлику од Реалног не поседује сопствени низ означитеља већ управо на *позив* који долази из Реалног одговара Симболичким *колутом*, низом означитеља језика. Реално је *неуморно*, односно жеља субјекта за покушајем *дефинисања* каквог-таквог субјективитета покреће повезивање РСИ *колутова* или како их Јевремовић још назива „*торуса*“ РСИ чворова *ad infinitum*. Тренуци, моменти када се анализирани субјект и субјект аналитичар заустављају у *укоченом положају* не морају,

односно не могу увек да се поклопе и преклопе. Важно је само не завршити ударац. Зауставити се на трен и потом наставити са плесом, причом, интерпретацијом.

Само заустављање у приповедању (у смислу *прошивка*, када се наводно нека од *истина* субјективитета *открива* и конституише у језику као псеудо-идентификација) које се, као што је претходно наведено, не мора и не може увек тачно и јасно утврдити јер се једноставно ради о потпуно различитим индивидуама – с једне стране аутора, протагонисте или јунака, анализанда и с друге интерпретатора, аналитичара – јесте, како Лакан каже, одузимање „[...] погледа од злог ока, ради одвраћања.“. У природи је самог субјекта не-свесни страх да га *неко* други може дефинисати јер *тај неко* други поседује целовитост за којом он вапи. У Имагинарном поретку тај страх се испољава као завист, љубомора, „зло око“ субјекта пред сопственом сликом у огледалу када субјект *осећа* да огледална слика поседује целовитост коју он сам у/о себи не *осећа*. Та завист се даље преноси и у Симболички поредак или *видљиви* поредак, када субјект, који је једино у стању да види *itago*, слику другог субјекта, верује да иза слике/*itago*-а другог субјекта постоји нешто *цело* што овај крије од њега (тај други, наравно *игра* *игру* лакановске функције *екрана* *иза* ког се наводно *скрива истина* његовог субјективитета). Ако се посматра из перспективе аутора, *творца* дискурса субјективитета свог или својих јунака, Лакан на примеру сликарства даје појашњење за тај не-видљиви, тренутни прекид флукса у конституисању наводне истине идентитета и дела (у овом случају сликарског, али, свакако, то важи и за свако уметничко дело) и субјекта, односно *онога* што је на слици или у писаном делу *видљиво*, а тиче се истине: спуштања боје четкицом на сликарско платно или записивање, исписивање речи неког књижевног дела указује на мимикријско прерушавање самог уметника, писца. Овде је потребан опрез. Мимикрија аутора и интерпретатора дела се може тумачити као „[...] прерушавање (*travesti*), прикривање (*camouflage*) и застрашивање (*intimidation*).“ (Lacan 1986: 109) Аутор и интерпретатор дела се и *прерушавају* и *прикривају* у циљу да *заstrashe* само из једног разлога како би читаоцима, који у рецепцији дела или интерпретацији дела такође прибегавају истом мимикријском циљу, да би одржали „[...] ту надвриједност коју субјект увијек жели досегнути у свом привиду.“ (Lacan 1986: 109). То никако не значи да аутор, интерпретатор или читалац нужно опонашају другог-од себе. „[...] ту не треба пренагло унијети у игру интересубјективност. Сваки пут када се ради о опонашању, чувајмо се пребрзог размишљања о другоме, који би био тобожњи опонашани. Опонашати јест, несумњиво, репродуцирати једну слику (*image*). Али за субјект то значи увући се у функцију чије обављање га обузима.“ (Lacan 1986: 109,110) Функција која сваки субјект неизоставно *обузима*, као што је више пута напоменуто, јесте досезање привида целовитости на било који начин и у било ком тренутку, уз мноштво метаморфоза и криптичних, у Лакановом тумачењу, прерушавања или *играња* функција *itago*-а себе и других-од-себе. Ово прерушавање субјекта, нужно увлачење у функцију мимикрије јесте само по себи трауматично по сâм субјекат. У тренутку када о-свести да је и сâм постао само *позадина* која му је иницијално била потребна да сачува своју имагинаризовану истину о себи, он *мења боје* и нужно и саму *позадину* и креће у нову маскарару прерушавања, које, опет нужно, оставља трауматизујући траг на субјекат.

„Модифицирајућу формулу коју дајем за жељу као несвјесно – *жеља човјека је жеља Другога (de l'Autre)* – рећи ћу да се ради о некој врсти жеље *Другоме (à l'Autre)*, на крају чега се налази *дати-видјети (le donner- à-voir)*.

Како то дати-видјети задовољава нешто? – тако, што постоји апетит ока код оног који гледа. Тај апетит ока које треба нахранити, чини вриједност дражи сликарства. Њу треба, за нас, тражити на нижем плану него ли се претпоставља, у ономе што је права функција органа ока, ока пуног похлепе, какво је зло око.“ (Lacan 1986: 125)

Ако се посматра из перспективе интерпретатора, аналитичара и њихове *потребе* да трагају за истином сопства других од себе, беседом или записом као *одговором* на беседу или запис другог од њих, Лакан даје даље *појашњење*:

„Зло око је *fascinum* који дјелује тако да зауставља кретње и да дословно убија живот. У часу кад се субјект зауставља прекидајући кретњу, он је понижен. Функција анти-живот, анти-кретња те завршне тачке јесте *fascinum*, и то је управо једна од димензија гдје се изравно извршава моћ погледа. Тренутак виђења може ту посредовати само као шав, састављање имагинарног и симболичког, и он је преузет у дијалектици, у тој врсти временског прогреса који се зове журба, полет, покрет напријед, који се закључује у *fascinumu*.“ (Lacan 1986: 128)

Из перспективе творца-аутора, приповедача и из перспективе интерпретатора, аналитичара на делу је, како каже Лакан, функција *злог ока* (уз напомену: „[...] да око са собом носи смртну функцију, да је по себи обдарено [...] сепаративном моћи“ (Lacan 1986: 126), ока пуног похлепе, зависти, заправо неутаживе жеље за успостављањем догме, за успостављањем једне апсолутне истине. За субјект *зло око* је увек у поседу другог од себе, погледа или Другог. Лаканово Имагинарно ма колико да даје субјекту *слободу* да *гради* имагинаризоване представе сопствене истине и сопственог идентитета, носи са собом опасност од стварања осећаја параноидности јер управо у Имагинарном субјект стиче имагинаризовану функцију свести која у *фази fascinita* у тренутку, као имагинарном временском трајању, изазива фасцинацију сопственом псеудо-идентификацијом, да би када спозна да се „[...] (из ових или оних разлога) не уклапа у, фантазматски претпостављено нужни, поредак ствари [реаговао] крајње агресивно.“ (Jevremović 2000: 44)

„Од сваког се очекује огледална подршка [...] сопственом урушљивом (нарцистички грандиозном) Селфу. Тежиште је, значи, на привиду овладавања реалношћу и на исто тако привидном овладавању нагонским. На *параноидности*. [...] Лаканов појам *нарцистичког субјекта* – субјекта који вазда бива као пролонгирана функција стадијума огледала. Његово лице је фантазматски тоталитет и онипотенција, његово наличје открива нам агресивност. Деструкцију.“ (Jevremović 2000: 44)

Када се имагинаризована конфигурација сопственог Селфа не подудара са, опет, фантазматским поретком ствари (фантазматским у оном смислу у коме је субјекту доступна само фантазматска представа реалности), након оне прве фасцинације, субјект је нужно истраумиран, уплашен, престрашен и то је управо учинак онога што Лакан назива функцијом *злог ока*. Стање трауме које може да води ка агresiји, лакановској психози, параноидности немогуће је *превазићи* уколико се субјект *парализује*, препусти *отрову* зависти према привиду задовољства имагинаризоване целовитости другог-од-себе.

„*Invidia* долази од *videre*. За нас аналитичаре најизразитија је она *invidia* она, коју сам већ давно открио код Аугустина, на име код малог дјечака који проматра свог малог брата на дојци мајке, гледа га [...] горка погледа, који га изобличује и на њега утјече као отров.

Да би се схватило што је *invidia* у својој функцији погледа, не треба је побркати с љубомором. Оно дијете, или било тко, *завиди (envie)*, то није неизбежно оно што би могао жељети [...]. Тко каже да је дјечаку који проматра свог малог брата још потребна дојка? Сватко зна да је завист опћенито изазвана посједовањем добара која, ономе који завиди, не би била ни од какве користи и чију стварну природу он чак и не слуги.

Таква је стварна завист. Она чини да субјект проблиједи, пред чим? – пред сликом (*image*) потпуности која се затвара, и пред тим да мало *a*, *a* одвојено за које се он

заквачи, може бити за другог посједовање, које му пружа задовољство [...].“ (Lacan 1986: 126)

Како пронаћи *излаз, место* на лакановском екрану где би се субјект *заштитио* од неминовности наличја било какве идеологије, па макар то била идеолошка потреба да прогласи неку имагинализовану представу себе за *fascinum*, да се већ једном ослободи потребе да у *свему* трага само за сопственим идентитетом? Лакан званично одбацује сваку помисао на могућност постојања феномена профилактичког (заштитничког) ока, рекли бисмо било какве могућности да субјект, био он аутор или интерпретатор, аналитичар, заиста поседује свесну потребу или *освеићену* жељу да оно што је за њега виђено не прогласи апсолутним погледом (архе-објектом мало *a* уз, наравно, уверење да је и само Реално обухваћено виђењем).

„Јер, утолико што је свака људска жеља утемељена на кастрацији, око преузима своју пакосну, а не једноставно, агресивну функцију, а не једноставно варљиву, као у природи. Међу овим амулетима могу се изнаћи облици у којима се оцртава проту-око. То је хомеопатско. Помоћу овог околишања успијевамо увести речену профилактичку функцију.“ (Lacan 1986: 129)

Иако у дијалектици ока и погледа („Предмет *a* у пољу видљивог јест поглед.“ (Lacan 1986: 115)) не постоји подударност, исто тако се не може очекивати ни од ока – интерпретације, анализе – да буде увек профилактичко, заштитничко, већ једино свесно настојање да своје виђење одржава у живој дијалектици *злог* и *проту-ока*. Управо та дијалектика може *око*, интерпретатора, аналитичара заштитити од *позива* исказа у форми литературе, сликарства, уметности „[...] да спусти свој поглед [...]“ (Lacan 1986: 119), да престане да верује да је то што му је дато да види управо оно што њему недостаје јер „[...] ако хоћемо преварити човјека пружамо му слику застора, тј. нечега иза чега он тражи да види“ (Lacan 1986: 122). Лакан, дакле, не позива на опрез само анализанда (текст/литературу/уметност), односно не указује само на *зло око* аналитичара, интерпретатора него и на мимикријске замке самог анализанда, уметника, уметничког дела. Замка, мамац се открива онда када субјект, интерпретатор, аналитичар освести да се представа о нечему представљеном у уметничком делу, беседи никако не поклапа са погледом, са објектом мало *a* око којег „[...] се врти битка, чија је душа *trompe-l'oeil*“ (Lacan 1986: 122). Уметност, сликарство, литературу Лакан је увек видео као истоветне са психоаналитичком анализом у смислу сталне *битке* за освајањем објекта мало *a* и начина вођења те и такве *битке* у виду, форми, функцији де-онтологизујуће херменеутике:

„Бавити се аналитичким послом, тј. бавити се психоанализом, за Лакана је било аналогно интерпретативном раду на тумачењу текста. У оба случаја бавимо се *причом*. У оба случаја крећемо се по склиској зони преплитања симболике и фикције. Реалности и фантазма. [...] Сав интерпретативни рад је литерарни рад. Рад у литератури. У тексту и са текстом. У оба случаја бавимо се изналагањем (или, још боље, ишчитавањем) могућег смисла – или могућих смислова – из неке структуре значења. Из неког текста. [...] И још нешто: сваки је текст [...] неминовно и *криптограм*. [...] Увек нам се *ту*, у тексту, практично у исто време, и нешто даје и нешто ускраћује. Истовремено, *нешто* је и присутно и одсутно. [...] Тако су, бар за Лакана, могућа оба (за њега комплементарна) става: један би гласио *све је литература*; други, *све је психоанализа*. У оба случаја, као више но дискретно назначена, постоји могућност потенцијалног одклона ка *самој ствари*. Ка читању ненаписаног [...]“ (Jevremović 2000: 55, 56)

„Као заједнички именитељ психоанализе и литературе (али и шире: сваке фикције) појавиће се *ћутање*. Белина папира. Белина сећања. Немост. [...] Немост коју треба (мада је то, по природи ствари немогуће) пунити, или бар премостити,

неком наравијом. Неким говором *око рупе* или *преко рупе*. У сваком случају, неким говором који, мање или више уверљиво, кокетира са самом ствари.“ (Jevremović 2000: 56)

Од какве је важност овај *увод у увод* за истраживање (не)могућности истине сопства у одабраним америчким романима Владимира Набокова и одабраним романима Давида Албахарија? Један од увида овог дела истраживања је спознаја *ништавности* било каквог интерпретативног приступа анализи идентитета и истине јунака романа из позиције рационалне, самореферентне, затворене, аутистичне *позе* која нужно води у идеологију. Да би се та идеолошка *поза* превазишла, можда је једини пут онај којим се интерпретатор ограђује од било каквог мимикријског покушаја *застрашивања* не би ли своје мишљење прогласио коначним. Интерпретатор, истраживач приступа анализи из, нужно (при чему нужност није наметнута идеолошким поставкама теорије, већ опстајања и постојања било ког субјекта, односно субјективитета), имагинаризоване освешћености сопствене позиције која му даје могућност, користећи се појмовима и функцијама психоаналитичке теорије Жака Лакана, да остане *недоречен*, да ни један *fascinum*, односно ни једну псеудо-идентификацију симптома не *прогласи* јединим *узроком психотичности* јунака и да буде ослобођен обавезности да интерпретаторско *читање* симптома стања субјективитета јунака мора нужно да се *поклапа* са ауторским *интенцијама* које истраживач може само лакановском функцијом *кратког-погледа*, виђењем које не претендује на Истину, да *прати* у ауто-записима аутора у вези са *истинама* њихових поетика. У том контексту анализи *текстова* се приступа по *узору* на Лаканово *упутство* за држање психоаналитичких сеанси према *кôм* је немогуће одржати последњу сеансу, или *прогласити* да је *нешто* до чега се у анализи дошло коначно и према *кôм* аналитичар, интерпретатор не констатује коначност симптома који се појављују у беседи анализанда, јунака романа, коначност у смислу јасног одређења узрока појаве датог симптома. На интерпретатору, аналитичару је да покуша да формира једну *динамичку осу* по којој ће се *кретати* током истраживања, анализе. Интерпретатор бира да на интерпретаторску *осу позиционира* лакановске *екране*, тако што ће *кроз* сопствену имагинаризовану представу, *кроз* сопствени, нужно, за *рацио имагинаризовани екран* посматрати (имагинаризоване) *екране* ауто-записа Владимира Набокова и Давида Албахарија и на њима покушавати да уочи историографско-метафиктивне псеудо-симптоме везане за начин и форму њихове потребе за ауто-записивањем псеудо-онтолошких *узрока историја* њихових живота који су на *екранима* њихових дела, односно у овом истраживању *обухваћених* романа, *оставили* псеудо-симптоме на *историје живота* њихових јунака. С обзиром на то да се у овом истраживању не претендује само на *читање кроз екран* једне *имагинаризације* ауто-записа, који *претендују* на историографичност, *екрана* других имагинаризација, које претендује на фиктивност, анализа (не)могућности конституисања истине сопства јунака у романима ова два аутора ће *користити* псеудо-идентификације симптома из једног регистра (ауто-записа) као неку врсту *ортопедских помагала* за разумевање потреба аутора да приче о својим животима не заврше у анти-кретњи, већ да их наставе причама о другима-од-себе, јунацима својих романа. Преклапања ова два екрана нема. Има повременог огледања једног у другоме. Има и пролонгираног нарцистичког фантазма који чини *осу* на коју се *смештају* ови екрани. *Динамичност осе* се одржава у *откривању* имагинаризованих истина једног и другог вида регистра записа и њиховом међусобном *кокетирању* и *кокетирању* са оним *одсутним* у сваком регистру записа понаособ.

3. Лични идентитет није оно што је важно

3.1. Теорије идентитета у означитељском регистру Рикерове феноменолошке онтологије и Левинасове трансценденталне метафизике

„Проблем личног идентитета представља у мојим очима привилеговано мјесто конфронтације између двије основне употребе појма идентитета [...] Подсјећам на изразе конфронтације: с једне стране идентичност као истост (латински: *idem*; енглески: *sameness*; њемачки: *Gleichheit*), с друге идентитет као ипсеитет (латински: *ipse*; енглески: *selfhood*; њемачки: *Selbstheit*).“ (Рикер 2004: 122)

Проблематика у вези са личним идентитетом, о којој Рикер у својој студији *Сопство као други*, између осталог, говори, повезана је са питањем „сталности у времену“ (Рикер 2004: 123), односно покушајем да се у *простору* једног од два конституишућа *пола* личног идентитета пронађе нека инваријабла која ће личном идентитету субјекта обезбедити упориште у истости, сталности, непроменљивости. У контексту истости, идентичности, оно што, према Рикеру, субјекту *осигурава* могућност идентификовања и само-идентификовања као истог јесте, између осталог, „бројчана идентичност [...] Идентичност овде значи јединост: супротно томе је плуралност [...]“ (Рикер 2004: 123) и „[...] *квалитативна* идентичност, другим ријечима крајња сличност [...]“ (Рикер 2004: 123). Међутим, Рикер одмах прави отклон наводећи да ове две компоненте које би требало субјекту да обезбеде идентичност губе своју постојаност уколико се у анализу уведе фактор или функција времена које у покушају „поновног идентификовања истог може изазвати колебање, сумњу, порицање [...]“ (Рикер 2004: 123) истости. Фактор или функција времена *позивају* на запитаност у вези са (не)могућношћу успостављања „[...] *начела постојаности у времену* [...] које [...] не би било сводиво на одредбу неког *супстрата*, [...] које не би била проста шема категорије супстанције? [...] Једну форму постојаности у времену која би била одговор на питање: ’ко сам ја?’ “ (Рикер 2004: 124, 125) Једна од могућих „форми постојаности“ је, како наводи Рикер, садржана у „моделу постојаности у времену“ (Рикер 2004: 125) означеном као „*карактер*“ (Рикер 2004: 125) који се у иницијалном истраживању апстрахованом од нарације/приче субјекта није показао као погодан „модел“ постојаности сопства из неколико разлога. Без обзира што као функција постојаности карактера изван приче субјекта или о субјекту није одржива *изван* приче субјекта или приче о субјекту, важно је теоријски *га* образложити управо из разлога што се на карактер и/или други модел постојаности који Рикер наводи поред карактера – „*одржану ријеч*“ (Рикер 2004: 125) субјекат који изгуби сваки изглед могућности *дефинисања* или барем идентификовања неке од сопствених истина или истина сопственог сопства, може *позвати/притајити* у покушају отклона од сопственог ништа-идентитета. Нарација, прича пружа субјекту мноштво могућности идентификовања од којих ниједно не може пружити субјекту задовољство потребе за коначном стабилношћу, али му омогућава да живи у нади да ће у некој од наредних само-идентификација кроз причу или идентификација, такође, кроз/у причи од стране другог од себе моћи да се *задржи* барем извесно време и тиме себи да обезбеди неки, имагинаризовани привид мира или, како Рикер, каже „среће“. Али шта онда када субјекту није до приче, када има потребу да заћути и да ослушкује у *сећању* приче о себи или изван сећања приче других-од-себе? Управо тада је субјекту потребан претходно поменути отклон кроз пред-свесну/неизречену идентификацију кроз модалитете истости. У том контексту се у овом делу истраживања и инсистира на подробно разрађеном теоријском поимању управо модалитета истости јер иза привида Рикерове потребе да у својој разради идеје о постојању нечег непроменљивог у идентитету субјекта, јасно се види колебање, сумња у могућност идентификовања било ког сегмента идентитета као стабилног који се може одупрети временској инстанци историје једног

живота. У том контексту вратимо се Рикеровом теоретисању у вези са једним од модалитета фиктивне истости и останимо у оквиру Рикеровог тумачења, односно терминологије која, као што је већ речено, иако привидно тежи онто-теолошком, у сваком сегменту је *освећена* мањкавости и несувислости онтолошког поимања, у овом истраживању, функције истине идентитета.

Један од разлога зашто карактер као парцијални сегмент истости сопства не може да *опстане* изван наративног простора који му пружа једино наративни идентитет, Рикер појашњава осврћући се на своје дело *Вољно и невољно* у коме се карактер *смешта* у „[...] „апсолутно невољно“ да би се супротставио „релативно невољном“ мотива и поретку вољне одлуке и невољном моћи у поретку вољног предлагања.“ (Рикер 2004: 126) Карактер као *апсолутно невољно* Рикер приписује „[...] слоју нашег постојања кога не можемо промијенити, али на шта нам треба *пристати* [...]“ (Рикер 2004: 126), чиме (приписивањем) одређује непроменљиву функцију значења карактера. Сâм Рикер овај свој *потез* дефинише као „опасан подухват“ јер је утицао на стварање „карактерологије“ као дисциплине која је онтолошки одређивала релационе инваријанте у смислу „перманентних црта“, „незаменљивих особености“, „принуде“ (Рикер 2004: 126) које су несвесне и које субјект није могао да бира, што даље значи да их је немогуће свесно означити или именовати јер између „апсолутно невољног“ и „релативно невољног“ стоји управо *зид* несвесног. У делу „*Погрешиви Човјек*“ (Рикер 2004: 127), Рикер напушта перцепцију карактера у односу вољно-невољно и карактер перципира „[...] у знаку [...] „диспропорције“ не-подударана између коначности и бесконачности [...]“ (Рикер 2004: 127) и то као коначну перспективу „[...] која афицира моју отвореност према свијету ствари, идеја, вриједности и особа.“ (Рикер 2004: 127) Парадокс овог *новог* начина приписивања карактеру функције непроменљивости је у томе што је Рикер *изводи* из „[...] рецептивности жеље, постојаности навика [...]“ (Рикер 2004: 127). Субјекту би на тај начин била дата *моћ* рецепције несвесне жеље, а навикама моћ седиментирања. И једна и друга премиса су парадокси настали управо као последица разрађивања теорије претварањем хипотеза и доказа у свесну потребу да се по сваку цену изнађе начин како би се карактеру приписао један од могућих означитеља коначности тоталитета, а сам процес доказивања се свео на теоретичарево *инсистирање* да тако буде. У том контексту непроменљивост коначности „мојости“ (Рикер 2004: 127) сведене на истост карактера супротстављена је бесконачност егзистенције. Циљ је остваривање „среће“ (Рикер 2004: 127) субјекта која се, како наводи Рикер, може остварити само захваљујући некој „конститутивној парцијалности“ (Рикер 2004: 127), у овом случају коначности *карактера* насупротив не-конститутивној или превише несталној *отворености* егзистенције. И овај покушај Рикер доводи у питање „[...] тежином крхкости трећег термина, мјеста егзистенцијалног расцјепа [...]“ (Рикер 2004: 127), расцепа који се не може превазићи једноставним одбацивањем свих слабости доказивања утемељеног на једноставном успостављању поларитета између коначног (истости) и бесконачног (отворености егзистенције, ипсеитета). Нужно се намеће питање шта је са оним *између*, са оним *изван* коначности истости, под условом да је коначност истости коначна? То *између*, *изван* истости Рикер ће *реши*ти управо успостављањем дијалектичког односа између истости идентитета или, наводне, идентичности идентитета и само-сталности сопства у ипсеитету, непрестано флукутирајућем полу идентитета. Но, останимо још у оквиру Рикеровог дискурса о самом карактеру. За функцију карактера Рикер уводи две променљиве: време и диспозицију. Диспозицију повезује са појмом „[...] навике [...] са њеним двоструким значењем, навике која се стиче и већ стечене навике.“ (Рикер 2004: 128) Међутим, ове две променљиве једна другу искључују. Навика, без обзира на то да ли је стечена или се стиче, губи свој двозначни смисао и постаје „историја за карактер [...] историја у којој таложење тежи да прекрије и на крају уништи иновацију која јој је

претходила“ (Рикер 2004: 128). Исход тог „прекривања“ и „поништавања“ „иновација“ у „историји карактера“ је сажимање и дисеминација карактера у „црте“ (Рикер 2004: 128), карактерне црте које су према наведеној логици размишљања и саме склоне „прекривању“ и „поништавању“. Како онда поново идентификовати особу као „исту“? На основу чега субјекат може са сигурношћу тврдити да поседује било коју трајну црту карактера на основу које би могао *знати* да је управо *та* карактерна црта узрок, односно референт његових поступака на путу *спознаје* себе или другог од себе? Да ли свака, нужно, имагинаризована представа коју субјект *конфигурише* о себи током историје свог живота, *проистиче* или *потиче* из/због неке њему својствене карактерне црте? Ако је тако нешто и могуће, на основу чега субјект може јасно дефинисати о којој се *тачно* карактерној црти ради? Да би себи притекао у помоћ, Рикер ће карактеризацији истости сопства *додати* могућност субјекта да се препозна у идентификацији „[...] *са* вриједностима, нормама, идеалима, моделима, јунацима [...]“ (Рикер 2004: 128). Да ли је та интериоризација у идентификацији-са или идентификацији-у, заправо, покушај симулације процеса интериоризације алтеритета као ауторитета за који субјекат има потребу да верује да је стабилан и да му може помоћи да у другом од себе пронађе замену за нестабилност карактера, односно функције карактера са мноштвом променљивих *црта*? Рикер каже да се „[...] тај преузети алтеритет [...]“ као „[...] један елеменат лојалности, лојализма [...] на тај начин утјеловљује у карактер и обрће га у вјерност, дакле у одржање сопства. Овдје се полови идентитета састављају“ (Рикер 2004: 128). Истост и ипсеитет се, дакле, према Рикеру, „састављају“ и преклапају у лојаности, у задивљености неком *вишом* инстанцом, али не трансценденталном, већ трансцендентном, у смислу њеног екстерног „ауторитета“ и свесне потребе субјекта да управо у вери, веровању да неко други поседује стабилност постоје *неки* модели које је потребно *пратити* како би се остварило *целовито* сопство. Идентификацијом-са и идентификацијом-у, Рикер наговештава *неопходност* увођења Другог, при чему се под Другим не подразумева трансцендентална инстанца, већ управо други субјекат, друго као *нека вредност*, *неки* идеал, модел, како би субјекат у ситуацијама када му истост у карактеру *измиче* јер се непрестано модификује, покушао да то *измицање* надомести *позајмљивањем* од/из регистра Другог. Лојалност „[...] вриједностима, нормама, идеалима, моделима, јунацима [...]“ (Рикер 2004: 128) са собом носи и опасност од немогућности разликовања сопствене истости и стечене истости. Питање је да ли је субјект икада у стању да у неком тренутку историје свог живота, свог сопства, у тренутку само-процењивања, само-вредновања може да раздвоји сопствену истост од модификоване истости у карактеру или модификоване истости у идентификацији-са и идентификацији-у? Свестан и ове *опасности* Рикер прибегава једином *уточишту* које је по субјекат и његово сопствено поимање себе сигурно, управо због своје несигурности и нестабилности – причи, јер једноставно: „[...] оно што је седиментирање сажело прича може поново да развије“ (Рикер 2004: 129). Сумњу, узнемиреност, страх субјекта од могућег губитка упоришта у истости сопства могуће је надоместити причом која ће субјекту омогућити проширење *простора* за даље трагање и испитивање једнакости или неједнакости његовог **поимања** сопствене истости и модификоване истости која је нужност „[...] *непрекинутог континуитета* између првог и последњег стадијума онога што сматрамо истим [...]“ (Рикер 2004: 124). С друге стране, прича, односно смештање истости сопства у кретање *неке* наратије и Други/други су субјекту неопходни како би се избегла ситуација идеолошког *позиционирања* сопства у било којој не-релационој инваријанти. И не само то, *уласком* у причу, субјект добија могућност *остварења* наративног идентитета *уласком* у „међупростор“ (Рикер 2004: 132) у коме „[...] наративни идентитет осцилира између двије границе, једне ниже у којој постојаност у времену изражава неразликовање *идем* од *ипсе* и једне више у којој *ипсе* поставља питање свог идентитета без помоћи

упоришта у *идем*“ (Рикер 2004: 132) Пре него што се појасни шта Рикер подразумева под наративним идентитетом као херменеутичком спиралом могућности спознаје истине сопства, неопходно је осврнути се на други *пол* сопства, на „[...] пол чистог ипсеитета само-сталности [...]“ (Рикер 2004: 173) сопства.

Рикер у своју теорију сопства *уводи* још једну димензију сопства, ипсеитета која би *требала* бити на супротном полу од димензије истости сопства у карактеру, односно која би носила ознаку другог вида „само-сталности“ од *оне* „сталности“ у истости сопства и коју означава као „[...] пол чистог ипсеитета само-сталности [...]“ (Рикер 2004: 173). У циљу раздвајања два пола ипсеитета: „[...] пола ипсеитета – истости карактера [...]“ и „[...] пола чистог ипсеитета само-сталности“, Рикер *уводи* појам етичке инстанце која би, између осталог, требало да има функцију да тумачење само-сталности ипсеитета *одвоји* од картезијанског поимања самосталности субјекта. „На основу једне конвенције ја ћу појам етике резервисати за *усмјереност* према испуњеном животу, а појам морала за артикулацију тог усмјерења у *нормама* које се карактеришу **претензијом на универзалност и истовремено на учинак принуде** [...]“ (Рикер 2004: 178) Етички принцип, примењен у контексту само-одржања сопства у сталности, према Рикеру, подразумева само-иницијативну одговорност субјекта, „[...] одржање обећања [...]“ (Рикер 2004: 131) у смислу одрицања од интуитивне субјектске *потребе* да се егоистично придржава сопствене истости: „[...] чак када се моја жеља промијенила, кад бих промијенио мишљење и наклоност ’ ја ћу одржати’.“ (Рикер 2004: 131) Да би појаснио о каквом етичком карактеру ипсеитета се ради Рикер се позива на Аристотелово поимање етичности као усмерења ка „добром животу“ (Рикер 2004: 179) из *Никомахове етике* у којој Аристотел говори „[...] само о добру за нас.“ (Рикер 2004: 180) које би, према Рикеровом тумачењу, нужно водило у „[...] солипсистичку интерпретацију самоцијењења [...]“ (Рикер 2004: 184) и изједначило би субјект са оним што Чарлс Тејлор, према Рикеровим наводима, назива „[...] *self-interpreting animal*“ (Рикер 2004: 187). Самотумачење, „самооцењивање“ (Рикер 2004: 188) као *нешто* што би субјекту било *довољно* за „добар живот“ дели судбину сваког покушаја тумачења. У овом случају би то био сукоб *унутар* свести самог субјекта, „[...] прилика за контроверзију, за порицање, за ривалитет [...]“ (Рикер 2004: 188) између „[...] наших животних идеала и наших одлука [...]“ (Рикер 2004: 188) што би као исход имало само-наметнуто, несигурно „[...] увјерење да добро судимо и добро радимо у једном тренутном и провизорном приближавању добром животу“ (Рикер 2004: 188).

Да би избегао солипсизам само-сталности ипсеитета Рикеру је *потребан* други од сопства, други или Други који би подразумевао нешто више од идеализованих представа које субјект, односно сопство може имати или развити у идентификацији-са и идентификацији-у, како би сопство прешавши рикеровски *етички пут* од самооцењивања, преко самоцењења у истости до цењења другог од себе *успоставило* неопходну дијалектичност између „[...] цијењења *другог* као *самог себе* и цијењења *самог себе* као *другог*“ (Рикер 2004: 202). Да би се сопство про-нашло у *међу-простору* ова два пола ипсеитета, Рикер *налаже* одговорност за другог, за друго сопство, назначавајући да одговорност „[...] обједињује два значења: рачунати на..., бити одговоран за... Она их уједињује тако што им додаје идеју *једног одговора* на питање: ’Гдје си ти?’ које поставља други који ме тражи и од мене захтијева. Тај одговор гласи: ’Ево ме, види ме!’ један одговор који изриче само-сталност сопства.“ (Рикер 2004: 173) Поставља се питање ко је тај „други“ који може од једног сопства да захтева безусловну одговорност и како сопство може да стекне „само-сталност“ као одговор на захтев другог у функцији обећања, одговорности, па чак и без-интересне брижности (постоји ли сопство које је без-интересно, било да се говори о стварносној „реалности“ или

имагинаризованој реалности?)? У том контексту Рикер се *позива дистанцирајући* се на метафизичку или трансценденталну теорију ² Емануела Левинаса и његово поимање етичког „ангажмана“ субјекта. Парадокс позива уз одржавање дистанце Рикеру је неопходан јер увиђа шта је могуће да се догоди управо у *међу-простору* истости ипсеитета и само-сталности ипсеитета: „[...] конфронтација сопства са мноштвом модела дјеловања и живота – од **модела од којих неки воде парализовању способности чврсте обавезности**“ (Рикер 2004: 175). Као што ће се показати у разматрању Левинасовог поимања истине и бивства и истине бивства у смислу „[...] одговорности за другог, одговорности опсједнутости, сугерише [се], апсолутна пасивност једног *себства* које се од себе сама никада не удаљава да би се потом вратило у своје границе[...]“ (Левинас 1999: 173), већ се враћање бивства, себства, сопства без удаљавања од себе, своди на „[...] једно кретање које се враћа иза идентичности, гризући сам тај идентитет [...]“ (Левинас 1999: 173). Рикерово привидно инсистирање на постојању и опстајању ипсеитета самосталности у одговорности не-пасивног, самосвесног сопства, *наличје* је Левинасовог привидног инсистирања на одржању једног бивства у само-развлашћењу, не-интенционалности, одбацивању истости. Левинасов *понижни, потчињени* субјект: „Субјект је талац“ (Левинас 1999: 170), није ништа понизнији и потчињенији од Рикеровог субјекта чија стабилност само-сталности опстаје само на нивоу питања: „И, зар се на неки начин не мора себи припадати како би се ставили на располагање другоме?“ (Рикер 2004: 146) Када се сагледа проблематика постојаности субјекта из наративно-етичке или етичко-наративне перспективе, обе *крајности*, и Левинасова и Рикерова, су само привид, илузија *крајности*. Рикер, тако, каже да постоје извесне *ситуације* које намећу „[...] тјескобно питање *Ко сам ја?*, које огољевају збуњујући случајеви литерарне фикције [...]“ (Рикер 2004: 175). Збуњујући случајеви не односе се само „перебралне манипулације“ (Рикер 2004: 158) у наратијама научне-фантастике, већ на сваку наративно-имагинативну, и додаћемо, етичко-наративно-имагинативну варијацију која *угрожава* стабилност ипсеитета у само-сталности одговорности:

„Настаје питање: „Ко сам ја, ја који сам тако непостојан да би ти, *ипак*, на мене могао рачунати? Раскорак између питања у које се суновраћује наративна имагинација и одговора субјекта позваног на одговорност кроз очекивање другог постаје тајна пукотина у самом средишту ангажмана. Та тајна пукотина чини разлику између скромности само-сталности сопства и стоичке гордости крутог самоистрајавања.“ (Рикер 2004: 175)

Ту „тајну пукотину у самом средишту ангажмана“ и неопходност увођења ипсеитета у *нешто* попут „[...] скромности само-сталности“, Рикер појашњава тиме да *историја живота*, историја личног идентитета субјекта није сва у „сагласју“ управо зато што за разлику од Аристотеловог поимања догађаја, практика које поседују сопствени циљ, субјект у „[...] збуњујућим случајевима [...] театар и савремени роман [...]“ (Рикер 2004: 156) практикама, догађајима *одузима* ту привилегију допуштајући себи да сумња да ли су оне (практике) његов избор и ако јесу да ли су у складу са „[...] нашим животним идеалима, ма како да су ти идеали неодређени [...]“ (Рикер 2004: 186) и да ли управо ти „животни идеали“ „[...] понекад више притискају него правило игре једног занимања које смо до тада сматрали непромјенљивим“ (Рикер 2004: 186). Уколико је практикама, догађајима историје живота једног сопства *одузета* само-сврховитост, то се одражава и на само сопство, односно ипсеитет само-сталности када се управо *само-* и *-сталност*,

² „Метафизика се јавља онда када теорија *излази из себе* и *критикује себе* као онтологију, као догматизам, као неограничену слободу спонтаности и идентитета.“ (Romčević 2003: 445)

Рикер каже, паралишу, али не седиментирањем у без-интересној *одговорности*, већ у спознаји „крхкости“ саме функције та два модалитета „другог“ пола ипсеитета.

„Између маште која каже: 'Могу све да покушам' и гласа који каже: 'Све је могуће, али није све погодно [разумије се: за другога и за тебе самога]' инсталира се једно дубоко несагласје. Та несагласност је оно што чин обећања преображава у крхку сагласност; додуше: 'Ја могу све покушати', али: 'Овдје стојим и остајем!'“ (Riker 2004: 175)

Рикер изнова *констатује* да је „[...] стоичка гордост крутог самоистрајавања [...]“ када се догоди да сопство посумња у *стабилност* сопственог идентитета у истости, *нешто* крхко, склоно *преображају* у запитаности *Да ли сам ја толико постојан да би други поверовао у моју постојаност?*, али исто тако и да ли вреди себе *испразнити* од себе да би се задовољила нека имагинарна замисао о постојаности како би се *збринуло* друго/други од себе: „Јер, не би требало да „криза“ ипсеитета има за последицу замјењивање самоцијењења са самомржњом.“ (Рикер 2004: 176)

Рикерово *упозорење* да „не би требало“ самоцијењење“ кроз ипсеитет само-сталности сопства заменити „самомржњом“ зарад или у корист другог сопства позивањем на Левинасову теорију асиметричне релације бића и бивствујућег, бића и Другог, нужно намеће питање: Зашто је Рикеру потребна Левинасова метафизичка теорија о Другом, о односу бивствовања и Другог? Рикера не занима Левинасово Друго, посматрано као апсолут, као бесконачно, као трансцендетал у смислу *његовог штаства*, већ, парадоксално, као узрока само-сталности ипсеитета. Левинасовски *простор* „с ову страну бивствовања“ где *пребива траг* Другог, метафизичке жеље која се не може задовољити у задовољењу онтолошке потребе субјекта за истином и целовитошћу и самосталношћу бивства, Рикеру је *потребан* да би метафизичку жељу заменио жељом „[...] за „добрим животом“ [...]“ (Рикер 2004: 201). „И заиста, како би један субјект дјеловања могао дати свом сопственом животу [...], једну етичку квалификацију [у смислу „доброг живота“] кад тај живот не би био цјеловито обухваћен и како би то био ако не управо у облику приче?“ (Рикер 2004: 166)

У интерпретаторском смислу, односно у смислу кључног питања сваког истраживачко-интерпретативног процеса везаног за методолошки *исправно* указивање на *историјат* самог *предмета* истраживања, у овом истраживању – сопства, истине – би то значило причање, пре-причавање мноштва психоаналитичких, филозофских, антрополошких, књижевно-теоријских расправа, *прича* о једном – о причи о (не)могућности *знања*. Стога, се ово истраживање, односно *постављање проблематике* разликује од методолошки *исправног* истраживања. Оно што се сматра *исправним* у методолошком смислу у овом истраживању је управо потреба истраживања да избегне „насиље интерпретације“ (Riker 1993: 96) у контексту *изналажења* једног покушаја *ишчитавања и назначавања* (не)могућности увођења *реда* у теоријском *постулирању историјата* наведене *проблематике*. Полазна хипотеза, као што се може видети из свега претходно наведеног је интерпретаторски покушај да се избегне и „*редунантност тумачења*“ (Riker 1993: 98) *кроз* покушај *помирења* потребе и опцијености сваког хуманог субјекта за редом, за сагласјем и без-обличности и не-сагласја дискурсне стварности или рикеровског „[...] царства *као да* [...]“ (Riker 1993: 87), те интерпретативног прихватања *нужности* и неминовности да онда „[...] када се чини да мислиоци и књижевни критичари подлежу чежњи за редом, или, још горе, да их хвата ужас од безобличног, њих заправо, у крајњој линији, мучи аутентично сазнање парадокса [...], с оне стране *губитка* значењског [...]“ (Riker 1993: 97). У том контексту, се само *назначава* Левинасова теорија бивства у етичности, при чему се *иза* или у Левинасовом *позиву* на раз-влашћење сопства од самог себе како би се *ставило* на располагање

другом-од-себе, *прича* још једна у низу *прича* о парадоксу *приче*, језика да *обухвати* истину бивствовања *с ову страну бића*, те да субјекту једино преостаје да сопствени субјективитет, сопство свесно *смести* у Речено тежећи ка *Реченом*, уз претпостављено постојање апсолутног *знања* у *Изрицању* као *вишка* који недостаје.

У *простору* „[...] *оностраности*“ изузете из сваке одношајности тематизовања“ (Левинас 1999: 165) *бића*, *простору* који претходи *простору* *бића*, бивствовања, односно сопства рефлексивног мишљења, свести, према Левинасу, *догађа* се „Собство“ (Левинас 1999: 168). Ма колико у својој теорији Левинас настоји да се *огради* од пред-поставке да је тај *простор* „резервисан“ само за однос *бића*, бивствовања према *Богу*, онда када у свом *теоретисању* дође до тачке немогућности да не-теолошки, анти-религиозно (јер религиозност већ означава вољу за вером, а самим тим и моћ субјекта да о вери промишља), анти-онтолошки појасни *где* пре-бива тај део *бића* у самом бивствовању сопства (не Собства које је апсолут и које се не може изрећи у језику, у „Реченом“ (Левинас 1999: 43)), он каже: „[...] у анархичком карактеру трпљења – и прије сваке рефлексije – мора се запазити једно трпљење трпљења „због“ онога што моје трпљење има нешто самилосног што је трпљење „за Бога“ који трпи због моје патње. „Анархички“ траг Бога у пасивности.“ (Левинас 1999: 179). Дакле, због *неког* пред-постављеног Другог које *самовољно пати* због мене у архе-времену, времену и пре *мог* постајања и постојања, *ја* – сопство, *биће*, бивствовање *бића* је пред-одређено да одговори одговорношћу за *свако* друго од себе. Левинасу је потребна *функција* трансцендентала Другог, која не мора увек бити нужно *функција* Бога, али мора подразумевати бесконачност функције „[...] неповратног афицирања коначног [...]“ (Левинас 1998: 281). Суштина функције Другог код Левинаса, Другог као трансцендентала је у истицању немогућности спознаје *целе* истине, као и на *инсистирању* на његовој – Другог–трансценденталности као успостављању неке *хипер*-инстанце која би апсорбовала све *смислове*, све истине, сва бивствовања и која се као таква, трансцендентална, не да тематизовати, али коју би за добробит човечанства субјекат требало *некако да зна*. Исто тако, Друго је и ознака трансцендентне Другости или других – означитељ сваког хуманог субјекта и субјективитета који није (само) *биће* од ког потиче потреба за онтолошком спознајом, већ и *сви* бивствујући: „[...] што значи да се у трансценденталној трансцендентности Бесконачног јавља не само Друго (*Autre*), које се као назив код Левинаса често односи на Бога, него и Други (*Autrui*) као други човек, као бивствујући [...]“ (Romčević 2003: 447). Оно што је пресудно или пресуђујуће по Левинасову трансценденталну етичност су атрибути другости као функције: „[...] оптужбе или категорије [...]“, „опсесије“, „опседнутости“, „апсолутног падежа оптужбе“, „опсесивне прогонитељске оптужбе“, „Пасивног трауматизма [...] који спречава своју властиту представу, заглушујућег трауматизма [...] пасивног прогоњења“ (Левинас 1999: 167, 168). Овако употребљени атрибути да би се описала немогућност успостављања коначне истине од стране једног само-свесног субјекта, део су карактеристично Левинасове употребе хиперболизације и опрезне употребе метафоре која (употреба) подразумева одржавање *дистанце*, не-релационе релације *знања значења*, односно левинасовског *праведног* односа према смислу, истини, бивству и бивствујућим – другим. Метафора је оно што „[...] чини етички језик могућим – додуше не као слободна и разиграна, већ као пажљиво вођена смислом близине – реторика, с друге стране, задржава код Левинаса платоновско значење лукавштине“ (Ромчевић 453). Не-етичка метафора „[...] има специфичну нарав [која се] [...] састоји у пропаганди, ласкању, дипломатији, којима се Другоме приступа не с лица, већ заобилазно, како би се измамио његов пристанак, његово „да“, којим ће његова другост ући у процес растварања“ (Ромчевић 453). Левинас се, за разлику од Рикера, залаже за апофатичко *доказивање* не-могућности истине и не-могућности постојања само-сталности сопства које у таквој врсти истраживања,

теоретисања и доказивања *етично* може бити онтолошки тематизовано. Из тог разлога у својој филозофији односа бића бивствовања и бића бивствујућег, као и *њиховог* односа према Себству и Другом, Левинас парадоксално инсистира, скреће пажњу читаоцима да и он сам *користи* „етички језик“, „говор пред-говора“ (Левинас 1999: 18) који је у служби да не-насилно „подучи“ и да укаже на *опасност* од „служећег језика“ (Левинас 1999: 19) тотализације, именовања не-именљивог. „Етички језик“ (Левинас 1999: 18), „говор пред-говора“ (Левинас 1999: 18), Левинас назива „Изрицањем“ (Левинас 1999: 43) које је у служби да не-насилно „подучи“ и да укаже на *опасност* од „служећег језика“ (Левинас 1999: 19) покушаја именовања не-именљивог и у *служби* онтолошког „Реченог“ (Левинас 1999: 43). Долази се сада до самог бивства које свој смисао и истину *добива* у Изрицању које постоји пре сваког Реченог, до истине и бића или истине бића која *подразумева* апсолутно прихватање императива Другог и других, императива који чини: „[...] да се субјект осећа [...] нелагодно у властитој кожи [...] принуђено да себе отргне од самог себе [...] да се раз-власти све дотле да се изгуби“ (Левинас 1999: 168). Тако *позвани, про-звани* субјекат је принуђен да увек изнова *празни* себе од освешћене представе о себи као *ега који рањава* или *који је стању да рани другог-од-себе* и да буде *спреман* на „[...] једно непрестано враћање у коме је истјеривање себе изван себе његово замењивање за другога – што би требало да значи Себство у правом смислу: пражњење Себства од себе самог“ (Левинас 1999: 168). Субјекат у асиметричној релацији сусрета са Другим (другим) од себе *се враћа с ову страну бивства* како би се на основу архе-поверења у постојање архе-трага апсолутног Другог, ослободио сопствене интенционалности, односно *свих* антропо-филија јер свака филија потиче из субјекатске егоичке самосвести, и прихватио сопствену позицију таоца, *добровољног* егзиланта без уточишта. Ово не значи да субјекат *протеривањем сопствене его над-инстанце из себе* постаје жртва *захтева* Другог, него потребу да *у себи освети* непотребност и насиље сопственог нарцистичког или из-идентитетске несигурности спремност да *убије* свако друго-од-себе. Левинас *допушта* посебној *форми* служећег језика, не-служећем Реченом, већ „редукованом Реченом“ (Левинас 1999: 73) да описује то освешћење субјекта, да описује немогућност тематизације тог архе-услова бивства-у- одговорности, бивства-у-само-опседнутости, само-прогону, да описује „[...] тишину [која] звучи [...] за 'око које слуша'“ (Левинас 1999: 65). Левинасово Себство-у-Изрицању-одговорности се може *манифестовати* у „Реченом“ [...] редукованом Реченом“ (Левинас 1999: 73) попут „[...] истовремености оног што слиједи у теми“ (Левинас 1999: 62). Истина бића, бивствовања иако *постоји* из-ван само-рефлексије субјекта се *уприсућује* субјекатским признањем да је и сам изложен рањавању и *смрти* уколико се одрекне картезијанства и уколико је спреман да себе идентитетски конституише у *међупростору* између сопственог ипсеитета и ипсеитета других. Субјекту је једино доступна феноменолошка редукција истине, сопствене истине „[...] у причи, у Реченом. Субјект ће се описати као огољен и лишен садржаја, као *један* или као *неко*, изгнан с ову страну бивства, што управо значи осјетљив, и коме се, [...] не може приписати бивство“ (Левинас 1999: 87,88). Субјекту се „не може приписати бивство“ јер бића, бивствовања, сопства „[...] нису најприје дата или тематизована да би тек накнадно попримила неки смисао, него су **дата путем смисла који имају**“ (Левинас 1999: 62), а *дата* су у редукованом Реченом које „[...] се одвија у исказним ставовима који [...] имају могућност да се напишу и поново обједине у структуре остављајући да деструктурисање које је извршено и даље *јесте*“ (Левинас 1999: 73). „Неизрециво Изрицања се препушта Реченом, служећој наметљивости једног језика који се већ злоупотребљава и обесвећује неизрециво; он се, међутим, да редуковати а да се не избрише неизрециво у **вишку значења** или у загонетки трансценденталног [...]“ (Левинас 1999: 74).

Кључно питање је како се то Левинасово Изрицање, редуковано *Речено* појављују за субјекат и на који начин су ти трансцендентални *феномени* једном субјекту *од користи* у потрази за одређењем сопственог идентитета и идентитета другог-од-себе? Или, с друге стране, какав то излаз Левинасова трансцендентална метафизика за којим Пол Рикер посеже у *тренутку* када не може *да изађе на крај* са ипсеитетом субјекта као бесконачно семантички незауостављивим, чак и онда када ипсеитет редукује на ипсеитет-у-одговорности, омогућава? Иако Левинасов *текст теоретисања* делује *загушено, преоптерећено, мистично*, па чак и *насилно* по сваки субјективитет, Левинасова теорија заправо има потребу да одржи *причу* субјекта о себи и о другоме упућену другом-од-себе, као и потребу субјекта да другоме *приступи* не-неутралишући га својим сопственим доживљајем у *простору наратива* између две крајности онтологије и метафизике. Левинаса у периоду писања односно објављивања *Друкчијег од бивства или с ону страну бивствовања*, дакле након *Тоталитета и бесконачног* и много касније од његовог првог самосталног есеја *On Escape* 1935. године *оптужују* за спровођење својеврсног „трансценденталног насиља“ (Дерида 2001: 62) над субјектом.

„[...] *прије Реченог*, Изрицање открива *једно* које говори, али не онако као што се неки објект открива за теорију, него као што се открива не водећи рачуна о одбранама, напуштајући скровиште, излажући се погди – увреди и рањавању. [...] Изрицање значи ту пасивност [...] бивство-у-питању *прије* сваког испитивања, сваког проблема, без одјеће, без заштитне љуштуре [...] Разоткривање преко коже, до смртоносног рањавања, разоткривање, разоткривање – до смрти, бивство као рањивост.“ (Левинас 1999: 80)

Овај Левинасов исказ у *Друкчијем од бивства или с ону страну бивствовања* поновљен у мноштву метаморфоза њему својствених форми језичких исказа изазвао је мноштво интерпретатотских дискусија и расправа као побуна против одузимања субјекту права на говор, на са-знавање, на спознају, на освешћеност. Ако се застане на трен и погледа претходно наведени истргнути исказ, да ли је нужно извести закључак да је тај позив на *развлашћивање субјекта до његовог разоткривања док се идентитетски не изгуби не би ли се идентитетски седиментирао у праведност према другом-од-себе* насилан? Да ли Левинас заиста говори о субјекту-робу, поданику, који треба да се одрекне говора о себи не би ли тако за-немео могао учење, подучавање од стране неког ко је апсолутан (апсолутан у односу на шта?) да прихвати као једину могућу истину постојања? Или би се могло претпоставити, да је сваки *говор* субјекта *одговор* на историју сопственог постојања било да се ради о психоаналитичком, књижевнотеоријском, филозофском или поетском наративу? Зашто Рикер *призива* Левинаса у помоћ када у свом теоретисању о сопству као другом, као ипсеитету-у-одговорности наиђе на зид могућности да одговори ко је и шта је тај Други или други који скрива *тајну* доброг живота? За потребе овог истраживања, а као одговор свим оним могућим коментаторима овог истраживања који ће бити скептични на само спомињање Емануела Левинаса догматски убеђени да истраживање истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија нема никакве везе са Левинасовом *етичношћу*, односно пре-когнитивним позивом на одговорност, истраживач из-сопствене потребе потекле из-потреба (не)могућности конституисања истина сопства јунака романа оба писца, инсистира на кратком приказу Левинасових исказа везаних за сопство, Друго, трансценденцију, друге, истину, алтеритет, иманенцију.

Истраживачки *читати* Левинасова дела попут *Тоталитета и бесконачног* или *Друкчије од бивства или с ону страну бивствовања* или „Траг другог“ без упућености на мноштво његових записа везаних за могућа *читања Талмуда*, би управо водило једном и једином исходу – Левинас у својим филозофским расправама користи мноштво апстрактних филозофских концепата не би ли избегао да догматски утврди да једину

истину сваког сопства *поседује* само трансцендентал *Бога, свачијег Бога*, те да субјекту једино преостаје *да живи у етичности* или *вери у један једини трансцендентал*. То би онда значило прогласити Левинасово виђење сопства као трансценденције у иманенцији попут „[...] прихватања Торе пре сазнања шта је у њој записано“ (Aronowicz 1990: 42, 43). Међутим, Левинас, као што се може видети из јукстапозиционираног читања његове филозофије трансценденције и феноменологије егзистенције с једне стране и његових читања *Талмуда*, зна да пре-когнитивни *осећај за добро другог-од себе* није у сагласју са субјекатом-потребе, интересним субјектом који радије бира да не буде одговоран за било који алтеритет осим за сопствени не-алтеритет, те да истину субјективитета увек радије тражи у сукобу као еуфемизму за непрестани рат који води са сваким другим-од-себе чије сопство представља засебни алтеритет разлике. Ту разлику егзистенцијално субјекат жели да поништи или да присвоји асимилирајући другог у себи. Левинасов приступ трансценденталности одговорности креће се између феноменологије и религијске мисли, али без експлицитног догматског одређења у смислу декларативног приклањања било којој страни. Управо у тензији између јеврејских и филозофских традиција с једне стране и његовог феноменолошко-егзистенцијалног промишљања трансценденције-у-иманенцији налази се Левинасово редуковано *Речено* у коме би једно, неко сопство могло да нађе свој *мир* балансирајући између безинтересне интересности и интересне безинтересности. У осврту на Левинасово поимање сопства и трансценденталног Себства кренуло се истраживачки од тренутка када, како ауторка Бетина Бргоу (Bettina Bergo) примећује, Левинасова филозофија постаје *меланхолична и мрачна*, те је и само *Друкчије од бивства или с ону страну бивствовања* Левинас написао на хебрејском и на француском језику не би ли на себи својствен начин секуларно религиозним тоном одао почаст свим жртвама мржње других људи (Bergo 2019). У том контексту ауторка у уводном делу свог истраживања таксативно наводи поједине тренутке из Левинасове историје живота који имају пресудну, можда и пресуђујућу, функцију у читавом његовом раду:

„1905: Рођен 12. јануара у [...] Литванији. Литванија је део пре-револуционарне Русије и представља окружење које „толерише“ Јевреје. [...] 1923: Одлази у Стразбур (Француску) да студира филозофију. Левинас студира филозофију [...], психологију [...] и социологију [...] 1928-29: Левинас одлази у Фрајбург да студира са Едмундом Хусерлом [...] 1930: Објављује своју тезу на француском језику *Теорија Интуиције у Хусерловој Феноменологији* [...] 1939: Добија француско држављанство [...] 1940: Нацисти га заробљавају [...] у концентрационом логору за официре. Његова читава породица из Литваније је убијена. [...]“ (Bergo 2019)

Од *биографских података* наводимо још два Левинасова исказа, један, први по реду из периода пре Губитка и један након тога, много година касније:

„[...] цивилизација која прихвата постојање – са трагичним очајањем које оно носи са собом и која оправдава злочине – заслужује име 'варварска'.“ (Levinas 2003: 8)

„Ј. [би се могло упоредити са] у засецањем у месо. Неко би могао живети без њега, али ако не бих поседовао [овај извор патње], мој живот [би био лишен] сопствене оштрине... или би пао у инфантилност.“ (Levinas 2013: 172)

Од биографских података истраживачки су одабрани *они* који указују на алтеритет – јеврејство, странствовање, егзил, онтолошки губитак, односно Губитак и блискост са Едмундом Хусерлом и његовом феноменолошком онтологијом како би се про-казала непотребност Деридиног *побијања* Левинасове филозофије метафизике Хусерловом феноменолошком онтологијом у *Насиљу и метафизици*, „О трансценденталном насиљу“, у коме Жак Дерида из-потребе за потврдом сопствене

деконструктивистичке мисли супротставља јукстапозиционирајући Левинасову *немоћ* да лицу Другог *омогући барем* феноменолошке, односно онтолошке обресе једног, неког ега, са Хусерловом феноменошком онтологијом, коју нико боље од Левинаса није познавао, у којој, између осталог, Хусерл сопственом поимању трансценденталног ега *изван* мунданог система постојања даје *моћ* појављивања као алтер ега. Ови шутири биографски подаци о Емануелу Левинасу су дати у овом делу истраживања управо зато што је Емануел Левинас један од *оних без своје воље одабраних од стране Историје* да се у свом нарративу обрачуна са могућношћу *изласка субјекта из себе у нешто* што мора да *пређе пут* од иницијалне мисливе трансценденталности до могућих немисливих у смислу коначног одређења, да би се *зауставило* у редукованом *Реченом* или Лакановом Имагинарном или у Рикеровом непрестаном осцилирању субјективитета између истости и ипсеитета или у Набоковљевој *левитацији* или Албахаријевој *мета-причи*.

У *доба освећености* сопственог алтеритета – јеврејства, странствовања, преласка на други језик, пре Губитка, Левинас у свом есеју “On Escape” истражује повезаност између отеловљеног сопства и интенционалног ега из перспектива физичких и афективних стања потребе, задовољства, стида и мучнине проузрокованих осећањем дезинтеграције сопственог сопства у свету *анксиозности*, у свету идентитетске немогућности сналажења услед притиска репресивног окружења. Заиста, у ескапизму и његовим различитим појавним облицима откривају се неуспели покушаји људских бића да побегну од онога што су постали и шта јесу. „Бекство је потреба да се побегне из себе, то јест, да се прекине најрадикалнија и непроменљива нит ланца – чињенице да је Ја [...] сопство [...]“ (Levinas 2003: 1). Левинасово трансцендентално транспозиционирање није питање спознаје начина когнитивног досезања истине реалности или људске потребе да се пређе *граница оностраности*. Спознаја да субјекат доживљава себе као *баченог* у свет присутна је у Левинасовом промишљању, али он излаз не тражи у узалудним проналажењима различитих дистракција у виду неких себи задатих имагинарних потрага за неким другим могућим и немогућим алтеритетима једног сопства. Кључно питање за њега је *из чега* то субјекат жели да искорачи и *у шта*. Левинас зна да је модерни сензибилитет означен немогућношћу да се појам коначности, границе примени на само постојање, зна за свеprisутни недостатак у субјективитету који једино *нека трансценденталност* може привидно да надомести. Када би само постојање било само по себи довољно, када би субјекат могао да нађе смирај упркос ограничењима и сопствене свести и себичне потребе за неутралисањем других-од-себе, да конституише коначност заблуде да је задовољен и *задовољан* сопственим поимањем себе, он би тада био спреман да осмишља неке форме бољих концепата сопственог постојања. То онда не би био субјекат, било који субјекат. Левинас зато и инсистира на недовољности људског стања које једноставно познаје границе свог постојања и зато има потребу у познијим радовима, након *проживљеног Губитка*, *спознаје апсолутне анархичности утицаја људске свести на егзистенцијални опстанак човечанства*, да *изнађе* неки „Онитет треће особе [...]“ (Levinas 2003 : 401) као бекство у само-*обећање* да своје постојање може превазићи ако никако другачије онда кроз привид неког бесконачног искуства. „Оностраност Бића је трећа особа, која се не дефинише Самом-Собом, ипсеитетом. Она представља могућност тог трећег правца радикалне неправичности која измиче биполарној игри иманенције и трансценденције, карактеристичној за биће, где иманенција увек побеђује трансценденцију.“ (Levinas 2003 : 401) „Заменица Он изражава управо неизразиву иререверзибилност, већ утеклу сваком откривању као и сваком скривању и – у том смислу – апсолутно необухватљиву или апсолутну, трансценденцију у једну аб-солутну прошлост.“ (Levinas 2003 : 401) Левинасов *Онитет* или *Илеитет* настају управо у оним тренуцима када како Дерида каже „[...] се мишљењу пресеца дах у области извора говора као дијалога и разлике“ (Дерида 2001: 75), онда када *између*

читања Талмуда и осмишљавања јединог могућег излаза за човечанство, Левинас излаз види у брисању егоитета таквог какав постоји у његовој (свакој) садашњости, те у „[...] мишљењу бића које би хтелo да искорачи из филозофије“ (Дерида 2001: 81).

„Ако жива садашњост, апсолутна форма отварања времена за друго по себи, јесте апсолутна форма еголошког живота и ако егоитет јесте апсолутна форма искуства, онда су садашњост, присуство садашњости и садашњост присуства, изворно и заувек насиље. Жива садашњост је изворно нагризана смрћу. Присуство као насиље је смисао коначности, смисао смисла историје. Али, зашто? Зашто коначност? Зашто историја?“ (Дерида 2001: 82)

Овде се у истраживању на самом почетку исказа о питању субјективитета и другог/Другог Емануела Левинаса са намером дошло до неких могућих закључака из његових последњих списа не би ли се указало на један од могућих примера развоја једног, неког, сваког субјективитета пред сам крај сопствене потраге за том, неком сопственом идентитетском истином. За Левинаса је то „тачка [...] у којој, чини нам се, [...] феноменологија и есхатологија могу бескрајно да *започињу* дијалог, да *себе* *започињу* у њему, да једна другу позивају на *ћутање*“ (Дерида 2001: 82). Искорак из филозофије у немост. Губитак по-верења и у *редуковано Речено* као посебан вид феноменологије не-присуства у присуству. „Зло око“ *критичара* овог истраживања би *рекло*: „Чему још једна у низу теорија које не доказују ништа?“ Међутим, треба оставити не-геометријски *простор* промишљања за деловање *профилактичког ока*, било ког, сваког, неког ега који ће и у овом теоријском наративу – трансценденталној феноменологији- можда моћи да увиди значајност посматрања (не)могућности конституисања истине сопства као „[...] трансценденталне симетрије две [свих] емпиријске [емпиријских] асиметрије [асиметрија] [...]“ (Дерида 2001: 72). Насиље говора, насиље егоитета ега над сваким другим-од-себе, насиље Другог као Историје, насиље прекида дијалога филозофије и есхатологије, насиље сецирања исказа *из* дела *чисте* фикције не би ли се *пре-клопили* са претпостављеном хипотезом истраживања, насиље истрзања *подесних и подесивих исказа* из исказа филозофа и психолоаналитичара да би се конституисала нека нова идеолошка феноменологија – само су нека од насиља о којима Левинас говори, која *назначава* – означавајући их не-етичким, не-људским. Означитељ насиље иако семантички дисеминиран у мноштво означитеља за Левинаса никада не губи своју позицију центра. Левинасова прича о насиљу је прича о Губитку као трансцендеталу који иако распарчан у мноштво различитих онтологизованих губитака за сваку индивидуу понаособ, који емпириски асиметрични, ипак у апсолуту задржавају позицију центра за сваки субјективитет захваљујући, управо, трансценденталној симетрији. Трансцендендална симетрија је означитељ који *постоји* и између онога што Левинас назива *етичким језиком* и *служећим језиком*, односно Изрицања и Реченог. Та симетрија се *одржава* у ономе што Левинас означава *редукованим Реченим*. Дерида трансценденталну симетрију у *говору*, у *упису* проналази у „Разлици“ (Дерида 2001: 58), у „разлуци (différance)“ (Дерида 2001: 77) између два насиља: мира *ћутања* и говора као насиља јер „[...] говор може увек само неодређено да стреми правди, признајући и практикујући рат у себи“ (Дерида 2001: 61). Сама феноменологија је трансцендентална симетрија, односно оно што би Левинас засигурно прихватио као метафизику присуства и одсуства, као *праведност* да се о есхатологији говори етично:

„Претпоставка феноменологије је јединственог реда. Она ништа не „заповеда“ у световном (реалном, политичком итд.) смислу заповести. Она је сâма неутрализација тог типа заповести. Али она је не неутралише да би је сменила неком другом. Њој је дубоко страна свака хијерархија. Тиме се каже да етика не само да се у феноменологији не раствара и да јој се не подређује; она у њој налази свој сопствени смисао, своју слободу и коренитост. Додуше, изгледа нам

непорециво да феноменологију непрестано *нагриза* то што су теме неприсуства (временитост и другост) противтеже оном што од ње чини метафизику присуства [...] Но феноменологија не би ништа допринела да није бесконачно обнављала, проширивала и истанчавала појам објекта уопште. Крајња пресуда евиденције отворена је у бесконачно, за све типове могућих објеката, тј. за сваки смисао који се може мислити, тј. који је присутан за свест уопште.“ (Дерида 2001: 66)

„[...] феноменологија је, свакако, један теоретизам. Али у оној мери у којој су свака мисао и сваки говор *de facto* и *de jure* у спрези са теоретизмом. Феноменологија мери ту меру. Ја знам, теоријским знањем (уопште), који је смисао не-теоријског (нпр. етичког, метафизичког у Левинасовом смислу) као таквог, и ја га поштујем као таквог, као то што јесте, у његовом смислу. Ја имам поглед којим препознајем оно на шта се не гледа као на ствар, као на фасаду, као на теорему. Имам поглед за сâмо лице.“ (Дерида 2001: 68)

Левинас не мисли другачије. Његова филозофија трансценденције није никакав *позив на ућуткивање* субјекта како не би разорио *то*, за већину филозофа-критичара, наводно, мистериозно трансцендентално Друго. *То* трансцендентално Друго је Левинасов покушај конституисања света без мржње, без потребе да се Друго, друго-од-себе уништи, разори не би ли један егоитет преживео. Левинасово промишљање, карактеристично посебно за његов познији рад, можда је управо усмерено ка стварању за субјекат и за свако друго-од, нечег немисливог не би ли се ограничило субјекатско поимање демократичности мишљења и говора, демократичности коју сваки субјекат посматра и присваја као мишљење и деловање у анархичности, при чему је за субјекат његов егоитет, наравно, увек оно архе. Зато Левинас, нешто *блажим тоном* говори да је у прихватању Другог у смислу Другог као трансцендентала, односно Другог као Истине и Другог као сваког хуманог субјекта другог-од-субјекта који успоставља трансцендентално *трансцендентну* релацију са Другим или другим и апсолут Истине или истине, али и однос једног субјекта према другом-од-себе. Апсолутна истина Једног или Истога (истина као трансцендентал) и не-апсолутна истина једног или истога или истости (истина као трансцендентност) не постоје у смислу егзактности и фактицитета, али је субјекту потребна феноменолошка имагинаризација трансцендентала истине бића, бивства, сопства. Дакле, не само што је могућа је прича о тој истини која *пребива* „с ону страну бивствовања“, у Изрицању о чијем постојању не постоји некакво онтолошко сведочанство, али које се *доказује* управо редукцијом на *Речено* које *постоји* истовремено са Реченим, причом, записом, изговореним бића као „[...] **редукција на узнемиреност** у дословном смислу ријечи (....)“ (Левинас 1999: 75), већ је и пожељна. Читава Левинасова *приповест* о Изрицању, *Реченом*, Реченом, иако прекривена мноштвом метафоричких и метонимијских слојева који позивају на трансценденталност се непрестано *крз негацију у међутексту* раскрива, ослобађа немисливости:

„Редукција, враћање с ову страну бивства, с ову страну Реченог у коме се показује бивство, у коме се хипостазира *еон*, ни на који начин не би могло да значи исправљање једне онтологије неком другом, или прелаз од било каквог привидног свијета на неки стварнији свијет. [...] Овострано или онострано бивства – то није неко бивствујуће с ову или с ону страну бивства [...] **Бића јесу и њихово манифестовање у Реченом њихово је истинито бивствовање.** Редукција ни на који начин не жели одагнати нити објаснити било какав „трансцендентални привид“. [...] Чињеница да се бивство и бића у правом смислу истинити налазе у Реченом и да се препуштају изражавању и писању ништа не одузима од њихове истине и само **описује ниво озбиљности језика.** Ступити у бивство и у истину значи ступити у Речено; **бивство је неодвојиво од свог смисла!** Оно је изговорено. Оно је у Логосу. Али се појављује редукција Изрицања на *Речено*, с ову страну логоса, бивства и не-бивства [...] мјесто или не-мјесто, мјесто и не-

мјесто, утопија људског – редукција [...] коју бивство, упркос свим његовим сабирајућим силама [...] не овјековјечује. [...] Само је тако могуће да се истини вратити тло несебичности које омогућава **разликовање истине и идеологије.**“ (Левинас 1999: 74, 75)

Жак Дерида се у свом делу *Насиље и метафизика* из-потребне непотребно *обрачунава* са Левинасовим „трансценденталним насиљем“ указујући на једну од могућности покушаја раз-решења претходно поменутог *проблема* – кретање између крајности онтологије, феноменологије с једне, и метафизике, трансценденције с друге стране. Дерида преиспитује Левинасово поимање Другог у једном непросторном простору, апсолутној спољашњости у једном покушају да се из говора, етичког говора „протерају“, забораве „служеће“ речи које се на простор односе: спољашњост/унутрашњост и с њима у вези тоталитет/бесконачност, те да се оне користе само као метафоре које би непросторно указивале на бесконачну, непросторну другост Другог. Дерида указује да је одвајање метафоре Левинасовог етичког језика од служећег језика немогуће јер се метафора рађа рођењем говора, како год се он звао, било етички било служећи/филозофски/онтолошки/реторички. Исто тако Левинасово не-свођење простора/близине „[...] на било какав модус дистанце или геометријског континуитета [...]“ (Левинас 1999: 152) би, према Дерида, значило само поништење простора које би даље водило поништењу говора који се нужно у простору отвара и рађа. „Може се изгнати ова или она реч („унутра“, „споља“, „унутрашњост“, „спољашњост“ итд) - узалуд спаљивање или затварање слова светлости, цео говор се већ пробудио као пад у светлост.“ (Дерида 2001: 55) Левинасово настојање да се постојање Другог преведе у један *дезорјентисан* простор, простор с оне стране бивствовања, бесконачни простор који је могуће означити само терминима „[...] Левинасове не-негативне трансценденције [...]“ (Дерида 2001: 57) као не-спољашњост, не-унутрашњост, нужно, према Дерида, води ка томе да „други постаје немислив, немогућ, неизречив“ (Дерида 2001: 57). Исто тако, „[...] ако могу несводиву (бесконачну) другост Другог да означим само помоћу негације просторне (коначне) спољашности, то је можда зато што је њен смисао коначан, што није позитивно бесконачан“ (Дерида 2001: 56). Дакле, потребно је помирити постојање Другог/Лица као апсолутне без-коначности и коначне маске просторног лица Лица Другог. „Цела би се Метафизика Лица срушила.“ (Дерида 2001: 58) Дерида излаз види у „Разлици“ (Дерида 2001: 59) која не допушта да се апсолутно Друго посматра само као „Све“ јер је, истовремено, и „Ништа“, у простору и ван њега, у говору и ван њега, у упису и изван њега. У супротном говор као позив и подучавање без смисла, јер Левинас инсистира да говор претходи мишљењу, говор Другог као „Мир у одвојености, дијаспора апсолута [...]“ (Дерида 2001: 60) нужно води насиљу ћутања Истог које је, према Левинасу, једини не-насилни извор смисла/„светлости“. С друге стране ћутање је, према Дерида, најгоре насиље и зато је неопходно ослободити простор између Истог, као коначног тоталитета и Другог, као апсолутно бесконачног, за улазак живе речи. „Жива реч је, без сумње, први пораз насиља, али оно, парадоксално, не постоји пре могућности живе речи. Филозоф (човек) треба да говори и пише у том рату светлости знајући да је у њега увек већ увучен и знајући да би се из њега могао извући само одричући се говора, тј. ризикујући најгоре насиље.“ (Дерида 2001: 61)

С тим у вези, Дерида у *Насиљу и метафизици* наводи да је Историја, историја смисла, историја идентитета немогућа у простору апсолутне коначности, тоталитета, али је исто тако немогућа и у простору апсолутне бесконачности с оне стране бивства, те да ју је могуће мислити само у разлици та два простора. Ниједан систем, ни један простор није „ни коначан ни бесконачан“ (Дерида 2001: 68) већ се, по Дерида, управо ради о томе да су и археолошко и есхатолошко управо уписани у сваки простор/систем. Ово је један од разлога зашто Дерида замера Левинасу, можда управо из не-разумевања

Левинасове потребе да нагласи рањивост трауме *сусрета* субјекта са другим-од-себе (другим субјектом, реалношћу, историјом, идеологијом) и *повратком у себе* након *сусрета* када субјекат *не затиче* више себе другачијег осим *препуног ожиљака*, на његовом инсистирању за очувањем апсолутне, несводиве, бесконачне другости која се грчевито држи своје трансценденталне не-феноменалности, односно било какве могућности појављивања, идентификовања, спознаје. Дерида наставља да би у таквом једном простору у коме би идентитет/Исто/“лоша бесконачност“ остало заувек лишено могућности да се на било који начин приближи Другом и његовој апсолутној, истинској бесконачности, завладало би једино апсолутно ћутање и апсолутна хегемонија Другог или апсолутно поништење Другог. Зато је неопходно, сматра Дерида, ослободити метафизику трансценденције за уплив феноменологије, али не феноменологије као метафизике присуства, већ феноменологије као поштовања, постајања „говором самог поштовања“ (Дерида 2001: 66), феноменологије у којој се етика не раствара, али проналази „свој сопствени смисао, своју слободу и коренитост“ (Дерида 2001: 66). У таквом једном простору између етике и феноменологије отвара се могућност за испитивање и конституисање историје смисла идентитета, односно начина на који се Други „оприсућује“ Истом. И све би то било *из истраживачке* инстанце *у реду*, односно имало би смисла у контексту Деридиног пристајања на феноменологију поштовања другог, Другог да Дерида не *посеже* за Хусерловом „аналошком апрезентацијом“ и „интенционалном модификацијом ега“. Аналошка апрезентација, према Хусерлу, означава поштовање непредстављивости другог/Другог по аналогији са немогућношћу представљања било ког ега у мунданом свету, при чему се мисли на могућност представљања доживљаја другог, па и свог сопственог у тренутку када би его имао потребу да га представи: „Странац је бесконачно други, пошто суштински никакво обогаћење обриса не може да ми да субјективну страну његовог доживљаја, *његову страну*, онаквог каквог га је он доживео. Никада ми тај доживљај неће бити дат у оригиналу [...]“ (Дерида 2001: 71). Исто тако, означитељска синтагма интенционална модификација ега би се према Хусерлу могла односити на претпоставку да је свако други од *мог* ега према обрасцу модификације такође *неки его* и то је све што се интерпретације овог Хусерловог означитеља тиче, а у вези је са Хусерловом феноменолошком онтологијом у контексту потребе овог истраживања. Али Дерида је у тој *хипотези* симетрије да је Други увек и нужно други его коме се може приступити не само с лица, потребна и могућност „[...] заобилажења да би се ствари виделе с друге стране“ (Дерида 2001: 71), позивајући се само на „фактицитет“ да уколико тако нешто није могуће, субјекат је осуђен на трансцендентално насиље Другог и највеће од свих насиља – ћутање. Из претходно наведених *цртица* Левинасовог рада, може се само видети, између осталог, да Левинас не позива на ћутање, да трансцендентал не мора нужно бити само други егоитет, већ и позив на не-идеолошко конституисање значења било ког Другог/другог из-потребе *једног* субјекта да конституише сопствени идентитет на рачун убиства Другог/другог, односно имагинаризоване асимилације претпоставке идентитетског значења Другог/другог у сопствени идентитет и у крајњој мери онтолошког неутралисања Другог/других из-мржње. Могло би се закључити, можда да су све претходно напоменуте Деридине примедбе *основане* само уколико се Левинасова филозофија метафизике *чита* с предумишљајем да се други-од-себе – у овом случају Левинас, *поништи* не би ли се *први его* – Дерида *потврдио*. Деридино *проглашавање* Левинасове филозофије *трансцендентности* насилничком, пример је онтолошког насиља.

Шта Левинас *заправо*, између осталог, *подразумева* под својим концептом трансценденције, односно трансценденције у иманенцији? С тим у вези, а и у вези са Деридиним тумачењем Левинасовог Другог као не-лица, поставља се, на пример, питање

ко је то успео да *дефинише лице* Историје или прошлости, *лице егоичке структуре* сопственог субјекта, а тек онда још и *егоичко или не лице* других субјеката и њихових могућих утицаја на ипсеитет субјекта коме се други-ипсеитети *обраћају*? Управо зато Левинас каже да Историја, прошлост, онтолошки догађаји из прошлости који су *погодили* један ипсеитет, постоје као уписани трагови у једном субјективитету и пре него што их субјективитет освести. Афективни утицај прошлости непрестано измиче нашој тематизацији јер она као и други који су присутни у одсуству у историји живота једног субјекта нису његови интенционални објекти. У ком смислу? И опет одговор кроз питање: да ли један субјекат може да бира онтолошке догађаје који га рањавају или да својом вољом врши *објективну селекцију других поред којих се рађа и са којима живи*? Сећање на све што афективно утиче на један субјекат, његов субјективитет постоји већ у његовом *телу*, у свести и претходи конституисању ега субјекта. Левинас не предлаже решење за загонетку како се не-објективна, не-интенционална сећања и односи са другим егоитетима преводе у објекте филозофске рецепције. Његово не-инсистирање на дијалогу не означава трансценденталну деконструкцију дијалога, већ само потребу да укаже на процеп, дијахронију између начина на који наши телесни, чулни осећаји постају *одраз* осећаја као пред-свесних процеса који се дешавају у нашој свести. Ову свесно/пре-свесну дуалност као интенционалну/пре-интенционалну рецепцију он *преноси* на рецепцију Другог/другог који се *уписује* у наше пред-свесно много пре него што ми сами постанемо свесни тог осећаја присуства Другог/других. Пролазност времена између пре-интенционалног, пре-когнитивног *тренутка* и његовог интенционализовања, когниције Левинас означава трансценденцијом и означава једним од мноштва означитеља која је током свог истраживања приписивао трансценденталности – Изрицањем. Нису сви прошли доживљени осећаји везани за свесно доживљене *тренутке* и доживљаје утицаја Другог/других који *позивају* на међу-субјекатску комуникацију, већ управо *непосредна близина* Другог/других и наша рањивост су локуси трансценденције – у-иманенцији и услови *рађања* потребе за означавањем, без обзира да ли су речи изговорене или не. Трансценденција-у-иманенцији је заправо други-у-истом који описује пре-тематизовано *инвестирање* јер Ја никада не зна када је први пут искусило *присуство* другог у себи. Интериорност и екстериорност нису супротстављене, већ означавају димензије интересубјективитета и *насељавање сопства алтеритетом*. Логос, ум никада у потпуности не може да обједини временску пролазност између *проживљене садашњости* и њеног рефлексивног *представљања*. И опет да се вратимо на *узрок* потребе субјекта за комуникацијом- Левинас каже да је *смишљање алтеритета* у сопство, свест услов, чулни услов за могућност говора и комуникације. Узрок наше потребе за комуникацијом не треба, према Левинасу, тражити у нашем освешћеном мишљењу сопственог постојања о коме субјекат има потребу да про-говори, већ у *утицају уписаног алтеритета*. Важно је напоменути да Левинас не оспорава субјекатску, односно егоичку потребу за комуникацијом, али упозорава на опасност говора *ослобођеног, слободног* ега за ког сваки други-од-њега представља имагинарно ограничење које позива на *рат*, на сукоб усмерен ка свим другим-од-себе, чак и пре сваке изговорене речи. Управо зато Левинас *апелује* на временски дисконтинуитет свести као предуслова херменеутике сопства која би могла да *тече* кроз интересубјективни контакт у коме *непосредна близина* другог изазива *пасивну* супституцију сопства за друго сопство у смислу архе-одговорности у коме би субјекат при сваком *враћању с ову страну бивства* у освешћеном *затицао тај уписани алтеритет*. Како тумачити тај алтеритет-у-истости, ту трансценденцију-у-иманенцији. Левинас предлаже да то *нешто* буде означено као архе-одговорност, архе-осећајност-за-другог, *нешто* много *веће* од чулне емпатије. Како да се субјекат сам у својој свести *сусретне* са *таквим алтеритетима*? Левинас у свом наративу о *повратку субјекта с ову страну бивства* имплицитно

наговештава да је субјекат увек нужно рањен, истраумиран јер освешћује *ожилъке* које је нешто друго-од-субјекта или неко-други-од-субјекта *уписао* у његово *тело*, свест и зато је за Левинаса признавање трансценденције-у-иманенцији признање субјекта да је рањен и да је рањив и *позив* да не *одговара* мржњом према-другом-од-себе, мржњом која ће га, нужно, довести до поништења архе – уписане трансценденције, до деструкције других-од-себе и у *коначном исходу* и до само-деструкције.

„Парадоксална формулација из наслова *Soi-même comme un autre* садржи у себи [...] дијалектику идентитета-истости и променљивог сопства у којем се нужно јавља, условно речено, унутрашњи други: ја, који живећи, читајући, тумачећи, размењујући се са светом, тумачећи свет, себе у свету и себе у времену, постајем увек неко други: али и значење сопства и другог у етичком смислу: ја, који своје чинове усмеравам ка другом и размењујем се са другим, али и ја, који се морам ставити у положај другог, и себе видети као другог, баш као што другоме и јесам – други.“ (Већановић-Nikolić 1998: 189)

Иницијално, Рикер појам наративног идентитета, како сам каже у свом делу *Сопство као други*, уводи првенствено покушавајући да пронађе одговор на питање постоји ли нека или једна „структура искуства“ (Рикер 2004: 121) која би могла истовремено да се одреди као место раскола и место могуће интеграције две врсте прича, историјске и фиктивне.

„ Појам наративног идентитета који је уведен у *Вријеме и причу* одговарао је на једну другу проблематику: на крају једног дугог путовања кроз историјску причу и причу засновану на фикцији ја сам се запитао да ли постоји једна структура искуства која је кадра да integriше ове двије класе прича. Тада сам уобличио хипотезу према којој би **наративни идентитет**, било да се односи на личност или заједницу, било **тражено мјесто овог раскола између историје и фикције**. Према интуитивном предразумијевању кога имамо о том стању ствари зар ми не сматрамо људске животе читљивијим кад се они протумаче у функцији прича које људи причају? И зар ове животне приче нијесу са своје стране разумљивије кад се на њих примјене наративни модели – заплети – позајмљени од историје у правом смислу или од фикције (драме или романа)? Чини се, дакле, вјеродостојним да сматрамо исправним слједећи ланац тврђења: саморазумијевање је одређено тумачење; самотумачење, са своје стране, у причи проналази, међу другим знацима и симболима, једно **привилеговано посредовање**; то последње **позајмљивање како од историје тако и од фикције чини од историје једног живота фиктивну историју или, [...] једну историјску фикцију** укрштајући историографски стил биографија са романескним стилем имагинарних аутобиографија. **Оно што недостаје том интуитивном схватању проблема наративног идентитета лежи у јасном разумијевању онога што је у игри у самом питању идентитета кад се он примијени на особе [...].** Питање укрштања историје и фикције на извјестан начин одвраћа пажњу од значајних тешкоћа које су везане за питање идентитета као таквог.“ (Рикер 2004: 121)

Оно што Рикер оставља *по страни* решавајући проблематику могућности повезивања две врсте прича јесте питање самог идентитета, личног идентитета у дијалектици аутора и његових јунака, фокусирајући се првенствено на однос читаоца и текста. Рикер апоретичан однос између историографске и фиктивне приче, као и сам чин рефигурације разрешава „метафорички, то јест, наративно“ (Већановић-Nikolić 1998: 158) увођењем појма наративног идентитета који се у *Времену и причи* превасходно односи на идентитет читаоца, интерпретатора. „*Наративни идентитет* је заправо исход херменеутичког сусрета са текстом у којем се тумачење остварује у самотумачењу. Разумевајући текст, читалац заправо разумева себе, боље или другачије него до тада, или пак тек почиње да разумева себе, свет и себе у свету.“ (Већановић-Nikolić 1998: 158)

„Наративни идентитет је резултат апропријације смисла у сусрету са наративним текстом. Писац преображава свет, и себе, а тај преображени свет може да буде конкретизован само у имагинацији читаоца који излази у сусрет тексту, чиме и читалац преображава себе самог.“ (Већановић-Nikolić 1998: 159)

Парадоксе сопства, поимања сопства, Рикер настоји да превлада увођењем појма наративног идентитета као *исконске* или *првобитне* потребе субјекта да прича о себи, о другима-од-себе, да би *ту* причу *предао* себи или другом-од-себе на самотумачење, односно тумачење. Као што је већ претходно наговештено, поставља се питање *Ко сам ја да бих себе могао да тумачим у јединственом кључу истине?* и *Ко је тај поуздани други који ће ми рећи ко сам, заправо, ја?* У том контексту Рикер говори о наративном идентитету као идентитету који сама прича успоставља конфигурацијом заплета и то „[...] путем конкуренције између једног захтјева за усклађеношћу и допуштања несагласности који, све до закључења приче, тај идентитет доводе у опасност.“ (Рикер 2004: 148) да би тако *формулисан процес* конституисања наративног идентитета *пренео* у поље дијалектике сопства, дијалектике идентитета истости и ипсеитета. Читав тај *процес увођења сагласја у несагласје* у дијалектику сопства додатно се компликује *постављањем* у шири оквир наговештен постојањем три фазе или функције фаза грађења заплета – мимезиса 1, мимезиса 2 и мимезиса 3. Само сопство у преконфигуративној фази *посматра* себе у огледалу сећања, прошлости и *садашњости* и већ у тој фази, пред-приповедној, пред-симболичкој *зна* за могућност постојања склада, сагласја, али је и освешћено присуства свеприсутног несклада, несагласја, у Рикеровом тумачењу, несагласја догађаја који имају деконструктивистичке тенденције по саму причу, а самим тим и по само сопство. Према Рикеру, субјекат улази у фазу конфигурације приче о себи настојећи да пред-наративну спознају сагласја наметне не нужно насилним завођењем реда *историји* сопственог живота, већ да отвори *простор* за *рад* „продуктивне уобразиље“ која ће, попут Лакановог симболичког поретка, *успоставити* „[...] бескрајну спиралу која омогућује да медитација више пута прође кроз исту тачку, али на различитим висинама.“ (Riker 1993: 96). Вредно је напоменути да све што се одвија у регистру *ширег оквира* префигурације, конфигурације и рефигурације – „продуктивне уобразиље“ – рефлектује се на дијалектику два пола личног идентитета субјекта. *Медитација* субјекта која *више пута пролази кроз исту тачку* покушаја успостављања пертинентне парадигме конфигурације сопственог сопства и његове истине наилази на *деформације* према правилима саме „продуктивне уобразиље“ наративног идентитета *супстанцијализованог* у причи сопства или причи о сопству. Те и такве *деформације* затичу и наративне идентитете истости субјекта и његовог ипсеитета. Све што је раније наговештено у вези са једним полом ипсеитета сопства – његову истост, односно карактер који би требало сопству да *прибави* инваријантност у причи, у дискурсу, у „[...] царству као да [...]“ (Riker 1993: 87), нужно бива „[...] подвргнуто безбројним имагинативним варијацијама [...]“ (Рикер 2004: 166) самом *медитацијом* субјекта кроз сва три *чина* наративног конституисања сопства и префигурације и конфигурације и рефигурације, с тим што се у овом делу истраживања под реконфигурацијом подразумева самотумачење субјекта на основу претходно конфигурисане приче о властитом сопству. Код Лакана субјекат бива принуђен на *исписивање* нове имагинативне конфигурације сопственог идентитета када год исцрпи све могућности и покушаје да имагинаризовану објективизацију сопственог субјективитета *заштити* (имагинарно) од без-компромисности језика и несвесног. И код Лакана субјекту је *омогућено* да *медитира* на *екрану постављеном између* две варијабле – језика и несвесног. Тако и Рикеров субјекат када себе више није у стању да се идентификује као исти, односно у истости, дисеминира свој карактер у мноштво (или ништа) *карактерних црта* које сваком *новом*, наредном *медитацијом*, причом у/о причи бивају де-

седиментирани и делимично или у потпуности *преиначене* у своју супротност или у идентификацију-са *карактерним цртама* другог-од-себе. Нешто слично се дешава и са наративним идентитетом другог пола сопства, ипсеитетом само-сталности у одговорности-за-другог. Када субјекат у наративној конфигурацији дође до *спознаје* да му истост стално измиче, *покушава* да конституише *етичко-наративни* идентитет као одговорност-за-другог-од-себе која није ништа друго до покушај да поврати немогућу стабилност *крутог истрајавања у истости* путем приче о обећању да ће *одржати дату реч*. Питање је коме? Да ли заиста другом као другом субјекту за кога је уверен да поседује стабилност или толико прижељкивани баланс између истости и ипсеитета или другом као другом себи, другом сопства које се конфигурише услед несагласја између преконфигуративног сопства и сопства које је ушло у фазу конфигурације или и оног рефигуративног сопства које није у стању да повеже преконфигуративно јаство са оним што *види* да се у конфигуративном процесу са њим *догодило*? Рикеру је, као што је већ поменуто, управо зато потребна Левинасова *прича о трансценденцији*, о редукованом *Реченом* као месту или неместу осцилирања између егочког Реченог сопства и трансцендентала Изрицања, као архе-уписаности, прекогнитивне уписаности у свест субјекта потребе за анти-егочношћу, за признањем сопства да је рањиво, да је у страху од мржње не-етичког у стварносној реалности и да *зна* да је свако друго-од-њега исто тако *уплашено* од могућих трауматских стања у које може бити доведено при сваком не-етичком *приступу* – покушају асимилације или *убиства*. Међутим, оно што остаје као *над-питање свих питања* у контексту проналажења оног *између, бестежинског стања постојања*, стања у коме би сопство могло да одржи свој идентитет, или барем свој ипсеитет ако би успело да *левитира* или да се, једноставно, током историје свог живота задржи у Лакановом Имагинарном, Рикеровом наративном идентитету виђеном као флукутирање субјективитета између несталне истости и несталног ипсеитета, односно „[...] дијалектици посједовања и развлашћења, бриге и безбрижности, самопотврђивања и самобрисања“ (Рикер 2004: 175), Левинасовом редукованом *Реченом*, јесте да ли је могуће да било који субјекат неутралише свој егочитет (у негативном контексту картезијанства као бриге-само-за-сопствени идентитет) до те мере да би могао да без-интересно опстане у удобној *пози* привида *између* идентитета и истине, стварносне реалности и фикције, или се у крајњем случају мора помирити са тим да „у једној филозофији ипсеитета [...] мора се моћи рећи: посједовање није оно што је важно“ (Рикер 2004: 175)?

„Најприје, како стоји ствар са односом аутора, наратора и лика чије се улоге и дискурски јасно разликују на плану фикције? Када ја себе интерпретирам у појмовима једне историје живота да ли сам ја тада истовремено и аутор и наратор и лик као што је случај у аутобиографској причи? Наратор и лик сигурно, али једног живота чија ја нијесам аутор, за разлику од бића фикције [која јесу и наратори и ликови, али такође нису аутори], него у најбољем случају, како каже Аристотел, коаутор *synaition*.“ (Рикер 2004: 167)

II УВОД: ТЕОРИЈЕ АУТО-ЗАПИСА

1. Аутобиографија Другог

Разматрајући питања веродостојности аутобиографског приповедања и манипулације истином у аутобиографско-фикционалној прози, Кордић указује на важност истраживања аутобиографичности у свим врстама приповедања, аутобиографичности као пишчеве несвесне (или свесне) намере да у своја дела „унесе“ „нешто“ –енкодиране поруке – које „[...] писац с неких разлога није другачије могао да саопшти, или чије саопштење није могао да надзире нити да спречи“ (Kordić 2000: 7). Аутобиографичност је, према Кордићу, инцидентна и као таква има извештајан утицај на само приповедање у смислу артикулације значења текста, као и у смислу саме приповедне структуре текста. Упливи аутобиографичности, осим, наравно, аутобиографских дела која претендују да остваре нешто више од самог претендовања, да буду искључиво аутобиографска, по Кордићу, најизвеснији су у фикционалној прози, односно фикционалној књижевности, ако се пође, наравно, од претпоставке да постоје књижевна дела која нису фикционална, односно ако се пође од претпоставке да аутор свесно или несвесно жели да прикрије/прекрије фикционални слој свог дела. Међутим, несвесни упливи аутобиографичности као инциденти, каже Кордић, фикционализују сваки дискурс тако да „[...] он казује оно што не казује, да више зна но што зна да зна“ (Kordić 2000: 8). Важно је напоменути да се као и Кордић у сопственој студији, тако и аутор овог текста, оглађује од било каквог претендовања на исцрпно истраживање свих механизма и функција аутобиографичности, осим у домену указивања на само постојање лакановског *вишка* или *мањка* аутобиографичности, ауто-историје у сваком тексту. Кордић је своје тумачење Лакана „проширио“ и на изучавање аутобиографичности сваког текста у смислу несвесног свеprisутства или сталног prisутства (prisутства у odsутству) субјекатске прекофигурације историје сопственог живота у било којој врсти текста који дати субјекат испишује или изговара, као и поимању сталног prisутства аутобиографичности у вези са поимањем језика као апсолута, којим влада Закон субјекатског несвесног као апсолута, који према Кордићу „управља“ сваким субјекатским исказом, те се стога у сваком исказу субјекта *негде* крију несвесни (зашто не и свесни или, ако постоји потреба за скривањем немоћи субјекта да до несвесног дође, пред-свесни) дискурзивни упливи несвесне субјекатске жеље, а пред-свесне и свесне потребе за трагањем о истини сопственог идентитета.

Посебна пажња у Кордићевом *Аутобиографском приповедању* посвећена је аутобиографији Другог, као незаобилазној инваријанти свих текстова, били они аутобиографски или не. Према Кордићу, наравно у складу са лакановском психоаналитичком теоријом и његовим поимањем несвесног, односно, Реалног, аутобиографија Другог се само-испишује у сваком тексту, било да се ради о аутобиографском, фикционалном или, пак, тексту, као што је, између осталог и текст у коме Кордић излаже своју теорију Другог и о Другом, као и текст који укључује Кордићево теоријско виђење позиције Другог и субјекта, или, као што је уосталом и овај и сваки други текст. Мета-истражитељ, мета-интерпретатор, теоретичар попут сваког субјекта настоји у сваком тексту (писаном или усменом), у сваком покушају поимања било чега, не само сопственог постојања, да поремети логику или мета-логику неизбежног prisутства Другог или Великог Другог супротстављајући му се на начин који имплицира постојање његове (субјектове) уверености у сопствено постојање изван домаћаја моћи Другог. Та увереност, само-уверавање субјекта почива на његовој свесној потреби да се одупре моћи *контроле* од стране језика, Симболичког (којим влада Закон

Другог), те да је у стању да му се *одупре*, да га деконструише, да га де-онтологизује као и сваки други стабилан или не-стабилан поредак који га (субјект) *искључује*, односно који му не допушта да *буде* и да поима стварносну реалност и сопствену *реалност*, сопствени идентитет осим као симулакрум некога или нечега за шта је он пред-свесно сигуран да то није. Отуда је у сваком тексту присутно разрачунавање субјекта са оним, за око, невидљивим, за свест, полусвесним, присуством Другог, Закона Другог, Имена Оца. Управо то разрачунавање субјекта са Другим је једна од основних детерминанти, ма колико то парадоксално звучало, субјектовог одређења његове субјектности. (Не)могуће је утврдити у тексту тачна места и стратегије којима субјект настоји да разлаже Другог. Он (субјект) то некада чини упадима својих фантазама, имагинарних пројекција себе и стварности онакве какву је он конституише у Имагинарном и тада се може говорити о свесној манипулацији субјекта поретком који га искључује. С друге стране, опет парадоксално или не, субјекат пред-свесно про-изводи не-ред како би себи и другом од себе доказао да је он, свесни део њега, тај који контролише настанак сваког текста, и то чини на различите начине, на пример употребом посебних текстуалних стратегија, реторичких фигура, директним обраћањем читаоцу, односно другом од себе ког је потребно убедити да је он-субјект-свест једини референт истине стварности. Током свих тих покушаја, којих има, у зависности од врсте текста, *много*, он ту своју свесну намеру прикрива позивајући се на стање пред-свесности за које убеђује читаоца да је несвесно, односно да је он тај први Други који исписује текст. У исто време, сâм субјект-писац под маском *творца* покушава да прикрије своју *намеру* пред рикеровским *имплицитним* читаоцем или интерпретатором, *имплицитним*, не реалним читаоцем или интерпретатором јер је имплицитно само функција читаоца или интерпретатора и њихових намера које им *додељује* сâм аутор *из* или у страху да ће *прозрети* његову намеру да завара и сопствено несвесно и језички, Симболички поредак, поредак Другог. Рикеровски реални читалац, интерпретатор је у позицији попут пишчеве, јер он пред собом има дискурс другог који чита, анализира у коду другог-пишчеве реторике и дискурзивности и његове потребе да оствари и *пунину* сопственог субјективитета и сопствених поетичких циљева. Исто тако, према Рикеру, реални читалац, од крви и меса, или реални интерпретатор, аналитичар је онај који треба да *стоји* хоризонт свог сопственог дискурзивног света са хоризонтом дискурзивног света аутора али и са хоризонтом сопственог Другог, сопственог пред-свесног и сопственог језичког поретка. И реални рикеровски аутор и читалац воде исту врсту мазохистичке *борбе* да *умилостиве* Другог – сопствено пред-свесно и сопствене језичке поретке, односно оне језичке или Симболичке поретке у којима су језички, Симболички *рођени* и у оквиру чијих дискурзивних хоризоната *конфигуришу* сопствене историје живота, своје поетичке намере или своје интерпретаторске потребе. Зато субјект и лаже. Лаже другог од себе, врло често и самог себе, како би с једне стране покушао да искључи, потисне постојање оног дела себе који му недостаје, док с друге заправо све време покушава да се извуче из ћорсокака у који себе свесно с разлогом увлачи. Слагати себе и другог да би се задобило право на уживање сопственог субјективитета у имагинарном пред-свесном или задовољила потреба за остварењем сопствене егзистенције, поетичке, интерпретаторско-рефигуративне намере да се једино могуће имагинаризовано одређење или испуњење прогласи коначним или барем, за један део феномолошко-космолошког времена, стабилним. Проблем настаје управо из разлога што се пред-свесно не да слагати, што се Симболичко не да преварити. Из тог разлога се каже да је *борба* сваког субјекта који покушава да конфигурише причу о себи, о сопственом идентитету мазохистичка и нужно изазива фрустрацију субјекта, али управо приче фикције, у смислу аутобиографских историографија, аутобиографских метафикција, или саме фикције су те које пружају могућност ублажавања фрустрација кроз причање прича

о мноштву могућих сопствених и других-од сопствених имагинаризованих идентитета. У случају прича са префиксом ауто-, могуће је конфигурисање различитих сопствених префигуративних конфигурација имагинаризованих истина и идентитета. У причама фикције могуће је конфигурисање имагинаризованих идентитета и истина и других од себе.

„[...] Давид Албахари непрестано говори о немогућности истинске комуникације. Сви његови јунаци, формулисани као књижевни ликови, или, када нема ликова, као гласови који описују оно што виде, осећају, мисле, чују, имају незаустављиву потребу да говоре, упркос готово хорској спознаји да тиме само умножавају трагичан неспоразум у људској комуникацији, који је старији [...] и од историје, и од политике, и од идеологије, што нас води (откуда то код постмодернистичког писца?) становишту, или представи, о метафизички укорененом квару човека као бића осуђеног на смрт и на самоћу и на очајање које долази из спознаје да се такве условљености и ограничености ни на који начин не могу уклонити. Могу се само лакше подносити ако шапатом изговарамо властиту причу. Преко тога – није нам дато.“ (Pantić 2015: 20)

У контексту *исконског* „[...] метафизички укорененог квара човека [...]“ (Pantić 2015: 20) у виду „[...] немогућности истинске комуникације [...]“ (Pantić 2015: 20) који се односи на немогућност успостављања истинског, стварносног односа између субјекта и Другог (несвесног и језика), а самим тим и субјекта и другог-од-себе, субјекту не преостаје ништа друго до да „шапатом“, у себи и из/ван себе изговара властиту причу. Не постоји прича која није *аутобиографска*. Не постоји текст који није *аутобиографски*. Ово даље имплицира да „[...] сваки текст је, у једном или другом смислу, аутобиографски, тј. он је и/или аутобиографија субјекта и/или аутобиографија Другог“ (Kordić 2000: 79). Међутим, исто тако, ни један текст не може да буде ни потпуно аутобиографски, односно ни аутобиографски текст не може да буде апсолутно и једино аутобиографски јер не постоји аутономија апсолутног текста, а самим тим ни аутономија аутобиографског или чисто фикционалног текста. Чак и када би се учинили огромни напори да се један аутобиографски текст привидно очисти од свих наслага референци на било шта друго осим на *унутрашњи* и *спољашњи* живот аутора (уколико постоји строга дистинкција између ова два вида људског постојања), остали би трагови свих искључења, трагови референци на друге текстове који само-исписују један људски живот. Исто тако, Кордић истиче следећи Лакана, да текст, аутобиографски, или онај који претендује на аналитичко исцрпљивање могућности доказивања самосталног постојања/опстајања субјективитета субјекта, застају пред зидом језика који је у моћи Другог, несвесног као *поседника* кода свих енкодираних облика текстова (не-енкодиран, односно декодиран текст не постоји).

„Нема зато текста који није писан за Великог Другог, који није писан као његова аутобиографија, који он не исписује као своју аутобиографију. Ово мешање Великог Другог подразумева сваки запис који нешто значи (а нешто значи и текст који не значи ништа, који је неразумљив, који је туђи текст- значи да је туђ, неразумљив, да не значи ништа, али и да га ја разумем као текст).“ (Kordić 2000: 104)

Како Кордић наводи, свака аутобиографија није ништа друго до маска стварне исповести, односно апокрифна аутобиографија. Субјект исписује сопствену аутобиографију као неку врсту одговора на неки други (аутобиографски или не) текст, али и као покушај да се што више приближи Апсолутној Аутобиографији која би подразумевала апсолутну смисленост, апсолутни смисао једног целовитог субјективитета. Из тог разлога, субјект-аутобиограф једним делом свесно манипулише сопственом исповешћу у нади да ће успети да превари Другог, верујући да ће он-

аутобиограф или мета-истражитељ успети да га декодирају у под-тексту испод поетичке маске апокрифне аутобиографије. Вера у постојање Другог са мали „д“ или, пак, могућност постојања мноштва других или Других којима би, он-субјект, могао свесно да „манипулише“, која код сваког субјекта остаје да постоји само као вера, потреба да верује, субјекту је неопходна уколико, свесно или пред-свесно, трага за сопственим идентитетом (а трага увек, у сваком тексту, било да текст *претендује* да буде чисто аутобиографски или фикционални). С друге стране, потребно му је да верује да постоји и нешто „[...]“ што није не-цело, на основу чега се не-цело икако може знати.“ (Kordić 2000: 109) Други као једно не-могуће цело у *својој сопственој жељи* (жељи у смислу сопственог неписаног или неисписивог закона) да испише сопствену истину *призива* субјект (аутобиографа или писца фикције који *отворено* не претендује на аутобиографичност) да уђе у говор, у језик, да уђе онтолошку борбу са њим-Другим (несвесним и језиком). „Аутобиографија Другог је ефекат тог расцепа у говору, у језику, у којем нема имена за Другог (Бог је неименљив), који онда не постоји, односно, постоји зато што је могућ, постоји као питање: шта је Други, шта је Отац? [...]“ (Kordić 2000: 110) Овде се нужно намеће питање како је уопште могуће ући у онтолошку борбу де-онтологизованог субјекта и де-онтологизованог Другог – несвесног и језика – који постоје само захваљујући четвртом играчу брица – „мртваку“ – језику као дискурсу свесног или пред-свесног субјекта (под пре-свесним се подразумева освешћено стање субјекта које је добило „форму“ дискурзивности у свести субјекта и „чека“ да ступи у свесни исказ субјекта)? Која је позиција субјекта означена као „улога“ четвртог играча из брица и зашто је баш та „улога“ означена тако у брицу - улога мртвака? Мртвак у брицу открива своје карте и зависи од одлуке свог партнера у игри, без права да доноси икакве одлуке од тренутка отварања карти и спуштања на сто. Субјект у сопственим освешћеним исказима „спушта карте на сто“ пред језиком као Другим и пред несвесним као Другим, али и пред другима од себе. Он – субјекат са својим партнером у „игри“, својим освешћеним исказима игра „против“ сопственог несвесног и *апсолутног* језика. Када изговори или испише сопствени исказ, освешћени исказ постаје „пасивни“ играч, наводни мртвац, у игри субјекатске потраге за смислом сопственог живота и започиње да игра по правилима имагинаризације свог „партнера“. Њихови „противници“ у тој игри су Други као несвесно субјекта које читава ту драму онтолошке игре субјекта и освешћеног исказа „смешта“, према Кордићу, у апсолутни, пред-субјекатски језик, а језик под сопствено окриље, „[...]“ у трезор без имена [...]“ (Kordić 2000: 110), додајемо, трезор субјекатских „говора“ несвесног. Језик, као де-онтолошка инстанца, управо је поприште борбе између два не-онтологизована не-ентитета. Међутим, као што је претходно речено, језиком влада несвесно, Други, Закон Другог и сваки покушај да се тај Закон или само Друго онтологизују, или да се деконструишу не би ли се успоставило било какво стабилно значење, односно смисао, је узалудан. Друго је несвесно и Друго је језик који је постојао и пре доласка на свет аутора, субјекта. Исто то би се догодило и у покушају да се присуство, односно одсуство Другог елиминише и да се читава драма језика „[...]“ измести у субјект (да се врати аутобиографији субјекта), који није ни постојанији ни реалнији но што је то Други, и чије постојање гарантује управо Други, који не постоји“ (Kordić 2000: 110) као стабилан ентитет. Дакле, под великим Другим у Лакановом смислу употребе тог термина подразумева се за субјект недоступно несвесно, али и језик као свеколики низ Симболичких поредака који постоје и пре и после постојања субјекта, дакле језика ког субјект пре свог „рађања“ у језику није свестан – несвесно језика. Закон Другог, Име Оца су „закони“ којима несвесно као општа одредница за несвесни део сваког субјекта „управља“ језиком, те је из тог разлога могуће за појединачни субјект користити у означавању „закона“ несвесног мало слово „д“ да би се направила разлика између апсолута и тренутка када се језик „рађа“ за одређени субјект

и када се субјект дискурзивно рађа у апсолуту и наставља да живи сопствену истину у сопственом другом језика, али не и у другом сопственог несвесног.

Из овог лавиринта, из овог, пре би се могло рећи, ћорсокака неопходно је пронаћи неки излаз како смисао потраге субјекта за сопственим идентитетом не би постао потпуно обесмишљен. У том контексту је, можда, најбоље посматрати обе аутобиографије, и аутобиографију субјекта и аутобиографију Другог, као две стране Мебијусове траке. О истим стварима у истом тексту исписују се, дакле, две аутобиографије са акцентом на њиховој истости, истости ствари о којима *говоре*, која нужно рађа разлику, а разлика, пак, води ка њиховој међусобној дијалектизацији. Дијалектизација ове две *аутобиографије* подразумева непрестан прелазак једне аутобиографије у другу. Проблем настаје услед немогућности да се јасно утврде места, односно простори у тексту у које се смештају или измештају сами чиновни прелазака, односно када субјект исписује негативну аутобиографију Другог, када настоји да превари Другог свесном манипулацијом у виду фикције, имагинаризације, а када Друго, несвесно и *несвесно* језика самостално *продире* у текст. Исписивање негативне аутобиографије Другог, не, наравно, од стане Другог, већ самог субјекта, последица је егзистенцијалног страха субјекта од смрти. Друго, *промишљано* као несвесно и као језик, Лаканово Реално и Симболичко су ту да субјекту пруже илузију да, иако свестан потребе, да до њихове истине дође увек ће наићи на зид, зид језика, зид несвесног и управо зато он користи разне механизме манипулације како би не само заварао Другог, већ и себе, и себи обезбедио не-могућу бесмртност. Субјект зна једино да је смртан, зна да ће га означитељски ланац Лакановог Симболичког усмртити, али и зна да се у Другом не умире.

„Аутобиографија Другог је, према томе, протеза смрти, покушај да се властита смрт утрапи (бесмртној) инстанци. То се лукавство не може оптужити ни за шта, ни као лукавство. Ми одиста не знамо шта је то наша смрт. Сем опште истине да смо смртни, о њој ништа друго не знамо, нити можемо знати. Све манипулације су, стога, могуће. Изгледа да их смрт налаже и одобрава.“ (Kordić 2000: 113)

Исто тако је важно истаћи да се ниједна прича субјекта не може правдати ни позивати једино на моћ и потребу субјекта који приповеда, који прича причу, да манипулише чињеницама, историјским или не, приповедним поступцима, реторичким фигурама, наративношћу уопште, не би ли преварио сопствено Друго или друго(г) од себе. Субјект, аутор, приповедач улази у причу из наводне позиције сина који жели да исприча причу о оцу. Али прича о оцу је увек прича о путу од оца до оца, од субјекта који вапи за причом о свом архе-постојању, настајању, бивању у тренутку приповедања, и то *несвесним* позивом несвесног да проговори, позивом бесмртном оцу да проговори о њему, у њему-субјекту, сину који да би омогућио пролаз свог бесмртног оца-несвесног, позива Име оца, језик, симболички поредак да му помогне да исприча причу сина. Прича субјекта је прича од оца-Другог као несвесног до Имена Оца-симболичког. Други, тако, „[...] никада у потпуности не одређује субјектност субјекта, али никада и не испушта субјект, никада му не оставља његову причу“ (Kordić 2000: 116). Десупстанцијализовано Друго, према Кордићу, нужно се, дакле, негде мора супстанцијализовати у неком од видова саме наративности и зато је немогуће тачно одредити ко заправо прича причу. Да ли је то сам Други, да ли је то субјект који преузима маску Другог или другог или текст који је једини отворен смртној инстанци записа, Симболичког поретка? „Потпуна фикционализација је схватљива само ако наспрам себе задржава стварност чија је фикционализација.“ (Kordić 2000: 117) Да ли је могућа потпуна фикционализација или, још је боље питање, да ли је могућа потпуна стварност? Ако би се кренуло у потрагу за референтом стварности приче, аутобиографске и/или фикционалне, да ли интерпретатор

треба да се усресреди на причу субјекта убележену у читаоцу доступан текст, или на трагове одсутног Другог који се и не показују, али и не скривају у нарацији, за које кад је интерпретатор највише убеђен да их је пронашао заправо их је изгубио, или, пак, у језичком коду који је смештен, односно измештен у трезор Другог? Ко је референт стварности и шта је заправо стварност/истина? Један од закључака би могао бити, према Лакану, да то тројично јединство или лакановски РСИ чвор не треба ни покушавати да се *развеже*, деконструише јер би то само и једино довело до клиничке патолошке ситуације, у којој субјект постаје обезличен, искључен и неважан, а не лакановски протумачене патологије као ситуације у којој се субјект Закону Другог, скривено или не, супротставља у смислу психотичности у *слободи*. Једно је сигурно, а то је да је аутор „[...] субјект овог тројичног односа [...]“ (Kordić 2000: 121) и да „на њему, у њему се испољавају сви ефекти тог односа“ (Kordić 2000: 121).

„Аутобиографија, дакле, није могућна, сем као осветљени филм. Та немогућност се утискује у све стратегије аутобиографског приповедања. Утискује се, у неком виду, и у конкретна приповедна решења. Аутор, аутобиограф (аутобиограф је увек и најпре писац), сред те немогућности, бира шта ће и како рећи, бира текстуалне стратегије, бира и организује импликације текста, бира своју аутобиографију, истину, (и *критеријуме* артикулације истине) због које изрично или прећутно, пристаје на лукавости текста. Овај, захваљујући томе, и властитој логици, импликује другу истину, или истину другости. Аутобиографски текст је други текст. С тим обртом аутобиограф и рачуна. [...] Аутобиографски текст, више него други књижевни текстови, рачуна на реакцију читаоца, рачуна на мањак разумевања, више него на моћ фактичке истине коју нуди и која, из те перспективе, није много ни важна. Овај мањак је различито претпостављен у тексту. Аутор га користи као средство говора, језички знак, или као алиби за значењске операције што због нечега изазива подозрење. Може бити искоришћен и као алиби за фикционализацију аутобиографије. Овде је важно да сви ови поступци претварају аутобиографију у фикционалну причу о осветљеном филму, али и сваку фикционалну причу у аутобиографију субјекта који развија осветљени филм.“ (Kordić 2000: 83, 84)

Зашто уопште говорити о аутобиографији или мемоарима уколико је предмет истраживања у вези са испитивањем могућности постојања, опстајања или непостојања истине идентитета, истине као индивидуалне или опште категорије и то посебно ако се има на уму да се ради о интерпретацији дела фикције? Говорећи о фантазматском смислу мемоара, Кордић, између осталог истиче да, су мемоари као аутобиографски жанр, па и саме аутобиографије неизоставни делови свих текстова.

У том контексту Кордић помиње рад „Аутобиографија као раз-обличење“ Пола де Мана који ове жанровске облике, пре свега, види као „[...] фигуре читања или разумевања [...]“ (de Man 1984: 70), као и де Манову тврдњу да огледални тренутак у коме читалац помишља да је угледао себе или самог аутора, што значи да се говори о обостраној аутобиографичности, није ништа друго до моћ тропа да изокрећу и искривљују огледалне тренутке, те да је управо тај огледални тренутак

„[...] ситуација која се не може лоцирати у историји, већ је он само манифестација, на нивоу референтности, саме лингвистичке структуре. Огледални тренутак који је део свеукупног разумевања открива трополошку структуру која је саставни део сваке спознаје укључујући и спознају себе. Интерес аутобиографије, стога, није у томе да она открива поуздану само-спознају – јер она то не чини – већ да укаже на упадљив начин на немогућност довршења и тотализације (која је немогућност постанка бићем) свих текстуалних система који су сачињени од трополошких супституција.“ (de Man 1984: 70, 71)

Према Кордићу, ауто-записи се могу посматрати управо као фигуре читања или разумевања „[...] изгубљеног објекта, губитка као таквог; мемоари су запис рада короте за изгубљеним објектом, запис суочења Ја са властитом смрћу и, наравно, несвесно откриће Ја у његовој властитој смрти“ (Kordić 2000: 10). Можда не би било сувишно додати, да су аутобиографије и мемоари у великој мери и фигуре писања, исписивања сваког текста без обзира на степен њиховог претендовања да буду или не у потпуности фикционализовани, односно фикционални. Мемоари, у већој мери него аутобиографије, *исписују* утиснуте оживке дискурсно супстанцијализованих догађаја на психу мемоаристе у циљу *свођења рачуна* и у контексту изналажења неке више, трансценденталне или трансцендентне сврхе живота индивидуе након мноштво пута поновљеног имагинаризованог *освећивања* да је сваки покушај изналажења сопствене онтолошке целовитости (не)могућ. Међутим, питање које се нужно намеће управо као одговор на питање на почетку овог параграфа³ колико је важан осврт на пишчев аутобиографски материјал, без обзира да ли се ради о свесној намери писца да напише сопствену биографију или да самостално или не приреди материјал интервјуа које је давао, за интерпретатора његових дела фикције, те да ли је могуће апсолутно независно посматрати ауторове аутобиографске историографије или метафикције од његових дела фикције? Шта је то што може бити од помоћи интерпретатору приликом анализе, потраге за истином сопства фикционализованих јунака романа чији су *животи*, сопства уписани у потпуно *другом*, у смислу другачијем, различитом-од-ауто-регистра запису, односно исказу? За чијом истином, заправо, интерпретатор трага? Чију истину сопства тежи да *пронађе*: ауторову, сопствену или истину идентитета самих јунака? Циљ оваквог истраживања никако није и не би требало да буде доношење коначног суда о било каквој или било чијој истини, већ управо *само праћење* „стаза руина“, Симболички посредованих имагинаризованих представа идентитета, те у том смислу, покушаја интерпретатора да се асимптотско-векторски *креће поред/дуж* „стаза руина“ самих јунака, односно ауторових имагинаризованих записа о имагинаризованим сопствима живота својих јунака и њихових *фрустрација* које понекад остају на нивоу функције фрустрација, али врло чешће воде или доводе јунаке до функције *лудила*. То и такво *кретање* сваког интерпретатора, у контексту лакановског поимања положаја/инстанце аналитичара, ће довести до спознаје полисемије путева, стаза, различитих покушаја субјекта (са акцентом на различитости не само на другости) да до сопствених истина дођу, до спознаје мноштва покушаја имагинаризованих супстанцијализација у речи, у тексту, у исказу заувек изгубљених објекта мало *а*. „Имагинарно није способно да себе имагинаризује.“ (Kordić 1998: 32) У том смислу се може рећи да фрустрација није способна себе да фрустрира нити да лудило настане ни из чега или ни због чега. Као што имагинаризовано настаје као последица немогућности постојања и опстајања у некој од реалности коју реалном *проглашава* и установљује управо неусаглашеност свесне потребе субјекта и његове несвесне жеље. Циљ истраживања, дакле, није *проглашавање истинитом или не-истинитом* имагинаризацију нечег већ имагинаризованог као крајњег исхода *потраге*. *Нешто* једном имагинаризовано се не може интерпретативном имагинаризацијом *реанимирати* односно појавити се различито од имагинаризованог регистра у коме већ *јесте*. Оно што се интерпретативно-истраживачки може је поставити питање различитости видова, *лица* и *наличја* потреба за имагинаризацијом везаном за проблем истине или смисла постојања, идентитета, сопства јунака у одабраним делима фикције Владимира Набокова и Давида Албахарија. Ако су аутобиографска метафикција и аутобиографска историографија *наличја лица* историје живота, сопства, идентитета

³ Парадокс у смислу питања као одговора на питање није ништа друго до продукт вечите упитаности о смислу потраге за истином.

аутора доступних у дискурзивној форми њихових сећања и при-сећања, под претпоставком да до њих аутори *долазе* Рикеровим поступком преконфигуративне конфигурације, онда се њихова дела фикције с једне стране и њихове аутобиографске метафикције и аутобиографске историографије с друге, могу посматрати као *наличија лица* или *лица наличија* две површине Мебијусове траке. С обзиром на то да је немогуће утврдити места уплива аутобиографије Другог, те стога замишљати у апстрактном простору аутобиографију Другог и аутобиографију једног као две површи Мебијусове траке било би узалудно. Оно што се може учинити је управо у једном другом регистру, регистру језика, означитеља, наратива поставити ауто-записе и дела фикције у позицију две површи Мебијусове траке. Ако се пође од претпоставке да се Мебијусова трака *понаша* непредвидиво у смислу места где ће се и када *извити* или *изокренути*, приликом оваквог *ишчитавања* два наратива једног аутора са различитим жанровским одредницама, истражитељу, читаоцу се нужно намеће питање са чијом нестабилношћу сопства се *сусреће* – ауторовом или јунаковом (или својом)? Док истражује, чита дело фикције у *тренутку* када се истражитељу, интерпретатору, читаоцу чини да је потпуно сигуран да је *написао* на део наратива који можда носи префикс ауто-, да ли је, нужно преварен или не? С обзиром на то да предмет истраживања, као што је више пута претходно наговештено, није сопство и истина сопства самих аутора већ његових јунака ово питање нема никакву тежину јер као што ауторка *Поетике постмодернизма* Линда Хачион каже: „[...] *истине* постоје само у множини, никада једна Истина; и ретко постоји лаж *per se*, већ само истине других“ (Наџион 1996: 186).

Читава проблематика и низ (могућих) питања у вези са *укључивањем* аутобиографских метафикција и аутобиографских историографија оба аутора, Владимира Набокова и Давида Албахарија, у анализу, односно приступ њиховим књижевним делима (истраживачки одабраним романима) би се могла сматрати оправданим уколико би се оне сматрале/посматрале као архе-, односно пост-референтима у циљу долажења до имагинаризованих (што не значи апсолутно провизорних, већ управо и једино доступних-имагинаризованих) спознаја везаних за дела фикције оба аутора, што, наравно, никако није средство у смислу институционализованог стратегијског средства овог истраживања. Њихове аутобиографске метафикције и аутобиографске историографије ће бити представљене у даљем току истраживања да би се указало да су оне неизоставни део њихових, лакановски речено, *свеукупних* исказа који читаву проблематику (не)онтолошких референци не решавају, осим што се појављују у виду алгоритамских функција *шифрарника* који садржи поручне кодове. Поручни кодови сами по себи и како, између осталог, и сам лакановски назив каже, нису ту да би декодирали наводне енкодиране *истине* у прозним делима фикције оба аутора, већ управо да би указали на херменеутичку напетост између аутобиографско-историографских и аутобиографско-метафикционалних дискурзивних фактицитета и фикционалних *фактицитета* самих фикционалних наратива. Херменеутичка напетост, сама по себи, у одабраним делима оба аутора постоји у дискурсу непрестане чежње јунака романа за неким повратком или одласком *негде*, у неку сопствену *целовитост*, у неко сопствено *јединство*, у неки сопствени имагинаризовани *Gestalt* који би им бар на неко (не)одређено време омогућио да сопствену освешћеност немогућности очувања целовитости идентитета *замене* имагинаризацијом истог.

Албахаријево постмодернистичка и Набоковљева (пост)модернистичка поетика указују да се (пост)модернистичко приповедање не поиграва само *претварајући* се да зна *оно што му се збива у реалном*, већ и са оним што *види* да му се *збива* у Симболичком. У контексту истраживања/прегледа Албахаријевих и Набоковљевих аутобиографских

метафикција и аутобиографских историографија, иако су оне у временском смислу настајале или настале пре или након објављивања романа који представљају предмет овог истраживања, могуће је *ишчитати*, не *учитати* заједничку поетичку тенденцију оба аутора. Наиме, Албахаријева постмодернистичка и Набоковљева (пост)модернистичка поетика и на, условно речено, метанаративном нивоу⁴ *беседа* о себи указује да се њихово приповедање не поиграва само маскирајући да зна *оно што му се збива у реалном*, већ и са оним што му се као *неутралном* посматрачу *дешава* у Симболичком. Разлика између онога што је претходно названо метанаративни ниво и фикционализовани ниво њихових *беседа* је само у покушају да се у метанаративу онтологизују⁵ функције *постулата* њихових поетика, па и субјективитета, што је, наравно, само један у низу покушаја прекривања/прикривања деонтолошког онтолошким, те да се одабрана дела која претендују на фиктивност могу посматрати и „[...] као широка лабораторија за мисаоне експерименте у којима је овај спој [аутобиографске метафикције и аутобиографске историографије, с једне стране, и дела аутора која претендују на фиктивност] подвргнут безбројним имагинативним варијацијама“ (Рикер 2004: 166).

И Набоковљева и Албахаријева поетика *сведоче о потпуној освешћености о измештености* Имена-Оца, Закона Имена-Оца у несвесном, Реалном, о присутности симулакрума тог закона али ре-организованог у Закон комбинаторике и вероватноће у Симболичком поретку, језику, те они својим поетикама настоје да *конфигуришу* неки *нови/нове* Симболички/е поредак/поретке који свој апсолут, Име-Оца, измештају у пред-свесно, *пред*-Симболичко. С једне стране то *измештање* и стварање за-себних Симболичких поредака им омогућује да *позајмљују* из *пред*-Симболичког *оно* што им *пред*-Симболичко, посматрано из лакановске перспективе, једино и *нуди* – сумњу у све и фројдовски рад короте за губитком који је и (дез)онтолошки уписан у постмодернистички дискурс губитка стварности и идентитета, али и за губитком који се онтолошки збио, а који је и ауторима и интерпретаторима дискурзивно доступан, без обзира на реалистичност, стварносност губитка. С друге стране, таквим *измештањем*, они одузимају свом приповедању мистичност или мета-позицију несвесног и дају онтолошко-деонтолошки предност освешћености субјекта приповедања и субјекта који приповеда пред немогућношћу да се у односу на себе, на другог, на свет око себе оријентишу и нађу *упориште*, не само због немисливог сопственог несвесног већ и због историографски мисливог *пред*-приповедног и феноменолошки мисливе стварносне реалности. То мисливо *пред*-приповедно је квази-супстанцијализовано Симболичко, оно што је постојало пре тренутка приповедања било ког конкретног дела, оба аутора и Набокова и Албахарија, а што се може тумачити у контексту Рикерове фазе преконфигурације, као почетног *стадијума* његове тријаде мимезиса у конституисању митоса. Да би се разумела и оправдала примена рикеровске теорије указаће се прво на оно што је, на извештан начин, симболички *обједињујуће* и за Набокова и за Албахарија, односно њихове *приче* и приповедање, како би се стекао бољи увид у каснијој анализи и

⁴ Условна употреба термина *метанаративно* не подразумева апсолутну мета-позицију ауто-записа, већ само и једино један од могућих интерпретаторских приступа поетици/поетикама аутора у смислу *огледалног* проблемског *издвајања* различитости и сличности лакановски читаних *симптома* који се играм случаја или не, понављају и у, условно речено, делима фикције без префикса мета-. Оправданост опште употребе термина *условно речено* је у томе што је могуће заменити места префиксу мета-, те га *доделити* делима фикције.

⁵ Онтологизација подразумева у овом истраживању не објективизацију већ управо издвајање лакановски означених под-тема заједничких или не ауто-записа и записа без префикса ауто-.

примени Рикерове теорије наративног идентитета и успостављању дијалектике између истости и идем-идентитета, ипсеитета.

Заједничко Албахаријевој и Набоковљевој поетици је оно што Кордић у вези са Албахаријевом поетиком назива „јеврејска шифра“ (Kordić 1998: 52), под којом (шифром) Кордић подразумева, заправо, „психоаналитичку шифру“, односно „[...] митологију психоаналитичке шифре, Едипа, кастрације, убиства оца [...]“ (Kordić 1998: 53), *митологију* која у постмодернистичком тумачењу мора бити *ремитологизована*. У Набоковљевој и Албахаријевој поетици „митологија психоаналитичке шифре“ бива ремитологизована низом шифри – егзилантском шифром, или шифром изгнанства или шифром носталгије и сећања или у Набоковљевом случају шифром *губитка* матерњег језика или код Албахарија апсолутном освешћеношћу ограничења које сваки језик поставља, било матерњи или страни. Ремитологизоване шифре поетика и један и други аутор *користе* „[...] као комуникативне сигнале нечега што се показује у чину писања, дакле, у апсолутном догађању. А то значи да ове шифре, чак и као културни модели, могу бити само контекст тог догађања, други сваког писања и догађања.“ (Kordić 1998: 52) У питању је ремитологизација, односно тумачење шифри као поручних кодова који, одступајући овде од Лаканове теорије, не пребивају само у несвесном, него и у *пред-Симболичком*, при чему се не мисли на првобитно пред-Симболичко *рађање* субјекта већ на *целокупну* префигуративну *историју* живота једног аутора, одакле, поручни кодови не *шаљу* само *сигнале* о губитку, већ парадоксално о *добитку* могућности субјекта „[...] да дође себи [...]“ (Kordić 1998: 51), да дискурзивно освести сопствено искуство себе и света око себе. Заправо, да освести свој објект мањка или вишка као објект који је свеколико присутан у могућности при-давања, до-значавања смисла истини његовог сопства. Ове шифре или поручни кодови, између осталог, моделују контекст у коме истраживач, интерпретатор добија *простор да дође себи* у истраживању (не)могућих истина (у овом истраживању првенствено имагинаризованих истина субјективитета јунака) у Набоковљевом и Албахаријевом приповедању. Оне-шифре, путем текстуалног кода културе, артикулације културног наслеђа, *понашају* се попут „[...] метафоричке операције симптома онога нечега што се као реално налази у средишту писања“ (Kordić 1998: 52). Метафоричке операције претходно наведених шифри или поручних кодова у поетикама и Набокова и Албахарија стварају контекст за отварање могућности покретања дијалога интерпретатора са културолошким наслеђем аутора, њиховим религијским (не)опредељењима, историјом и политиком као узроком њиховог егзилантског стања, са егзилантском *ситуацијом* као добровољном или насилном, што не значи да тај *дијалог* нужно одређује „етиологију“ приповедача као јунака њихових романа, већ да се интерпретацијом метафоричких операција шифри њихових аутобиографских историографија и аутобиографских метафикција *укаже* на неку од могућности узрока *стања* сопства јунака и њихових истина. **„Хамлет није, вели Лакан, неуротичар, у њему је само приказана неуроza.“** (Kordić 1998: 53) У том контексту, сопства Албахаријевих и Набоковљевих јунака нису дискурзивни одјеци, односно огледални одрази дискурзивно супстанцијализованих *шифри* аутобиографских историографија и аутобиографских метафикција. Проблематика могућих немогућности или немогућих могућности конфигурација имагинаризованих истина идентитета Набоковљевих и Албахаријевих јунака већ је лакановски *уписана* у Симболички поредак језика и једног и другог аутора и процесом рикеровске префигурације, односно интерпретаторске или рефигуративно-префигуративне-конфигурације *митоса* идентитета самих аутора, могуће је интертекстуално *повезати* и недогматски поредити субјективитете приповедних субјеката из различитих имагинаризованих *регистара*. Предмет овог истраживања је управо могућност интерпретативне, читалачке *спознаје* не двострукости кодова оба аутора јер двострукоост упућује на херметичност бинарног

система односа, већ на вишеструкост кодирања сопствених истина субјективитета и, самим тим, вишеструкост кодирања њихових модуса приповедања који су у овом истраживању представљени као *испуњења објекатских шупљина* субјективитета самих јунака у одабраним романима оба аутора.

2. Интерпретација *поручних кодова* сопства аутора

2.1. *Потрага за истином смисла* сопства јунака у интерпретативним чиновима – рефигуративне конфигурације и конфигуративне префигурације аутобиографских историографија и аутобиографских метафикција

Рикер у свом делу *Време и прича* тумачи Аристотело поимање мимезиса које Рикер *одређује* као „[...] mimesis I, mimesis II и mimesis III. Сматрам да је доказано да mimesis II представља стожер ове анализе; она својом функцијом реза отвара свет поетске композиције и установљује [...] литерарност књижевног дела“ (Riker 1993: 74). Мимезис II, сâм заплет, има посредничку улогу између мимезиса I и мимезиса 3, као „исходиште и одредиште“ (Riker 1993: 74) ова два процеса, преконфигурације и рефигурације заплета, текста као заплета и као што ће се видети у даљој анализи, идентитета ликова, јунака заплета, односно њихових имагинаризованих истина. Иако је за семиотику најважнији процес конфигурације текста, књижевног текста, према Рикеру, херменеутика испуњава свој циљ тек реконструкцијом читавог лука поступака „[...] помоћу којих дело израста на непрозирној основи живота, делања и патње, да би га аутор дао читаоцу који га прима и тиме мења своје делање“ (Riker 1993: 74). Делање, живот, патња или не-патња аутора су *основа*, „непрозирна“ у смислу дискурзивне доступности аутору, дискурзивне јер су доступне *садашњој прошлости* у виду сећања или при-сећања, у виду сопствене дискурзивности онтолошких догађаја које су *прошли* мноштво језичких префигурација и рефигурација у самој свести аутора. У овој фази истраживања интерпретатор је у позицији да рефигуративном конфигурацијом дискурзивних ентитета живота Владимира Набокова и Давида Албахарија у форми њихових аутобиографских историографија и аутобиографских метафикција *означи* неке од могућих, интерпретатору доступних дискурзивно посредованих историографско-метафиктивних *истина* о животима самих аутора, односно да укаже на могуће „психоаналитичке шифре“ или „симболичка посредовања“ онтолошких догађаја који су могли да имају утицаја на њихове „приповедне и практичне интелигенције“ (Riker 1993: 78). Реч је о троструко удаљеном посредовању или пред-поимању: интерпретатор тумачи рефигуративном конфигурацијом лакановске поручне кодове *онтолошких догађаја* које су аутори дискурзивно забележили у својим аутобиографским историографијама и метафикцијама, а који су се стварносно *одиграли* у прошлости и оставиле траг као симптоми сећања, при-сећања у *садашњости* текста аутобиографских записа. До ауторовог префигуративног, попут Лакановог Реалног, интерпретатор не може да *допре*. Оно што интерпретатору преостаје је да *дословним преношењем* појединих, за ово истраживање релевантних, делова Набоковљевих и Албахаријевих аутобиографских конфигурација, укаже на могућност укрштања ауторских рефигуративних конфигурација сопствених онтолошких искустава, дискурзивних истина сопствених субјективитета и фиктивних конфигурација дискурзивних истина субјективитета њихових јунака у одабраним делима фикције оба аутора. Уколико се Набоковљев ауто-запис *Говори, сјећање* означи као аутобиографска метафикција, збирка интервјуа коју је самостално приредио *Чврсти ставови* као аутобиографска-историографија и у контексту претходног означавања ауто-записа Владимира Набокова, Албахаријева аутобиографија *Давид Албахари* као аутобиографска-метафикција, *Дијаспора и друге ствари*, збирка текстова које је

Албахари писао и објављивао у часописима у периоду од 1995. до 2005. године, Албахаријеви интервјуи као синтагмаски *уређени* записи других у смислу питања *ко си ти?, каква је твоја поетика?* и давање дискурзивних одговора, причом о себи и свом животу и поетици као аутобиографске-историографије, неопходно је утврдити могућности издвајања проблематике могућих лакановских симптома Симболичко-Имагинарних поредака или рикеровског пола *истости* идентитета као могућих *узрока* (не)могућности њихових јунака да испричају приче о себи и сопственом идентитету у једном јединственом *коду* истине.

Пре него што се истраживање настави у правцу трагања за „психоаналитичким шифрама“ ауто-записа оба аутора, потребно је појаснити укратко *спој* Лаканове теорије *херменеутике* субјекта и истине као *херменеутике* *имагинарног броја*, *херменеутике* *бесконачног* и Рикерове херменеутике „*Сопства као другог*“, односно „[...] сопства утолико уколико [...] други“ (Рикер 2004: 11).

У самом наслову овог интерпретативног исказа изостављено је да се ради о *истини* сопства **јунака** у истраживачки одабраним романима Владимира Набокова и Давида Албахарија управо из потребе и само-наметнуте нужности истраживачког ишчитавања *могућности* успостављања истине сопства јунака укрштањем *регистара* ауто-записа аутора и њихових романа и *очитавања*, не учитавања, издвојених *симптома* из ауто-записа као онтолошко-дискурзивних могућих *узрока* (не)могућности да у процесу конфигурације сопствене кохерентне *историје живота*, аутори конфигуришу *тоталитет* сопственог сопства, те самим тим ни *тоталитет* истине сопства својих јунака. Кључно питање, које ће бити постављено у више наврата током самог истраживања је *оправданост* оваквог једног истраживачког приступа. У том контексту ће бити употребљене „провизорне хипотезе“ (Наџион 1996: 34) не би ли се избегао институционализовани теоријски приступ, односно да би се прихватила одговорност према поетикама оба аутора у контексту онога што Хачионова приписује постмодернистичкој поетици и теорији као: „Помицање од очекивања сигурног и јединог значења и жеље за њим [...]“ (Наџион 1996: 47) Као теоријска „провизорна хипотеза“ поставља се *тумачење* односа историје и фикције Линде Хачион и Пола Рикера у смислу флуидности, укрштености ова два жанра, при чему се односи између ова два жанра не постављају у односе бинарних опозиција како би се један одредио у односу на други, већ у смислу „разлике“, „разлика“ које „[...] за разлику од другости немају егзактну супротност на основу којих се одређују“ (Наџион 1996: 21) у контексту односа ауто-записа, ауто-историје, аутобиографије и дела у којима аутори *отворено* претендују на фиктивност. Линда Хачион је у својој *Поетици постмодернизма* означитељем „историографска метафикција“ границе између историје и фикције „[...] прекорачила, постављајући жанровске уговоре између фикције и историје“ (Наџион 1996: 185) и указала на то како „[...] однос историографског и метафикционалног истура у први план одбацивање захтева за „аутентичним“ представљањем и 'неаутентичним' опонашањем [...]“ (Наџион 1996: 186).

„Границе између литерарних жанрова постале су флуидне: ко још може да утврди границе између романа и збирке кратких прича [...], романа и поеме [...], романа и аутобиографије [...], романа и историје [...], романа и биографије [...]? Али, у сваком од наведених примера конвенције два жанра воде одлучујућу игру једна против друге; не постоји једноставно, непроблематично стапање.“ (Наџион 1996: 26, 27)

„Историографска метафикција проблематизује активност референци одбијајући да их стави у заграду [...] или да ужива у њима [...]. То није одсуство значења

језика [...] Текст још увек комуницира. У ствари, он то чини врло дидактички. Није присутан толико „[...] губитак вере у значај спољашње стварности“ [...], колико губитак вере у нашу могућност да (непроблематично) *знамо* ту стварност и да смо, самим тим, кадри да је представимо у језику. У том погледу фикција и историографија се не разликују.“ (Наџион 1996: 200, 201)

„[...] проблем који наративност поставља у погледу објекта референције и претензије на истинитост [...] потиче из очигледне асиметрије између референцијалног модуса историјске приче и оног фикционе приче. **Само историографија може да полаже право на референцију која је уписана у искуству, зато што је историјска интенционалност усмерена на догађаје који су се стварно одиграли.** Мада прошлост више није, и мада до ње, по Августиновим речима, можемо допрети само кроз садашњу датост прошлог, то јест кроз њене трагове, историјске документе, чињенице да се прошлост одиграла. [...] **Требало би, с једне стране, показати шта та референција помоћу трагова дугује метафоричкој референцији која је заједничка свим поетским делима (јер прошлост може бити реконструисана само помоћу уобразиље), а с друге стране, шта је њен специфични допринос (који следи из чињенице да је поларизована прошлом стварношћу).** Поставља се и обрнуто питање: дугује ли фикциона прича референцији помоћу трагова један део свог референцијалног динамизма? [...] **У том смислу, фикција би дуговала историји исто онолико колико историја дугује фикцији.** То узајамно дуговање даје ми за право да дефинишем проблем *укришене референције* између историографије и фикционе приче. Тај проблем би се могао избећи само у једној позитивистичкој концепцији историје, која не би признавала удео фикције у референцији помоћу трагова, или у једној антиреференцијалној концепцији књижевности, која би порицала значај метафоричке референције у поетском стваралаштву.“ (Riker 1993: 107, 108)

„[...] антиреференцијална концепција књижевности“ односи се на поетику, односно теорију поезике која инсистира на иманентности књижевног текста одбацујући било какву могућност изван-текстуалне референце. Таква поезика која не само да искључује могућност постојања утицаја других дискурса или дискурса других на сопствено конфигурисање истине идентитета, већ одбацује и утицај и самог аутора и читаоца/интерпретатора, као и хоризонт „света“, који је истовремено и хоризонт *света* текста. „Кад књижевни текстови садрже исказе који се могу посматрати са становишта истине и лажи, обмане и тајне, и који неминовно уводе дијалектику бића и привида, та поезика проглашава за прост учинак значења све оно што је, у складу са својим методолошким декретом, назвала референцијалном обманом.“ (Riker 1993: 104) Ако се сваки текст, осим самог текста дела, књижевног или историографског понаособ, прогласи „[...] производом референцијалне обмане [...]“ то би, према Рикеру, значило неопходност увођења „[...] подробно разрађене теорије модалитета истинитости [...]“. „Истинитости“ чега? Саме референтности која би морала бити проверљива, наспрам чега? Наспрам хоризонта „света“ као текста или хоризонта текстова других од оног који „трага“ за неким „стабилним“ уточиштем управо у референтности? Питање је да ли „хоризонт света“ може *постојати*, односно опстајати изван „хоризонта текста“, те самим тим се може доћи и до одговора да и уколико је могуће посматрати ова два „хоризонта“ одвојено, они се у језику, Симболичком поретку језика нужно укрштају. Кроз или у пресеку ова два „хоризонта“, а самим тим, ако се крене корак даље, у пресеку хоризонта света као текста и хоризонта читаоца/интерпретатора, и још један корак даље, овог пута, корак даље од Рикеровог поимања укрштања референци света читаоца и света текста, на укрштање референци *текста* *имагинарне* историје живота аутора и света текста ауторових имагинарних конфигурација, настаје моделирање парадигматских референци у синтагматске. „Свака референција је ко-референција, односно дијалогска или дијагонална референција. Ту, дакле, није реч о избору између једне естетике рецепције

и једне онтологије уметничког дела. **Читалац не прима само значење дела већ кроз то значење прима и његову референцију [...]**. (Riker 1993: 103) Важно је истаћи да је што се тиче појма референце или „референције“, Рикер поприлично обазрив имајући на уму чињеницу да не постоји појам, знак, означено које би задржало денотативно, основно, непосредно значење, односно значење које би се директно односило на стварносну реалност. У том контексту, Рикер је обазрив и према самом појму референце, „референције“, свестан њене дискурзивности и многоструке удаљености од реалности, те се из тог разлога „[...] одлучује да за однос историографског и фикционог текста према реалности користи термин *рефигурација* [...]“ (Већановић-Nikolić 1998: 165, 166). Поимање термина рефигурација поседује извесну семантичку *ширину* чију семантичку основу Рикер *редукије* на трансформацију – трансформацију реалности, трансформацију рецепције једног дела, односно дискурзивног „света“ – да би тим семантичким основама *дао* потом могућност дисеминације увођењем у своју наративну теорију појма наративног идентитета и сопства као личног идентитета. Због потреба истраживања у контексту могућности *повезивања* аутобиографских *историографија*, аутобиографских метафикција и дела фикције, неопходно је обратити пажњу на разлоге његовог *преименовања* термина референција у рефигурација.

Када се бави проблемом односа историографије и реалности, односно референце и историографије, „[...] Рикер користи појмове *Исто*, *Друго* и *Аналогно*“ (Већановић-Nikolić 1998: 167), као и када се бави проблематиком саме рецепције дела. Под *Истим* када се говори о рецепцији дела или односу историографије и прошле реалности, Рикер подразумева покушај аутора да својом реториком *убеди* читаоца, интерпретатора да не постоји дистанца између прошлости и *садашњости*, да не постоји потреба за трагањем за референцама јер је *свет* у тексту целовит и читаоцу и интерпретатору не преостаје ништа друго до да га као таквог и прихвате. Термин *Исто* би могао да се односи на интерпретативни приступ књижевном делу карактеристичан за амерички формализам, односно на *забрану* интерпретаторских *грешки* употребом „јереси парафразе“ (Markowski 2009: 152) као стварања основе „[...] за „објективну поетику“ која је из процеса читања елиминисала приватна искуства читаоца, знање ван контекста [...], као и теоријске пресупозиције“ (Markowski 2009: 152). Под термином *Друго* подразумева се потпуна дистанца, „[...] негативна онтологија прошлости [...]“ (Већановић-Nikolić 1998: 167), деонтологизација могућности интерпретативног приступа тексту осим као артефакту који се може посматрати само *извана*, опет као једна целовита конфигурација, али овог пута без *позива* читаоцу или интерпретатору да постану део ауторовог виђења ствари, већ да дати артефакт *посматрају* из своје сопствене перспективе, из позиције другог, али уз напомену да када се говори о перспективи другог на уму не треба имати рацио већ управо и само имагинацију другог и његово иманиризовану, не имагинарну, спознају неког смисла као алтеритета ауторове, односно тексуалне *намере*. Књижевно или историографско дело се тумаче у читаочевом, интерпретаторском „кључу“, „шифри“, са референцом на имагинаризованој реконфигуративној конфигурацији неке друге *истине*, односно *истине* другог. За појашњење *Аналогног*, Рикер наводи „трополошку анализу“ Хејдена Вајта (Већановић-Nikolić 1998: 168) у изучавању односа историје и реалности, како би указао да је у основи *исписивања* сваке историје имагинација и четвороструки систем тропа „[...] метафоре, метонимије, синегдохе и ироније [...]“ (Већановић-Nikolić 1998: 168) који искључују „[...] однос репродукције или редупликације“ (Већановић-Nikolić 1998: 168).

„За Хејдена Вајта су и роман и историографски спис вербални артефакти који нуде слику реалности, с тим што је за историографски текст конфигуративна кохерентност у другом плану, док приповедна фикција нема намеру да

првенствено кореспондира са реалношћу. И једна и друга, пак, стреме, и ка кохерентности и кореспонденцији са реалношћу.“ (Већановић-Nikolić 1998: 168)

Вајтова аналогија између фикције и историографије која се огледа у тежњи и једног и другог књижевног жанра ка имагинаризованом *приближавању* некој од имагинаризованих реалности у кохерентној *форми* је оно што Рикер подразумева под *Аналогијом* којом објашњава „[...] схватање укрштене референције и тврдње о конвергентности и комплементарности два вида наративног дискурса“ (Већановић-Nikolić 1998: 168, 169). Рикерова *Аналогија* подразумева метафоричко приближавање, ауторско, али и интерпретаторско, некој од реалности, односно неком од дискурса реалности. У *Живој метафори* Рикер говори о укидању дословне интерпретације јер „[...] кад је у питању дословна интерпретација, смисао разара сам себе, а то саморазарање смисла увјетује пропаст примарне референције“ (Riker 1981: 259), као и да управо у тој немогућности досезања примарног смисла, примарне истине се налази „кључ“ за сваку другу могућност успостављања референцијалности, односно интерпретативне могућности досезања смисла истине у чину рецептивне, интерпретативне конфигурације смисла истине у односу на неку од префигуративних конфигурација. „Не би ли се могло рећи да метафоричка интерпретација, изазивајући нову семантичку пертинентност на рушевинама дословног смисла, изазива такођер нову референцијалну тежњу, захваљујући докидању референције која одговара дословној интерпретацији исказа?“ (Riker 1981: 260) и „[...] друга референција, она коју тражимо, била би према новој семантичкој пертинентности оно што је докинута референција према дословном смислу који је семантичка непертинентност разорила“ (Riker 1981: 260). Када је реч о референци, према Рикеру, увек је реч о „метафоричкој референцији“ или рефигуративној референцији имајући у виду однос историографског дела или дела фикције према стварности. С обзиром на то да је већ више пута указано да је стварност увек дискурзивне природе, појмови, односно синтагме *метафоричка референца* или *рефигуративна референца* су нешто што се само по себи подразумева. Не постоји „семантичка пертинентност“, осим у виду „нове семантичке пертинентности“ која није ништа друго до само једна у низу „семантичких непертинентности“. „Семантичка непертинентност“ која настаје на „рушевини“ неке претходно проглашене „семантичке пертинентности“ у основи је Рикеровог поимања једног од три „[...] „велика жанра“ [...]“ (Већановић-Nikolić 1998: 170) – Аналогног. У конфигурацији, али и рефигурацији или рефигуративној конфигурацији из позиције интерпретатора, читаоца *појављују се*, учествују и преостала два „велика жанра“ – Исто и Друго. Полазећи од односа према апсолутној истини или, једноставно, у покушају да се пронађе један једини смисао истине, појам рефигурације има, дакле, значење семантичке трансформације. У грађењу приче, историографске или фиктивне, и рецепције приче јасно је да рефигурација задржава то значење, али по „ступњевима“: од Истога преко Другог до Аналошког или од префигурације преко конфигурације до рефигурације. „Рефигурација подразумева преображај реалности која је најпре „префигурисана“ у свести писца, затим „конфигурисана“ у тексту, а тек онда, у току читања, у сусрету „света“ текста, или хоризонта текста, и читаочевог света, или читаочевог хоризонта, преобликована у виртуелно искуство које води ка спознаји или самоспознаји.“ (Већановић-Nikolić 1998: 166) Рецепција „света текста“ уједно је и рефигурација, али не стварносне реалности, већ трансформисаног смисла реалности или истине, односно смисла истине, који у чину сусрета читаоца, интерпретатора са „хоризонтом текста“ бива изнова трансформисан у једно „виртуелно искуство“ које према Рикеру „води ка спознаји или самоспознаји“. Међутим, када говори о књижевним и историографским делима, Рикер нема на уму инкорпорирање или „практичну“ примену стеченог знања о *новом* или *новом* „виртуелног искуства“. Процес рефигурације, односно рефигуративне конфигурације или рецептивно-трансформативне конфигурације

се према Рикеровом тумачењу Аналогije, у случају књижевних и историографских дела, првенствено посматра као један естетски чин задовољства у вези са когнитивним процесом неке од мноштва могућности давања одговора на питање смисла, истине, идентитета (наративног и личног). Како Зорица Бечановић-Николић у својој студији *Херменеутика и поетика (Теорија приповедања Пола Рикера)* наводи, Рикерово поимање рецепције је јако блиско Јаусовом поимању књижевне херменеутике као „[...] функције разумевања [...], тумачења [...], и примене [...]“ (Већановић-Николић 1998: 177):

„Оно што књижевну херменеутику чини специфичном [...] јесте специфичност првог разумевања које представља мешавину спознаје и задовољства, чиме је одређен естетски карактер књижевне херменеутике. Задовољство је, по Јаусу, перцептивна рецепција, естетска рецепција која установљује дистанцу према свакодневном искуству и која нуди тек предлоге значења. Оно је одлика првог читања, која отвара бројна очекивања. Друго читање се руководи логиком питања и одговора, оно умањује нејасност којом се одликује прво читање, јер опредељење за неко од тумачења смањује број могућности отворен првим читањем. Треће читање отвара простор за ситуирање другог читања [...] за историјско-филолошки приступ, који се међутим не може одвојити од тумачеве личне запитаности пред текстом. Све ове фазе подвлачи Рикер прати питање 'Шта текст говори мени и шта ја говорим тексту?', баш као што све фазе, а не само прва, имају и естетску димензију. Када је о књижевном тексту реч, херменеутичка дијалектика питања и одговора неодвојива је од задовољства. Удаљавајући се од реалности, заведен текстом, читалац је спознаје дубље и боље. Естетски елеменат књижевне херменеутике чини да се не може говорити о издвојеној фази апликације, или примене, већ читаво читање, са све три херменеутичке фазе постаје неодвојиви део читаоачеве личности [...]“ (Већановић-Николић 1998: 177)

Будући да се ово истраживање не бави проблематиком катарктичког или не-катарктичког момента *сусрета* читаоца, аналитичара, посматрача и *текста*, већ интерпретативним чином потраге за истином сопства јунака фикционалних дела, теорија рецепције се само помиње у контексту пред-знака означитељског *процеса* рефигурације, односно реконфигуративне конфигурације. У том смислу помиње се тумачење Јаусове теорије рецепције, а не оригинални извори. Како Зорица Бечановић-Николић наводи у Јаусовој теорији књижевне рецепције Рикер управо налази подстицај за формулисање функције термина рефигурација, тако да први *сусрет* читаоца, интерпретатора са *текстом* доноси са собом и прву рефигурацију коју Јаус назива „перцептивна рецепција“ или „естетска рецепција“. У самом првом чину рефигурације читалац, интерпретатор доживљава „задовољство“ у сусрету са рефигурисаним „светом“ текста за-увек *помереног* за мноштво посредничких рефигурација од стварносне реалности. „Друго читање“ и „логика питања и одговора“ уводи читаоца, интерпретатора у „[...] опредељење за неко од тумачења [...]“, у започети процес реконфигуративне конфигурације као „катарктички моменат“ који „[...] представља перцептивно разумевање, које у себи садржи афективни и когнитивни елеменат“ (Већановић-Николић 1998: 178). Задовољство спознаје или спознаја задовољства потиче управо од *нове* могућности реконфигуративне конфигурације неке од истина „света“ текста, „опредељењем за неко тумачење“ или неко од тумачења које сам „свет“ текста *узрокује* или читаочева, односно интерпретаторска амбиција или потреба као одраз његове *несвесне* жеље или свесне потребе? Рикерово питање: „Шта текст говори мени и шта ја говорим тексту?“ добија претходним питањем одговор у троструком укрштању референци: „света“ аутора, „света“ текста и „света“ самог интерпретатора, читаоца у ономе што Јаус подразумева под „[...] поступком алегорезе, а Рикер [...] аналошким односом [...]“ (Већановић-Николић 1998: 178). Тачка укрштања или пресека ове три референце могла би се одредити као потреба за за-увек недоступном истином, реалношћу, целовитошћу и зато се тачка

пресека може назвати потребом за успостављањем *аналошког односа* који узима у обзир првенствено немогућност интерпретативног изналажења архе-референце, већ управо и само рефигуративне референце или, како је још Рикер назива, метафоричке референце. Дакле, питање референцијалности је увек питање рефигуративности или рефигуративне конфигурације, односно, како Рикер наводи, „компензације“ (Riker 1993: 78).

„Историограф је [...] „дужник који не може вратити дуг“, он у потпуности зависи од памћења људи којих више нема и то његову позицију чини ограниченом. Рекло би се да је писац фикционе приче, у поређењу с тим, у свом подухвату конфигурације – слободан. Рикер, међутим, указује на дијалектику ограничења и слободе у његовом положају. Њега ограничава сопствени наум, визија света коју треба претворити у књижевни артефакт. Он се ослобађа везе са реалношћу да би себи наметнуо ограничења сопствене префигурације коју настоји да претвори у литерарну конфигурацију.“ (Већановић-Nikolić 1998: 178, 179)

„Слобода којом приповедач-уметник располаже, подсећа још једном Рикер, није само ослобођеност од стеге реалности већ и ослобођеност за стварање фиктивног света, што заправо представља својеврсно ограничење, то јест врсту принуде коју намећу закони самог уметничког дела, почев од Аристотелових закона вероватности и нужности до свега што намеће остваривање специфичне визије света којој уметник, у складу са сопственом поетиком тежи. [...] Ако се историчар осећа дужним према прошлости и људима који су у њој живели, уметник се осећа дужним да задовољи чврсте захтеве сопственог стваралачког циља, вели Рикер. Понекад то не морају бити пишчеви свесни захтеви, већ природа књижевне форме за коју се писац определи, чије „принуде“ писац чак и не мора бити свестан.“ (Већановић-Nikolić 1998: 183)

Зашто је Рикеру уопште важан појам референце? Историограф је свестан ограничења могућности исписивања истине идентитета прошлих догађаја услед *неприсутства*, како каже Рикер, људи на чије памћење се *ослања*, односно услед дискурзивности самог памћења, саме историје, самих онтолошких догађаја, дискурзивности у вези са временском дистанцом, односно покушајем исписивања космолошког времена и предметности догађаја *димензијом* или терминима и појмовима једино доступног субјективног, феноменолошког поимања времена. Исто тако, писац фикције поседује, према Рикеру само привид слободе услед ограничења која му намећу „[...] захтеви сопственог стваралачког циља [...]“ (Већановић-Nikolić 1998: 183), и што је кључно у овом Рикеровом виђењу, „захтеви“ који „не морају бити пишчеви свесни захтеви [...] чије „принуде“ писац чак и не мора бити свестан“ (Већановић-Nikolić 1998: 183). Да ли то значи да се та не-освешћеност „захтева сопственог стваралачког циља“ не односи само на лакановске *захтеве* несвесног, већ, управо на имплицитне захтеве историје пишчевог живота који могу или морају имати утицаја на његову поетику, захтеве доступне у виду при-сећања и памћења без онтолошког ослонаца осим у (не)сигурности дискурзивне природе сећања и памћења? Или да ли се ти захтеви могу тумачити у контексту истости као једне од премиса на којој Рикер *гради* онтолошку *претпоставку* стабилности идентитета приче, али и личног идентитета, односно сопства аутора, јунака, интерпретатора? С једне стране писац се, према Рикеру, пред-свесно или свесно „ослобађа“ *реалности*, али га *реалност* сопствене рефигуративне префигурације, односно сопствене несвесне жеље, а свесне потребе за спознајом себе, сопствене *реалности* „ограничава“ да у делу фикције конфигурише асимптотско удаљену истину, истину неког другог, нечију другу истину која се ни у једној *тачки* не би векторски пресекала са истином његовог сопственог живота. С друге стране, сама природа језика, свеколике дискурсивности „ограничава“ га да у конфигурисању приче о другом, у свом делу фикције, може *много* да се *удаљи* или свесно *огради* од сопственог регистра језика, регистра који га је *конституисао* и као писца и као субјективитет који постоји *изван* позе

писца. Оно што се намеће као питање је да ли писац може свесно да настоји да у оквиру *ограничености* сопственог језичког регистра направи неку врсту дистинкције између његовог *стварносног* субјективитета и имагинаризоване *стварносности* сопственог дела, односно субјективитета јунака његове фикције? Иако ни Владимир Набоков ни Давид Албахари нису ангажовани писци који свесно настоје да *пригрле* своју *епоху*, да откривају *проблемске напрслине* друштва и епохе и тиме изазивају код читалаца жељу за променом, да утичу на читаоца да довршава њихово дело супстанцијализацијом оног проблемског, наглашеног у делу, да и сами нужно играју улогу коју им је друштво доделило, они јесу *ангажовани писци* у другом смислу. Мисли се на неизбежну ангажованост коју намеће сам језички регистар у оквиру или изван оквира који писац сопственим приповедањем *прати*. Одговор на претходно постављено питање је поприлично јасан. Будући да се и у аутобиографским метафикцијама и аутобиографским историографијама и у делима *чисте* фикције оба аутора ради о имагинаризованим објективизацијама истина сопства (и самих писаца и њихових јунака, приповедача) постоји више функција фактора који имају утицаја на свесну *ангажованост* и једног и другог писца и који управо *играју* улоге *везника* у *простору* поетика оба аутора – лакановско несвесно, лакановски Симболички поредак у који се у-значају поетике сваког аутора понаособ, *слаба онтологичност* рикеровске префигуративне конфигурације у контексту записа самих аутора и рефигуративне конфигурације (од стране интерпретатора) онога шта аутори у својим поетикама *уписују* као префигуративну конфигурацију.

Следеће питање је питање за интерпретатора како *детектовати* у којој мери се референце, књижевне и аутобиографске, односно „метафоричка референције“ књижевног дела *укриштају* са „референцијама помоћу трагова“ аутобиографских историографија (и аутобиографских метафикција)? Ако „метафоричку референцију“ посматрамо из угла једног симболичког поретка језика који претендује на историографску референтност путем трагова у смислу *наслојавања* симболичког поретка језика историографских референци мноштвом *слојева* имагинаризованих конфигурација и рефигурација или, једноставно, рефигуративних конфигурација, прво питање је нужно проширити или, можда, редуковати на питање, у којој мери је интерпретатору пружена могућност да у чину рефигуративне интерпретације аутобиографских историографија и аутобиографских метафикција *допре* до *оних* референци које путем одржавања *живе* дијалектичности између „метафоричких референција“ и „референција путем трагова“ се могу *издвојити* као *конститутивни симптоми* дела фикције?

Пођимо од Рикеровог поимања мимезиса I, односно префигурације приче:

„Каква год могла бити иновативна снага поетске композиције у пољу нашег временског искуства, композиција заплета укорењена је у пред-поимању света делања: његових интелигибилних структура, његових симболичких извора и његовог временског карактера.“ (Riker, 1993: 75)

„Мимесис 1, дакле означава претходно поимање људског делања, и то разумевање његове семантике, симболике и темпоралности у оквиру прве фазе процеса миметичке активности, која претходи текстуалној конфигурацији самог подражавања или приказивања радње. То претходно поимање је заједничко писцу, читаоцу, и књижевност би, по Рикеровом мишљењу, била неразумљива кад не би уобличавала оно што у сфери људског делања већ има неки облик.“ (Bećanović-Nikolić 1998: 36, 37)

У контексту прве фазе *миметичке* активности, префигурације, истраживачка претпоставка у контексту Рикеровог поимања префигуративног чина приповедања је да су и Владимир Набоков и Давид Албахари у својим аутобиографским *беседама* из својих

прошлых и садашњих делова живота⁶ префигуративно успоставили „појмовне мреже“ сопства сопствених живота: актере, мотиве, циљеве, интеракције и са тог „практичног разумевања“ (Riker 1993: 77) прешли на „приповедно разумевање“ (Riker 1993: 77), односно онтолошке догађаје, пресудне онтолошке догађаје (о пресудности догађаја су пресудили сами, у оној мери у којој им дискурсна имагинаризована објективност то допушта) и онтолошка стања превели из синхроније у дијахронију, из парадигматског у синтагматско или лакановски речено из пред-Симболичког у Симболичко. *Нешто* што је пре уписивања могло само виртуелно да постоји добило је, према Рикеру, тако „актуелност“ и „јединство“, претпоставке су прешле у приповедни преображај. Физичке радње или стања су добиле своју приповедну композицију, али уз помоћ или, како Рикер наводи, захваљујући „симболичком посредовању“. „У ствари, радња може да се исприча само захваљујући томе што је већ организована помоћу знакова, правила, норми: она је одувек *симболички посредована*.“ (Riker 1993: 78) Овде је важно напоменути да постоје, према Рикеру, неколико видова *симболичког посредовања*, од којих нека имају „[...] функцију друштвене регулације [...]“ (Riker 1993: 80) у оквиру које су „[...] друштвени кодови попут генетских, заправо „програми“ понашања, и они животу дају облик, ред и правац.“ (Riker 1993: 80) С друге стране, „[...] културни кодови су, за разлику од генетских, изграђени на порушеним зонама генетске регулације, и могу сачувати своју делотворност само по цену потпуне реорганизације система кодирања“ (Riker 1993: 80). Субјекат се, дакле, у парадигматском поретку стварности *рађа* као друштвено *регулисан* да би *уласком* у синтагматски поредак који захтева ре-организацију друштвених норми, друштвених кодова, био *регулисан* кодовима културе. Синтагматски поредак за субјекат значи потребу за *причом*, у овом истраживању, потребу за *причом* сваког субјекта који се у приповедању и *причи* *рађа* као субјекат потребе за спознајом смисла, истине сопственог идентитета. Међутим, културни кодови, о којима Рикер говори, у служби су „[...] скупа конвенција, веровања и институција од којих је сачињена симболичка мрежа културе“ (Riker 1993: 79). Присутна Рикерова *потреба* за онтологизацијом одређења префигуративног *рађања* субјекта, сама по себи наилази на проблем како помирити конфликт норми, правила, вредности, конвенција *симболичке мреже културе* и *песништва*, приповедања, уметности приповедања, књижевности која би онда, према претходно наведеном обележју културе као *реорганизације генетског кода* стварносне реалности, друштвене реалности новим *програмима* поетског деловања, морала нужно да буде ре-организација ре-организације у смислу *неутралисања* свега што претендује на *програмско* или нужно миметичко подражавање културних кодова? Настаје и запитаност да ли би субјект у синтагматском поретку, на пример у уметничком, књижевном *приповедању* могао да опстане уколико би *неутралисао*, односно настојао да опстане у аутистичном *приповедном свету* без *симболичке мреже културе*? Ово питање имплицира наредно, да ли претходно наведено значи да уколико субјекат не остави било какав ауто-запис, да ли он – субјекат – писац – у рецепцијском смислу није ни постојао као ентитет или не постоји као ентитет *изван* сопствених дела фикције? Да ли писац може *постојати* у сопственим делима фикције, опет у контексту читалачке потребе за *знањем* или интерпретаторске потребе за *завиривањем иза застора* дела фикције? Ова питања даље имплицирају наредна: Може ли писац писати *изван* оквира сопственог живота, сопственог свесног доживљаја сопствене истине и имагинаризоване истине као означитеља који, претпоставља се, при-додаје свету *око* себе? Како сазнати не које су

⁶ Важно је истаћи да ово истраживање у делу у вези са префигуративним чином приповедања неће залазити у Рикерово одређење „[...] *временских* обележја на која приповедно време калема своје конфигурације“ (Riker 1993: 83) које је само по себи може да представља засебан предмет истраживања и које није од релевантне важности за предмет овог истраживања.

пишчеве *намере* јер је такво једно питање у случају ова два писца (и било ког другог писца) апсурдно⁷, већ зашто су идентитети јунака њихових романа у ономе што би требало прогласити апсолутном слободом – имагинаризацији – не-слободни у смислу не-цели? Пошто слобода као апсолут у контексту одређења истине било чега, па и самог идентитета, како је претходно у истраживању показано/приказано, не постоји и не може да постоји или постоји, али није доступна субјекту, имплицитно се да претпоставити да слобода имагинаризованих јунака не може да постоји, и не постоји, *изван* свесног субјективитета самог аутора. Не постоји ни у свесном делу субјективитета самих аутора. Не-слобода имагинаризованих идентитета јунака романа може се назрети као привид *нечега* што би могло представљати пачворк имагинаризованих историја живота самих аутора и свесног настојања аутора да створи један имагинаризовани свет у коме би његови јунаци могли да буду било ко, па чак и целовити ентитети. Али и у *том* свету, они то нису. Иако се поетика ни једног ни другог аутора не може окарактерисати или означити као потпуно или полу-миметичка, миметизам је итекако присутан, али не у смислу подражавања *било кога* или *било чега*, већ управо попут Лакановог Реалног као *нечега* свеприсутног, али никада до краја нескривеног и никада до краја експлицитно присутног. У одабраним романима у овом истраживању, присутан је или се истраживачки перципира миметизам имагинаризоване стварносне стварности и миметичност имагинаризованих историја живота аутора. Одатле и потреба истраживања не за откривањем *места* укрштених референција, односно рефигурација ауто-записа и дела фикције, већ за указивањем на нужну испреплетаност *живота* епохе или стварносне стварности епохе, периода времена у коме аутори стварају, њихових личних историја живота и историја или сегмената историја живота њихових јунака. У таквом једном контексту испреплетаности више регистара, истраживачки се *посматрају* истине идентитета јунака. Овако формулисано питање би аутоматски подразумевало да се биографима не сме веровати, те да једини верни запис о *пишчевом животу* је ауто-запис. Биографски записи, записи других о писцима чија дела се истражују у оквиру овог истраживања неће бити разматрани у некој обимнијој мери, не из разлога веровања или не-веровања, верности истини или не-верности истини, већ управо зато што се ради о истраживању у *оквирима* поетика самих аутора, а ауто-записи и Владимира Набокова и Давида Албахарија свакако су део њихових поетика из којих је могуће *ишчитати*, не и учитати, „[...] рад продуктивне уобразиље [...]“ (Riker 1993: 92) сваког од аутора понаособ. „Продуктивна уобразиља не само да има правила већ их она заправо и производи.“ (Riker 1993: 92)

2.2. Аутобиографска метафикција и аутобиографска историографија

Помињани означитељи аутобиографска метафикција и аутобиографска историографија уводе се у ово истраживање како би се указало на могућу разлику у оквиру самог означитеља наратива аутобиографије, разлику која настаје управо из полисемичности могућих тумачења истине сопства субјекта. За почетак покушаја да се направи *идентитетска* разлика аутобиографичности потребно је навестити да означитељ метафикција упућује на „[...] увек првенствено стварност самог дискурзивног чина [...]“ (Наџион 1996: 253). Префикс мета- се односи на само-рефлексивност, само-представљање и „[...] доводи у питање само постојање и природу вантекстуалне референце“ (Наџион 1996: 256). Интерпретатор покушава да *посматра* дати ауто-запис *из перспективе* самог аутора који конституише имагинаризовани имаго историје или дела историје свог живота нужно, услед недостатности сећања као јединог модуса

⁷ Питање је апсурд или полу-апсурд за свако књижевно дело у коме се не трага за полу-скривеним идеолошким, политичким, културолошким или, једноставније речено, ангажованим намерама.

рефигурације прошлости, ре-конституишући сегменте, кључне сегменте свог живота и у онтолошком смислу и у смислу сећања на осећај, осећање у том неком *датом* тренутку у прошлости. Префикс мета- се у овој *врсти* ауто-записа односи на интерпреторску позицију *веровања*, давања поверења ауторској над-инстанци у ауторском процесу фигурације реконфигурације сопствене приче истовремено уз отклон сумње у којој мери, односно са којом мером, не намером, аутор фикционализацијом надокнађује нужне губитке карактеристичне за сваки процес сећања и при-сећања. Ова дистинкција између два вида ауто-записа се прави како би се уважила потреба аутора да се огради од претендовања на истинитост исказа, те да из *лагодне* позе лакановског хистерика *спонтано* конституише уз наглашену помоћ имагинације један по један сегмент сопственог живота и идентитета и да у имагинаризованим епизодама сопствене историје сам из-свести, из-сећања проналази могуће узроке неких последица, симптома којима ће *правдати* сопствено виђење своје идентитетске и поетске *позе у тренутку* закључивања текста ауто-записа. На интерпретатору је да у „[...] стварности самог дискурзивног чина [...]“ (Наџић 1996: 253) мета-ауто-записа *остане* у оквиру референци, рефигурација онако како их аутор исписује, да лакановским „профилактичким оком“ не трага и жигоше ауторску фикционализацију развоја сопственог идентитета непрестаним заустављањем погледа и отварањем простора за деловање „злог ока“ које ће цео исказ ставити под наводнике и додати сопствену над-инстанцу знака питања у функцији рецепцијске сумње. Сваки исказ је нужно фикционализован и фикционалан, када би могло „зло око“ да говори, а може, рекло би *најистинитија истина од свих истина је свака наредна фикција*. Али управо се зато и наглашава неопходност функције оног заштитничког ока које једино може интерпретатору да пружи *онај откуцај срца који изостаје* у самом ауто-исказу, те да у мноштву метафорично-метонимијских наслага приказа појединих личности из ауторовог живота, историјских околности које су га снашле, онако како их аутор означава у систему датог означитељског ланца сопственог ауто-записа, осети одраз, сенку сенке, означитељ није ни важан, сву силину ауторске потребе да сопствену историју живота представи, испише баш на тај не на неки други – историографски начин, и баш из лакановске позе хистерика. Поза хистерика аутору омогућава да самој фикционализацији сопствене прошлости прилази, наводно, понизно, у смислу сталног изричитог или не, обраћања читаоцу, интерпретатору да његова прича не претендује на коначну истинитост, али да сваким наредним имагинаризованим низом означитеља, у оквиру истог означитељског поретка мета-ауто-записа, покушава да полисемичност сопствених истина донекле *ограничи* или сведе означитељски на псеудо-ауто-запис *испред* Другог/Симболичког.

Означитељ историографија означава, између осталог, „[...] стварност других, прошлих дискурзивних чинова [...]“ (Наџић 1996: 206) односно дискурзивно *уговорених* историјских чињеница као *одраза* историјско-онтолошких догађаја. „И у уметности и у теоријском дискурсу данашњице присутно је оно што је Питер Брукс назвао „[...] извесном чежњом за повратком референта [...], али то никада није наиван и непроблематичан повратак [...]“ (Наџић 1996: 242, 243). „[...] овакви погледи на историју – као интертекстуалну и као вантекстуалну – изгледа коегзистирају и функционишу у сталној напетости.“ (Наџић 1996: 240). У контексту под-категоризовања или покушаја раздвајања ауто-записа на метафикционалне и историографске, не подразумева се признање апсолутне истинитости прошлим дискурзивним чиновима који се односе на друштвене и историјске околности, нити се ауторска над-позиција у приповести о сопственој историји живота и сопственој поетици у записима који су означени као историографски *поставља* у лакановску позу его-субјекта. Напротив, историографско у овако означеним ауто-записима је само *позив* читаоцу, интерпретатору да у *неком* имагинаризованом дискурсу о прошлим догађајима *не трагају* за онтологичношћу самих

прошљих догађаја, већ да заједно са ауторима *посматрају* мноштвеност огледалних одраза или одраза одраза неке прошлости која је можда могла оставити траг на пишчев субјективитет и његову поетику. У Набоковљевим ауто-записима који су у овом интерпретативном исказу означени као историографски, читалац, интерпретатор остаје *празних шака* јер Набоков и када пише своју имагинаризовану аутобиографију ни једном не означава *прави разлог* било ког његовог осећања везаног за сопствену прошлост. Наравно, и у његовом ауто-запису, означеном за потребе овог истраживања као аутобиографска историографија, *Говори, сјећање!* аутору се, јако ретко, *отржу извесни делови наратива* који *заборављају* на потребу свог аутора за нужношћу синкопирања сопствене прошлости. Албахаријеви историографски ауто-записи писани су у једном потпуно другом означитељском регистру од Набоковљевих. Ознака за историографски ауто-запис никако није неко унифицирано начело које важи за све аутобиографије са префиксом историографске. Набоковљев ауто-запис *Говори, сјећање!* који носи обележје уговорености, али не уговорености о објективности онтолошких догађаја или ауторових поетских ставова са ауторовом стварносном реалношћу. *Чврсти ставови* у овом истраживању *добивају* означитељ метафикционални аутобиографски запис. Што се самог садржаја, односно текста тиче, Набоков износи мноштво чврстих ставова везаних за своје порекло, не-припадност, стање егзила, поетику, однос према другим писцима, однос према превођењу и тако даље, у коме његовим односом према свим тим аспектима његовог постојања превладава његова лична *algia* да код *неконституисаних* интерпретатора изазове презир и одбојност или лакановски дефинисано „зло око“. Томе у великој мери доприноси поза картезијанског неуротика који догматски тврди то што и казује, не либећи се да увреди свакога ко не мисли као он. Мноштво интерпретатора је прогутало тај набоковљевски мамац и његову чврсту једначину са пре-много чврсто познатих уз једну непознату *Ко је Владимир Набоков?* – решило прогласивши га егоистом, дидактичаром и суровим апсолутистом. То је ефекат који је Набоков можда хтео да постигне.

Иако се и Албахари *опиру* парадоксалним причањем о сопственој прошлости *онако како се збила* да би се *већ у наредној реченици* оградио како *сви ти испричани догађаји* немају никакав утицај на његову поетику и како су то само *исписи* немоћи језика да било који прошли или *садашњи* догађај може а да не буде означен Симболичким . Управо зато, Албахари је невољно спреман да *говори* о мноштву онтолошко-феноменолошких конструката *стварности коју живи или је живео*, али *уз неизречену молбу својим читаоцима и интерпретаторима* да читају његову поетику и да доносе какве год интерпретативне закључке само без инсистирања на његову *обавезност* да им појашњава сопствени постмодернистички *осећај* и потребу за не-појашњавањем.

2.3. *Nostos* и *algia* као лакановски прелазни објекти у сусрету субјекта са Траумом

Аутобиографија у погледу питања односа аутора према *сопственој* референтности, односно скривене или не потребе аутора ауто-записа за проналажењем *неког могућег узрока* или *извора истине* сопственог субјективитета „није наиван и неproblemатичан повратак“ и у контексту исписивања *историје* живота, али с друге стране и у контексту питања: „Да ли је савремени психоаналитичар [писац као интерпретатор сопственог идентитета] парадокс, то јест, 'експерт за истину несигурности'?“ (Hartman 1995: 537) посебно када је реч о *трагању* за *секундарним извором трауме* према *теорији трауме* коју предлаже Џефри Хартман у свом есеју „On Traumatic Knowledge and Literary Studies“. Хартман предлаже „теорију трауме“ као одраз психоаналитичког и филозофског скептицизма, али и као могућност „[...] да „читамо ране“ уз помоћ књижевности“ (Hartman 1995: 537). Према Хартмановој теорији постоје два референта, *извора* за субјекат трауматичних догађаја. „Постоји нека првобитна

унутрашња катастрофа у којој искуство које није доживљено [...] задобија посебно присуство – уписано истом силином једнаком доживљеном искуству или сведочанству таквог искуства.“ (Hartman 1995: 537) Хартман овај *првобитни*, рекли бисмо за субјекат *примордијални извор* трауме заједнички свим субјектима, заснива на Лакановој психоаналитичкој теорији за-увек „промашеног сусрета“ субјекта са Реалним (несвесним) који оставља трауматски *траг* до краја живота. Други, *видљивији извор* трауме је онај *онтолошки* који је субјекту доступан посредством „[...] сећања на догађај, који потпуно подељена [...] психа непрекидно фигуративно представља“ (Hartman 1995: 537) и *ког* (догађаја) је субјекат свестан, апсолутно освешћен али (не)моћан да потпуно реконструише или опише без нужних језичких дисторзија. Хартмановој теорији трауме би се могло додати када је реч о „потпуно подељеној [...] психи“ да се не ради само о *подели* на свесно и несвесно, већ и освешћеној подељености *психе* на пред-свесну и свесну, *не-изречену* и *изречену*, као и о свесном, освешћеном, *изреченом* или **наводно не-изреченом** у форми инсистирања субјекта на *подели психе* као алибија да *спасе* сопствену истину од *изреченог*. Овај *додатак* Хартмановој теорији подстакнут је, између осталог, указивањем на парадоксалност, за Лакана, *секундарне трауме*, *секундарне референтности* – амбивалентне потребе субјекта да не-изговорени, изван-текстуални онтолошки догађај, пред-свесно доживљени догађај *отворено* покуша да *преведе* у језик или *сакрије* од језика. *Додатак* Хартмановој теорији трауме је и покушај теоријског даљег *развоја* одговора зашто инсистирати на подвојености аутобиографске метафикције и аутобиографске историографије. Но, прво је неопходно указати који је то *новум* којим теорија трауме *баца неко светло*, било какво у смислу „провизорне хипотезе“ неког *знања* о потреби субјекта за референтом и могућности саме референтности као одраза у огледалу два различита регистра – ауто-записа и дела фикције. Џефри Хартман указује на могућност да: „На нивоу поетике, књижевно и фигуративно могу да остваре везу са ова два типа спознаје“ (Hartman 1995: 537). На који начин књижевност, теорија књижевности или поетика својим фигуративним језиком, односно језиком уопште могу да изразе и да „остваре везу“, *спознају* онтолошког референта, *извора* трауме као поручног кода *ишчитавања*, интерпретирања имагинаризованих алтер-идентитета самих аутора и њихових јунака? Хартманово тумачење теорије трауме при-додаје *спознајну моћ* фигуративног или поетског језика тиме што их не тумачи само као продужене имагинације или понављања нечега трауматичног што субјекат покушава имагинаризацијом да реанимира не би ли на тај начин себе само-одредио. Ауто-запис, без обзира на то да ли он претендује на историографичност или фикционалност или метафикционалност није „[...] књижевна репродукција, већ запис друге врсте“ (Hartman 1995: 541). Ауто-записи, при чему се не мисли само на аутобиографије, већ и на читаве поетике, се *фокусирају* на уметничку модификацију онога што Хартман назива и „негативним моментом икуства“ (Hartman 1995: 541) тако што се „негативно искуство“ једном, односно некада доживљено *сада* уметнички модификује кроз Симболичку репрезентацију потребе субјекта за спознајом сопственог *извора* трауме. У књижевности фигуративни језик непрестано указује на тензију између самог *трауматичног догађаја* и, у сећању, рефигурисаног пост-трауматичног доживљаја (онтолошког или феноменолошког), али и самог фигуративног језика текста *додељујући* и лакановском *извору* трауме на нивоу самог субјекта и реконфигурисаном *извору* онтолошког доживљаја у записима (говору, језику) *форму* лакановског објекта мало *a*, али и *форму* имагинативно-супстанцијализованог *изван-текстуалног* или у тексту *присутног* објекта – увек објекта губитка. Како Хартман наводи управо у књижевности је „[...] овај вид тензије конститутиван и ствара креативни простор игре, могућности певања „у лице објекту“ (Hartman 1995: 541).

Постоје форме објекта губитка које управо у дискурзивно рефигурисаној форми *попримају стварност стварнију од стварносне реалности* самог онтолошког догађаја. У причи оне при-добијају форму лица или како то Џефри Хартман каже:

„[...] у књижевности, као и у животу, најједноставнији догађај може да добије тајанствену резонанцу, може да стекне ауру и тежи ка симболичком. Симболичко, у овом смислу, није порицање буквалног или референцијалног већ његово зачудно појачавање.⁸ Разлог за ову заменљивост буквалног и симболичког је већ поменуто 'трауматизујуће' које константно разграђује иницијално поверење и то у симболичком регистру, да би се, ипак, увек приказивало као нешто што прикупља делове тог иницијалног поверења.“ (Hartman 1995: 547)

Трауматично, трауматизујуће у зависности од лакановске *позе* субјекта - функције субјективитета субјекта – или, обрнуто, лакановска *поза* субјекта у зависности од трауматичног, трауматизујућег, „зачудно појачавају“ (Hartman 1995: 547) и „прикупљају делове [...] иницијалног поверења“ (Hartman 1995: 547) или „константно разграђују иницијално поверење“ (Hartman 1995: 547) језиком, дискурсом у језичком, дискурсном доживљају *трауме*. Као што је већ детаљно образложено у делу истраживања у вези са Лакановом функцијом хистерика, неуротика и его-субјекта, функције субјекта *изведене* у односу на Друго – несвесно, језик, лакановски објекат мало *a*, објекат *губитка* у овом делу истраживања у контексту *приче* о ауто-записима као *приче о губитку* могућности спознаје и сопствене-ауторске стварносне стварности из-ван језика, односно немогућности *изналажења* референта истине сопственог/ауторског субјективитета у стварносној реалности *ослобођеног* од метафоричких и метонимијских наслага дискурса и самог *трауматичног* догађаја – аналошки се може поставити још једна у низу „провизорних хипотеза“ да потрага субјекта за сопственим идентитетом у форми ауто-записа или записа ослобођених потребе за историографским представља један иреверзибилни процес, процес конституисања сопственог субјективитета у односу на *нешто* непроменљиво –трауматичан догађај у причи коју прича субјекат и да, исти тај трауматични догађај са својом истином, субјекту доступном само путем сећања и доживљаја, *прича* своју *причу*. Аутор, писац настоји да одреди себе у функцијама его субјекта у односу на нешто друго, у овом делу истраживања, на *нешто* што он сам проглашава непроменљивом – трауматични догађај, међутим доживљај трауматичног догађаја *пружа отпор* миметичкој реконструкцији и по-рађа лакановске функције его-субјекта, хистерика и неуротика. Питање шта је *старије* траума, доживљај трауме или функција личности - односно конституисање сопства у пред-свесном – питање је без коначног одговора. У овом контексту неопходно је нагласити да када се говори о *секундарној трауми* мисли се се пре свега на ситуације или стања стварносних, онтолошких губитака као догађаја који се *одражавају* на субјективитет субјекта. Уметност, књижевност – ауто-записи и дела *чисте* фикције – истовремено су, према Хартману, начин представљања и сведочанства, посебног вида когниције *извора примарне* али и *секундарне трауме*, когниције као „[...] несентименталне спознаје стања

⁸ Обележени део превода цитата италиком преузет је из рада „Историја и траума у романима Давида Албахарија“, ауторке Владиславе Рибникар. Остали преводи су ауторски преводи ауторке овог истраживачког исказа. У вези са делом цитата чији је превод преузет од Владиславе Рибникар, односно за превод термина „unscanny“ који је ауторка превела као *зачудно*, сама ауторка наводи образложење. Хартманов термин „unscanny“ превод је Фројдовога „unheimlich“: „За Фројда, каже Видлер, 'unheimlich' је значило 'склоност онога што је домаће да се окрене против својих власника, да изненада постане онеобичено и лишено реалности'. Теме узнемирености и страха, везане за такав неочекиван преображај стварности, одговарају, на историјском плану, временима рата, слома држава и опште несигурности, па се овај појам враћа у теоријска разматрања после 1945, да би се његова интерпретативна моћ поново потврдила и знатно касније, у теорији постмодернизма.“ (Рибникар 2006: 622, 623)

субјекта и погледа уметности [...]“ (Hartman 1995: 545). „Несентиментални [...] поглед уметности“ подразумева позив на *опрез* аутора и интерпретатора у покушајима да створе „[...] *коначно* објашњење трауме [...]“ (Hartman 1995: 545), да *виде* „[...] њену биолошку и метафизичку заснованост“ (Hartman 1995: 545) јер такав један напор може да прерасте само, како Хартман наводи, у *грозничавост* која „[...] сама по себи може да изазове ефекат трауматског распада [...]“ (Hartman 1995: 545). **„Имплозија трауматског језгра“ као колапс покушаја да се трауматско постави лицем-у-лице са језиком настаје онда када се било у књижевности, било у интерпретацији покуша говорити језиком саме трауме.** Аналогно овом покушају је и лакановски, унапред осујећени покушај да се о Реалном говори језиком Реалног. Где је онда излаз, односно где онда то Хартман *види* повезаност књижевности и менталног функционисања субјекта са *трауматском* референтношћу, субјективитетом и самом нарацијом?

„[...] Употребом бих радије термине „поремећеног менталног функционисања“ али би они изазвали погрешно разумевање. **Поремећај о коме се заправо ради није несрећно напуштање нормалности, иако укључује бол и потребу за олакшањем; заправо се ради о самој људској, иако компулзивној, сумњи, о свеprisутној запитаности која се не може методолошки разложити или свести на афирмативну структуру попут картезијанског *cogito*-а.** Уместо тога, **поремећај о коме је реч подстакнут преостацима потребе за идеализмом, подстиче на борбу, изнова и изнова, са темама *реалности, телесног интегритета и идентитета.*** **Поремећај је сумња [...] која негативно утиче на референтност (да ли је ово реално или је барем знак реално?), субјективитет (изрицање 'Ја' и могућности значења тог 'Ја') и сећања или приче (контролисати 'заплет' наратива нечијег [сопственог] живота пре него постати део нечијег другог, непознатог али фаталног).**“ (Hartman 1995: 547)

Како *превладати* сумњу као свеprisутни узрок „поремећеног менталног функционисања“ (Hartman 1995: 547) субјекта у смислу неприхватања изговора које нуди препуштање *лагодној* афирмативној пози картезијанског *cogito*-а или нихилистичком одбацивању „преостатака потребе за идеализмом“? Хартман предлаже, Лакан *допушта*, књижевност *нуди* опстајање и постојање у „пољу трауматизујућег“ (Hartman 1995: 544) као одјеку субјекатско-историјских/емпиријских/историографских/метафиктивних/фиктивних референата. „Преостаци потребе за идеализмом“, *преостаци* су потребе субјекта за целином, не тоталитарном целином, не хегемонишућом целином, већ оном целином за коју субјекат *некако зна* да постоји или, претпоставља да је некада постојала, коју му језик *имагинарног*, имагинаризације непрестано потврђује. А зна и да је „[...] живети ван граница закона означитеља који омогућавају особи да се пред-стави *као да* је цела.“ (Hartman 1995: 539) значи нову трауму - трауму тишине и ћутања, трауму неизговореног. „Симболички регистар (вербалног) означавања ограничава тај хаос [...]“ (Hartman 1995: 539), уводећи као могућност опстанка и *дефинисања* истине и истине субјективитета субјекатско прихватање једне од *опције опстајања и постојања чињеницу* да је сваки људски живот „[...] бескрајна адаптација на „трауматизујуће“ [...] које траје од рођења па до смрти“ (Hartman 1995: 546) и да „[...] упркос чуду сазревања, одрасли никада не превазилазе фазу детињства“ (Hartman 1995: 538), те да „Када би било могуће да се имагинација детета пројектује на [...] одрасло људско биће, и када би постојала могућност артикулације свих момената страхова и фантазија [...] ироније и амбивалентности поетске зреле визије, или непостојани и често врло збуњујући низови задовољства и незадовољства указали би на рану фазу развојне амбивалентности [...]“ (Hartman 1995: 538). Симболичко, књижевност, би према Хартману требало да буде нешто попут *буђења* субјекта из *кошмарног сна* и пружање могућности олакшања од пред-симболичког кошмарног пада у трауму не-целости у сопственом „трауматизујућем

пољу“ као *неместу*⁹ укидања Лакановог *jouissance*¹⁰ и реакције самопотврђивања као реакције на Реално (несвесно) – имагинарно претпостављено несвесно, али и као *место осведочења* људске свеприсутне, понекад, ако не и врло често, компулзивне или опсесивне сумње у афирмативност *свега* – сумње као хартмановског „поремећаја“ која попут „трауматизујућег“, „трауматичног“ *разара* имагинарну претпоставку и истине и сопства у језику, у књижевности и истовремено је „зачудно“ „појачава“ и „прикупља“ у језику, наративу, књижевности.

Оно што „повезује“ *трауматски извор* – референтност сопства са сумњом је *прелазни објекат*, замена-за *губитак* која у свести субјекта може заузети мноштво форми. Једна од њих је (или може бити) носталгија. Дакле, постоји нешто што се субјекту догодило у неком тренутку у животу и што представља *извор трауме*, неку референтност која за субјекат означава прекид са неким имагинаризованим стањем целовитости, при чему се овде изузима лакановска *примарна референтност*, односно Хартманова *примарна траума*. Субјекат да би се *приближио* у језику имагинарном стању целовитости пре *трауматске кастрације посежје*, неретко, за *прелазним објектом у форми* носталгичности која је и сама „[...] противречна, будући жеља за понављањем непоновљивог и материјализацијом нематеријалног. Сузан Стјуарт каже да је носталгија 'понављање које тугује због неаутентичности свих понављања и пориче моћ понављања да дефинише идентитет'.“ (Војт 2005: 22)

Интерпретаторска рефигуративна конфигурација као претпоставка једне од мноштва могућих ауторских префигуративних конфигурација или само ауто-конфигурација, интерпретатору једино доступних уз могућност означавања *префигуративно* само ако се под *префигуративним* посматрају онтолошки догађаји, у извесном смислу, пресудни за историју живота самих аутора, који су интерпретатору, такође, доступни у форми конфигурације, ауторских записа, у интерпретацији ауто-записа биће означена, не и категоризована, појмом *носталгије* као полисемичним означитељем мноштва *узрока* и *последица* симптоматичне запитаности *Ко сам ја?* и *Где је моја истина?* аутора и јунака њихових романа. Полисемичност појма носталгије

⁹ „Место и неместо су флексибилни антиподи: место се никада сасвим не брише, а неместо никада то није у потпуности, попут палимпсеста у који се стално изнова уписује мутни механизам идентитета и релације.“ (Оже 2005: 76)

Дакле, за разлику од антрополошког места које је, према Ожеу одређено идентитетом, језичким споразумевањем, неписаним правилима понашања, неместо је то које ствара привремени, заједнички идентитет *становника* тог једног *Нигде* или *Негде* или *Било-Где*. Тај привремено стечени идентитет доноси *становнику* неместа релативну анонимност и ослобођење, али ослобођење од сопственог идентитета. *Корисник* неместа тако пристаје да постане објекат манипулације препуштајући се у потпуности том пријатном осећају као свако ко се свесно подређује *Другоме*:

„Једно време ће уживати у пасивном задовољству због свог пролазног губитка идентитета, као и у донекле активнијој радости какву доноси уживљавање у ту улогу, у својство корисника неместа. Коначно ће се суочити са сопственом сликом, али веома необичном. Једини лик који ће му се пред очима појавити, једини глас који ће зачути у том немом дијалогу [...] биће његови: лик и глас једне усамљености утолико чудније што личи на милионе других [...] Простор неместа не ствара ни лични идентитет ни међусобне односе, већ искључиво самоћу [...]“ (Оже 2005: 69)

¹⁰ *Jouissance* је према Лакану уживање, уживање субјекта у болу прихватања да уживање никада није његово – субјекатско уживање, већ увек и једино уживање Другог – језика и, додаћемо, уживање другог субјекта који исто тако излаз из сопственог уживања у болу тражи у наративу нечијег другог живота. Тај Други не мора бити нужно и други субјекат или други субјекти, већ и сâм субјекат који у сопственим наративима о сопственом животу или фикцији тражи и *проналази* неко друго Ја, прихватљивије, али фаталније по његову потребу да не опстаје и постоји само у наративу који је у потпуности подређен лакановском Закону комбинаторике и вероватноће – *Закону* одраза несвесног, њему – субјекту за-увек недоступног у језику.

појашњава Светлана Бојм у свом делу *Будућност носталгије*, у ком осим осврта на могућности могућих смислова саме носталгичности из *позиције* некога ко је емигрирао из Совјетског Савеза 1981. године у Сједињене Државе уз упозорење да повратак није могућ, Бојмова настоји да *описује* не само егзилантско, емигрантско поимање овог појма, већ управо да у кратким *резовима*, један од њих је и „Лажни пасош Владимира Набокова“, пружи кратак *историјат* носталгије и осећаја носталгичности као свеприсутног, за рачуно тешко појашњивог *стања* вечите упитаности. Ни сама етимологија речи није у стању да пружи коначно појашњење:

„Носталгија (од грчких речи *nostos* – повратак у завичај, и *algia* – бол) чежња је за домом који више не постоји, или никада није ни постојао. Носталгија је осећање губитка или расељености, али и романа са сопственом уобразиљом. [...] Филмска слика носталгије јесте дупла експозиција, или монтажа двеју слика – отаџбине и иностранства, прошлости и садашњости, сна и свакодневног живота. Оног тренутка када покушамо да је на силу сабијемо у једну слику, она пробија оквир или прогорева филм.“ (Војм 2005: 16)

„Не би нам пало на памет да затражимо лек за носталгију. Али у седамнаестом веку, носталгија је сматрана излечивом болешћу, сличном обичној кијавици. Швајцарски лекари веровали су да би опијум, пијавице и боравак у швајцарским Алпима отклонили симптоме носталгије. Почетком двадесет првог века, ова пролазна болка претворила се у неизлечиво модерно стање. Двадесети век је почео футуристичком утопијом, а завршио носталгијом. Оптимистичка вера у будућност одбачена је [...], тамо негде шездесетих година. **Сама по себи носталгија има утопистичку димензију, само што она више није усмерена ка будућности. Носталгија понекад није усмерена ни према прошлости, већ пре некако у страну.**“ (Војм 2005: 16)

Nostos као имагинарни повратак негде, у неко пре-трауматско стање, време и *algia* као освешћена потреба субјекта, „[...] као физичка жудња и као метафизичка чежња за изгубљеном космологијом света“ (Војм 2005: 384), етимолошки наговештавају барем два лица носталгије као *прелазног објекта*, као „физичке жудње“ и духовне потребе „[...] за континуитетом у фрагментарном свету“ (Војм 2005: 17). Светлана Бојм у свом делу *Будућност носталгије* наводи могућност једне од мноштва могућих типологија, категоризација жеље, односно (лакановске) потребе у *форми* или *функцији* носталгије:

„Ваља направити разлику између две врсте носталгије: рестауративне и рефлексивне. Рестауративна носталгија ставља нагласак на *nostos* и представља покушај **трансисторијске реконструкције изгубљеног завичаја**. Рефлексивну носталгију подстиче *algia*, сама чежња, и **она вечито одлаже повратак у завичај** – са сетом, **са иронијом, из очајања**. Рестауративна носталгија не види себе као носталгију, већ пре као истину и традицију. Рефлексивна носталгија је бескрајно размишљање о амбивалентности људске чежње и осећања припадности [...] Рестауративна носталгија штити апсолутну истину, док је рефлексивна носталгија доводи у сумњу.“ (Војм 2005: 22, 23)

Зашто *algia* „вечито одлаже повратак у завичај“? *Algia* је трајно обележена страхом од поновног *проживљавања* трауме, од (не)могућности повратка у *завичај* попут неког некада постојећег *стања* за које субјекат има потребу да верује да је *посеђавало* моћ да му омогући какву-такву, било какву – у смислу имагинаризације не нужно и стварности – целовитост и због тога субјекат из-потребности *ствара* у свести *прелазни објекат* у форми рефлексивне носталгије¹¹ и/или рестауративне носталгије. Ако би се

¹¹ Ова дистинкција између рефлексивне и рестауративне носталгије додатно је наглашена поред могућих узрока семантичког раздвајања ове две синтагме које предлаже Светлана Бојм, уз интерпретаторску претпоставку да је *algia* заједнички именитељ оба вида феноменолошког прављења разлике између,

придржавали строгих, чврстих начела прављења оштрих, децидних дистинкција између ова два типа носталгија као прелазних објеката, морали би направити и оштру дистинкцију између јасно одвојених смислова самих субјективитета. Сходно таквом приступу, то би значило да рестауративна носталгија нужно *по-рађа* лакановску функцију субјективитета као картезијанског или его-субјекта и неуротика као субјекта који *јавно* не признаје своју немоћ пред Другим – језиком, наративом, прошлошћу јер *чврсто* верује да је моћ његовог имагинализованог означавања себе далеко изнад моћи језика, прошлости који *прете* својим Законима комбинаторике и вероватноће да означитељски кастрирају сваки субјективитет. Парадокс је у томе што се иза те његове *чврсте вере* крије *чврста* потреба да буду *прихваћени* од стране Другог. Рефлексивна носталгија би онда морала бити означитељски обележена сетом, тугом и меланхолијом и нужно би субјекат водила не у сентименталност, већ у сентиментализам¹² као стање које нужно води у солипсизам туге, жала и могућег привременог прихватања тишине, ћутања као привида одустајања од потраге за сопственом истином и које само по себи чезне да код реципијента изазове осећања попут оних везаних за сентименталност. Субјекат се наравно плаши тишине, али се много више плаши да се *изговорено* не первертира у сентиментализам. Страх од признања сопственог *пораза изазива* субјекат да се *брани* од таквог стања позом лакановског хистерика који, наводно, прихвата *надмоћ* и језика и саме *трауматизујуће* истине да би, управо, стварањем нових *прича*, имагинаризација покушавао и увек изнова веровао да је *убиство* Другог – језика и у свести присутне, иако дисторзичне, *слике трауме*, могуће. Он-хистерик је *хистеричан* јер се *траума* увек некако *провуче* и *уђе* у наратив и *повуче* са собом и неизбежни, за хистерика, не-жељени сентиментализам. Не *провлачи* се само *траума*, односно сећање на њу, већ и сумња да је било каква, па и имагинарна истина субјекта о сопственом *бићу* могућа. Хистерик ће и сумњу и сећање на трауму у свакој од наредних нужних имагинаризација настојати да ублажи тако што ће у „трауматизујућем пољу“ језика, „[...] драму непознавања и рефлексивне чежње [...]“ (Војт 2005 : 388), криптичну носталгичну визију покушати да *заштити* од *пада* у сентиментализам који се може схватити и као претња или као „[...] лек [...] опаснији од саме [...] бољке [...]“ (Војт 2005: 412), „лек“ који „[...] припитомљава свако могуће отуђење и утољава неутољиву жеђ вештачки заслађеним пићима која отклањају чак и саму потребу за чежњом. За Набокова, сентиментализам ове врсте није само питање укуса, већ атрофија моћи размишљања, па према томе и етички и естетски промашај“ (Војт 2005: 412, 413). Хистерик у својим имагинаризацијама себе брани од сентименталности и сентиментализма тако што се *окреће у правцу* за који *зна* да је био препун *губитака*, дакле *ка* неком делу сопствене животне историје *испуњеном* притисцима, углавном *трауматичних* и *трауматизујућих*

условно речено, два *типа* носталгије. *Nostos* самим тим постаје означитељ којим *управља algia* у зависности да ли своју амбивалентност *своди* на потребу субјекта да не одлаже повратак у завичај у смислу имагинализованог оживљавања прошлости или да прошлост стави у заграде како би се прикрили узроци распоућености субјекта и нагласак ставио на конституисање једног артифицијелног имага субјекта.

¹² Разлика између сентименталности и сентиментализма се у овом истраживању *наглашава* у кључу Набоковљевог става према сентиментализму који се, према Набокову, не разликује од „[...] дидактизма, морализма, утилитаризма или било чега другог што компромитује естетску чистоту уметничког дела [...]“ (Alexandrov 1991: 630). Сентиментализам се у контексту Набоковљевих и Албахаријевих романа и ауто-записа не тумачи само као програмски одређен књижевно-уметнички правац, већ пре као утилитаристички конструкт који за циљ има изазивање тачно одређених емоција код читалаца. С друге стране, сентименталност је означена *кроз* осећање носталгичности чије присуство Владимир Набоков и у ауто-записима и у својој поезији децидно *одбија* (али која у обе *врсте* записа *пробија* оквира његових *чврстих ставова* и нужно се уприсутњује), док је Давид Албахари претвара у једно од стилских средстава у ауто-расправама и о сопственој поезији и о питању сопства и његове истине у контексту језика, другости, губитка, стварности ван историјског контекста и стварности као жртве Историје.

губитака и настоји да у садашњем тренутку конституишући имаго по имаго *прошлог себе*, да укаже на последице и симптоматску *преодређеност* услед губитака на *садашњи* имаго *кастрираног* себе. Он – хистерик не преза да призна да је претрпео губитак и да тугује, да чезне, али настоји да имагинаризовану слику себе о себи, првенствено, самоме себи, представи као прихватање и признавање осећања сумње, носталгије за *прошлом целовитошћу*, пре-трауматском, али ослобођену не сентименталности, већ само и једино сентиментализма који може само да га анестезира и уведе у стање „[...] атрофије моћи размишљања [...]“. Значи, ако рестауративна носталгија *по*-рађа лакановске функције субјективитета као картезијанца и неуротика, рефлексивна носталгија би онда нужно и само *по*-рађала функцију хистерика. Овакво децидно категоризовање је, ипак, немогуће. Субјекат у једном космолошки одређеном временском периоду као што је на пример дан, или страница записа, ауто-записа или записа који претендује на чисту фикцију, може показати потребу за свим овим функцијама субјективитета одједном или непосредно једну за другом. То, наравно, не значи да је прављење дистинкције на рефлексивну и рестауративну носталгију несувисло и непотребно, већ само да је носталгија са својим означитељским префиксима – рестауративна и рефлексивна – флуидна попут функција субјективитета, те да је само увођење овог разликовања потребно како би се указало на различите нијансе потреба и начина на које један субјекат у сопственом ауто-запису себи и другима жели да се представи.

Што се тиче рестауративне носталгије, њу би према наводима Бојмове требало да карактерише *algia* за „трансисторијском“ истином *прве завичајности* јер, као што је претходно наведено: „Рестауративна носталгија не види себе као носталгију, већ пре као истину и традицију“ (Војт 2005: 23), те би се могло рећи да се она тиче оних (лакановских) функција субјеката које претендују на картезијанску децидност у *изрицању* фактичког дискурса, уколико је тако нешто уопште могуће. Међутим, картезијанска децидност у „рестауративном“ и историографском контексту записа, наратива који су предмет овог истраживања, ауто-записа и записа *чисте* фикције оба аутора и Владимира Набокова и Давида Албахарија, понекад је нужно до-значена субјекатским *позама* и хистерика и неуротика. У ауто записима и Владимира Набокова и Давида Албахарија постоје фактографски искази о онтолошким догађајима из њихових живота и они, искази говоре *нешто* о њиховим поетикама и пресудним догађајима из њихових живота, при чему је важно напоменути да су о пресудности само неких догађаја пресудили сами аутори, те да је *прву* или *последњу реч* имала Историја, али истинитост, бескомпромисна прецизност тих догађаја није предмет овог истраживања. Оно што јесте један од предмета овог дела истраживања је указати на могући утицај „параутопијских“ (Pantić 2015: 23) пре-трауматских сећања, трауматских онтолошких догађаја, *анти-утопијских* пост-трауматских *оживљака* доживљаја у *историјама живота самих аутора* у процесу конституисања њихових идентитета током сопствених *историја живота*, на поетике оба аутора, на конституисање идентитета јунака њихових романа у контексту лакановских функција *поза* его-субјекта, хистерика, неуротика аутора и њихових јунака романа, односно рикеровског губљења ослонаца у истости идентитета и осцилирању *ка другом полу* идентитета – ипсеитета.

За интерпретаторски до-значену под-категоризацију на *под-типове* носталгије у зависности од *начина* на који се *algia* јавља у субјекатском освешћеном – као потреба за пародирањем, иронизацијом и језика и *трауме* у форми *чврстог* картезијанства или неуротично на-значене *борбе* као *збацивања* сентиментализма у корист *ставова* или потребе за лакановски означено хистерично као истовремено *отворено* признавање доживљаја *трауме* кроз тугу, сету или меланхолију и *скривеног порива* да се наводним признавањем баласта трауме субјекат наративно ослобађа и трауме као историографског

догађаја и могућности *западања* у сентиментализам *постојања*, може се рећи да важи исто оно на шта Бојмова упозорава када су у питању рестауративна и рефлексивна носталгија. Наиме, „дупла експозиција“, „монтажа двеју слика“ које када покушамо да *сабијемо у једну слику, нужно пробијају оквир и прогоревају филм*. Исто се дешава и са проблемским увођењем означитеља аутобиографска метафикција и аутобиографска историографија¹³. Жанровски означитељ „историографска метафикција“ означитељски раздвојен у овом истраживању на *под-жанровске* ознаке „историографија“ и „метафикција“ за означавање ауто-записа (али и записа *чисте* фикције) указују на могућу амбивалентност самог означитеља аутобиографија у зависности од могућих смислова самог префикса ауто- као *самосвесног* записа *себе*, записа сопственог сопства и његове *истине*. Лаканова *типологија* могућих функција субјективитета, Рикерова *типологија* истости и ипсеитета, Хартманово навођење *примарне трауме* и с њом у вези (интерпретаторски) уведене *секундарне трауме*, све до носталгије као *прелазног објекта* са *два лица траже* могућност раздвајања могућих смислова ауто-записа на метафикционалност и историографичност. Субјекат у зависности од начина *опстанка* у „трауматизујућем пољу“ језика, писма, записа, *из-говореног* свесно бира једну или другу опцију или, најчешће и једну и другу.

Прављење дистинкције између означитеља аутобиографска метафикција и аутобиографска историографија, осим у односу на субјекатско одношење према прелазном објекту *algia*-е у функцији је и извесне *врсте* усмеравања интерпретаторског посматрања семантичких нијанси ауто-записа означених једним или другим означитељем, наравно, још једном, уз упозорење да се ове форме, функције ауто-записа никада не јављају у *пречишћеном* облику као апсолутно метафиктивне или апсолутно историографске.

¹³ Појам, термин историографија употребљен у колокацији са појмом, термином аутобиографија, односно аутобиографска, указује на историографичност која не скрива своју потребу и неминовност за фикционализацијом и имагинаризацијом.

III РЕШАВАЊЕ НЕ-ЈЕДНАЧИНЕ КО ЈЕ ВЛАДИМИР НАБОКОВ?

1. Интерпретативно читање аутобиографске метафикције *Чврсти ставови* и аутобиографске историографије *Говори, сјећање!*

Ознака метафикционалност у означитељу аутобиографска метафикција Владимира Набокова указује на *симптом* потребе субјекта, аутора, Владимира Набокова¹⁴ за синкопирањем одређеног дела историје сопственог живота у смислу *зачудног* утишавања трауматичних делова своје животне историје како би сопствене „[...] ожиљке у психи и у машти [...]“ (Војт 2005: 387) и у *Чврстим ставовима*, као аутобиографској метафикцији и у *Говори, сјећање!*, као аутобиографској историографији и у одабраним романима „америчког периода“, посебно, али не и искључиво, у романима *Стварни живот Себастијана Најта* и *Погледај арлекине!*, заштитио од интерпретаторског погрешног тумачења носталгије „[...] као вечите руске тоске (* у грубом преводу: туга, меланхолија) [...]“ (Војт 2005: 416). Набоков има потребу да своју носталгију претвори „[...] у своју личну ствар [да је преточи] у уметност и учини независном од спољашњих околности“ (Војт 2005: 416). Двострука, „[...] дупла експозиција изгнаничке свести [...]“ (Војт 2005 : 417) последица је саме трауме изгнанства, у случају Владимира Набокова, и као онтолошко-супстанцијализоване инстанце, односно политичког прогона, бекства од лењинистичког владајућег режима, крвопролића, концентрационих логора, бољшевичке тираније, с једне стране и Набоковљев начин преображаја трауме изгнанства у *позу чврстог става* да је имагинација та која претходи уму, те да је „[...] реалност бесконачни низ корака, нивоа перцепција, лажних дна [...]“ (Nabokov 1990: 11): „Игром случаја, све више нагињем мишљењу да објективно постојање свих догађаја треба посматрати као форму необјективне имагинације – чему у прилог говори употреба наводника за реч 'реалност'. Шта год да ум схвати, он то чини уз помоћ креативне маште [...]“ (Nabokov 1990: 154). У *монтажном процесу* само-представљања, дакле ауто-записа, али и читаве поетике, „Набоков развија своју идеју мимикрије – као естетског, а не физичког опстанка. Мимикрија се темељи на понављању, али на необичном понављању које подразумева различитост и непредвидивост маште“ (Војт 2005: 390, 391). *Онеобиченост* понављања, *зачудност* само-представљања у смислу повременог преласка са синкопирања на само пригушивање светла на лакановском екрану за медитацију су *средства* којима Набоков у својим (ауто)записима избегава да пристане да *игра* улогу жртве, односно чини се као да бира његовој поетици својствену опцију – *преузимање апсолутне контроле* у само-представљању *свог* живота и *живота* својих јунака.

Одатле потреба за истицањем функције метафикционалности као једне од важних ознака ауто-биографичности његове збирке интервјуа *Чврсти ставови*, коју је сâм Набоков приредио одабиром оних интервјуа у којима је присутно искључиво одсуство било какве спонтаности. Означитељ метафикционалност *Чврстих ставова* односи се на мета-причу о сопственом идентитету и сопственој поетици али у *строга контролисаним лабораторијским условима*. За разлику од постмодернистички свеприсутне сумње као означитеља мета-приче, Набоков у овом свом ауто-запису заузима позу картезијанског

¹⁴ Ауто-записи Владимира Набокова се у овом делу истраживања, који се односи на указивање могућности опстајања и постојања *трагова* ауторске животне историје у *одразу* његових романа, наводе као *први* не да би се издвојили у смислу давања предности једном аутору у односу на другог – Давида Албахарија - у вредносном смислу поетичности, већ, једино и само из разлога лакшег праћења тока истраживања.

субјекта као означитеља сопственог мета-Ја, не остављајући *простор* за сумњу у сопствени исказ, те у том контексту он *чврсто* брани сопствени субјективитет и сопствену поетику у *кључу истине* коју само он зна. Читава *прича* испричана у *Чврстим ставовима* би се могла посматрати као *прелазни објекат* функције стања рестауративно-рефлексивне носталгије којој је наметнута *форма* пародијског и ироничног у контексту пародирања и иронизације сентиментализма. (Пост)модернистичке сумње има у смислу „[...] поигравања са поимањем себе као ауторске фикције –фиктивне имперсонализације ауторске особе“ (Green 1995). Набоков, на себи својствен начин, користи (пост)модернистичку имперсонализацију себе али не заменом-за ништа-идентитет или неки-било-који-идентитет, већ потребом у смислу лакановске функције субјективитета као его-субјекта и неуротика за апсолутним преузимањем контроле над ауто-дискурсом, али и оним дискурсом који претендује на *чисту* фиктивност:

„Ако бисте морали себе да процените, шта сматрате Вашом главном маном као писца - осим заборавности?

Недостатак спонтаности; проблем паралелних мисли, других мисли, трећих мисли; немогућност да себе изразим на прави начин на било ком језику уколико не саставим сваку проклету реченицу у купатилу, у уму, за својим радним столом.“ (Nabokov 1990: 34)

„Често се чује од неких писаца како их лик толико потуно обузме да почиње сам да креира даљи ток приче. Да ли сте ово икада искусили?

Нисам никада. Какво апсурдно и бесмислено искуство! Писци који су га наводно доживели или су ништавни или су луди. Не, у мојој имагинацији роман већ постоји и пре него што настане и сваки лик прати ток приче онако како сам ја замислио. Ја сам савршен диктатор у том свом свету исто колико сам и одговоран за стабилност и истинитост тог света. Да ли успевам да га репродукујем у целости и верно истини колико бих ја то желео је већ друго питање.“ (Nabokov 1990: 69)

Поставља се питање нису ли *строго контролисани лабораторијски услови* настанка Набоковљеве аутобиографске метафикције, чији наслов и сам картезијански претендује на *истинитост* идентитета – *Чврсти ставови*, само део набоковљевског поигравања са читаоцем, односно његовог *чврстог става* о, за њега, нужном односу аутора и читаоца: „Не сматрам да уметник треба да се замара размишљањем о својој публици. Његова најбоља публика је она особа коју види у огледалу ујутру. Мислим да је управо публика коју уметник замишља, када замишља те ствари, просторија испуњена људима који носе његову маску“ (Nabokov 1990: 18), те *става* да је аутор неизбежно „[...] у сукобу са читалаштвом јер је он сам свој најбољи читалац док су најчешће они други читаоци само духови који мрдају уснама или они који имају амнезију“ (Nabokov 1990: 183), али и да можда постоји „[...] добар читалац [који] сам себи ствара обавезу да уложи огроман напор док се бори са тешко разумљивим писцем, али тај напор може бити жестоко награђен након што се прашина слегне“ (Nabokov 1990: 183). Када „се прашина слегне“ након првобитног интерпретаторског, рецептивног неповерења у фактографску истинитост *Чврстих ставова* везану за ауторов одабир питања која ће бити објављена у овој збирци интервјуа и његов начин одговарања на њих, као и интерпретаторског придавања важности чињеници да је дело објављено петнаест година након ауто-записа *Говори, сјећање!*, те да самим тим представља неку врсту *ретроспективе* онога што је аутор до тада написао у *истинитом* кључу, интерпретатору, реципијенту или како Набоков каже „добром читаоцу“ *чврсти* искази попут: „Ја сам савршен диктатор у сопственом свету имагинације исто колико сам одговоран за стабилност и истинитост тог света.“ (Nabokov 1990: 69) или духовит исказ везан за роман *Бледа ватра*: „Мислим да бих се сложио да крај мог романа ствара осећај света који полако нестаје у даљини и

зауставља се негде где се оцртава попут слике у слици: Ван Боков *Уметнички ателје*¹⁵ (Nabokov 1990: 72, 73) буде сумњу. Сумња прераста у спо-знају да се *иза* инсистирања на мета-ставу, *налази* само једна од мноштва набоковљевских поза, *потеклих* из ауторове *потребе* да се у овом свом делу поигра са исписивањем онога што Светлана Бојм у делу *Будућност носталгије* назива „рестауративна носталгија“ (Војм 2005: 23) и то само у оном делу *дефинисања* овог појма где Бојмова каже: „Рестауративна носталгија не види себе као носталгију, већ пре као истину [...]. Рестауративна носталгија штити апсолутну истину [...]“. (Војм 2005: 22,23). Набоков у *Чврстим ставовима* користи медијум интервјуа не да би рестаурисао *историју* сопственог живота, већ да би из позе/позиције лакановског его-субјекта *дао упутства* и „фрустрираним“ и „не-фрустрираним“ читаоцима, интерпретаторима, критичарима, биографима да се што се тиче његовог идентитета и његове поетике усресреде на „[...] једноставне чињенице, без трагања за симболима, без јурушања на доношење атрактивних и апсурдних закључака, без марксистичких бесмислица нити фројдовске трулежи“ (Nabokov 1990: 156), а он ће им, свакако помоћи у томе својим *Чврстим ставовима*. Концепт „рестауративна носталгија“ употребљен је као једна од ознака за овај Набоковљев ауто-запис не само у контексту Набоковљеве потребе да сваки покушај интерпретације његовог идентитета и поетике прогласи за „бесмислицу“ или „трулеж“, нити да рестаурише носталгију као потребу, као бол, као „[...] чежњу [...] за домом који више не постоји, или никада није ни постојао“ (Војм 2005: 16), већ као *algia*-у, чежњу за реконструкцијом, односно конструкцијом једног картезијанског, бескомпромисног, не-алтернативног идентитета. *Цена* коју *плаћа* објављивањем једног оваквог ауто-записа је, претходно поменуто, интерпретаторско-рецептивна сумња или лакановска потреба да се *завири иза застора*. Иако је Лакан против сваког *завиривања иза* јер се *иза* *налази* увек само нова *лаж* (или *истина* само *прекривена* са још више слојева метафоричких и метонимијских наслага језика), нова обмана, у овом *случају завиривање* је оправдано, парадоксално, опет лакановским инсистирањем да је узрок или последица или и једно и друго сваког људског *трауматичног* постојања Губитак, или како га он у својој психоаналитичкој теорији означава *објект мало а*. Из тог разлога када се, опет лакановски, пригуши картезијанско светло на екрану за медитацију доступном сваком субјекту између сопствене свести и сопствене слике о себи, *тада*, у интерпретацији *Чврстих ставова*, *појављује се*, већ *разоткривен* у ауто-запису *Говори, сјећање!*, онтологизовани и имагинаризовани објекат губитка који својим *накнадним* или пост-имагинаризованим присуством у сећању изазива *страх*, не зебњу, од осећаја или осећања *трауме*. Онтолошко и имагинаризовано стање трауме као једно од могућих интерпретативних читања *идентитета* Владимира Набокова у контексту Лаканове психоаналитичке теорије и са њом у вези теорије трауме Џефрија Хартмана *оправдано* је и из набоковљевске позе картезијанског парадокса, апсурда, или како Светлана Бојм наводи, свакако недоречености као „[...] његове основне 'метафизике'“. (Бојм 2005: 385). Но пре него што се интерпретаторски *открије*, под претпоставком да је Набоков уопште желео *нешто* да сакрије или је само заиграо, као и у већем делу своје поетике, привид четвртог играча у брицу улогу *мртвака*¹⁶, неопходно је сагледати *таксативно* чврсте ставове његових *Чврстих ставова*, оне који су последица или недореченост *фактичког* живота у егзилу као *стању* које се интерпретаторски поставља као онтолошка и реконфигуративна референтност, *узрочност* мноштва Имагинарних торзија и дис-торзија његових *алтер*-идентитета.

¹⁵ У напмени издавача стоји да овај дански уметник не постоји, те да је у питању један од Набоковљевих анаграма попут оног из Лолите у лику Vivian Darkbloom, такође као анаграм за Владимир Набоков.

¹⁶ Мртвак у брицу открива своје карте и зависи од одлуке свог партнера у игри, без права да доноси икакве одлуке од тренутка отварања карти и спуштања на сто.

Носталгија посматрана у контексту *прелазног објекта* или када уводимо појам носталгије у део истраживања који се заснива на *погледу у страну*, или, лакановски речено, *кратком* (у смислу *полагања оружја* пред из-реченим) *прегледу* ауто-записа Владимира Набокова и Давида Албахарија, полисемични смислови носталгије својим широким *спектром* значењске опшативности пружају мноштво могућности посматрања идентитета и истине идентитета и аутора и њихових јунака (у делима која *отворено* претендују на фиктивност) према *моделу* две (или више) површи Мебијусове траке као и Рикеровог поимања дијалектике истости и ипсеитета наративног идентитета (и аутора и јунака), али и Рикеровог упућивања на процес укрштања референција, односно рефигурација. У контексту последње поменутих укрштања референција, односно рефигурација, важно је још једном истаћи да се *нешто* догађало/догађа у *историјама живота* оба аутора што је оставило *трагове* у њиховим поетикама. „Писци измишљају живот, неко ће рећи, али сваки од тих измишљених живота ипак је одраз на огледалу стварности. Огледало је понекад криво, понекад затамњено, али увек присутно. Не може се писати о нечему што се не зна.“ (Албахари 2008: 7, 8) Носталгија као „романса са сопственом уобразиљом“, „дупла експозиција“, „монтажа двеју слика“ које постављене *једна преко друге пробијају оквир и прогоревају филм*, дакле *допушта романсу* субјекта *са сопственом уобразиљом* уз могућност да када се две *слике*, два *наратива* са различитим жанровским означитељем *поставе један преко другог*, посматрају *један кроз други* нужно се појављује *значењски вишак* или *мањак* који не дозвољава да се та два означитељски различита наратива дезинтегришу један у другом. Наратив дела ауто-фикције у овом истраживању се зато и *поставља преко* наратива дела фикције и оба наратива се посматрају као изукрштани означитељски ланци два регистра: регистра ауто-поетике и регистра поетике. Потребно је означити тај *вишак* или *мањак*, или боље речено *вишак у мањку* који ће попут *ортопедског помагала* помоћи да се оно што се *чини* заједничким ауто-поетикама и поетикама оба писца некако означи – за почетак, нека тај означитељ буде лакановски *прелазни објект*.

Као и са сваким *прелазним објектом* током историје свог живота, субјекат мора бити опрезан. Јасно је да је одрастао човек свестан функције прелазних објеката као привремених заклона и отклона од трауматичних догађаја или сећања на трауматичан догађај која изазивају нову трауму – нову у смислу њене оптерећености сећањима на њу из мноштва нових углова зависно од тренутка у коме се сећање на њу (трауму) евоцира. Као што су прелазни објекти само прелазни и пролазни и као што су замене-за, тако временом и они мењају своје функције и своје форме. Можда је управо због те изменљивости и заменљивости у имагинарном свету одбрана, носталгија и најопаснија јер она „[...] говори у загонеткама и ребусима, што значи да човек мора са њом да се ухвати у коштац, да не би постао њена следећа жртва – или следећи ко је на жртву приноси“ (Војт 2005: 21). За Владимира Набокова рестауративна носталгија подједнако је опасна као и рефлексивна носталгија. Рестауративна носталгија која претендује на истинитост је подједнако *пошлизам* попут рефлексивне која претендује на сентиментализам и елегичност. *Пошлизам* је за Набокова претња која се надвија над свим претњама, између осталог, *пошлост* је и претња и страх од губитка *algia-e*, која, иако за Набокова не-сентиментална, не-елегична, представља чежњу за *истином*, али оном индивидуалном, уметничком помоћу које он, Набоков умножава „виртуелне нивое“ сопственог и за њега једино *истинитог* света, света који уметник ствара, у ком уметник једино може да опстане: „Оно што ја осећам и сматрам правим модерним светом је свет који уметник ствара, његова сопствена илузија, која постаје његов *mir* (на руском „свет“) самим чином уметниковог скривања у њему, као да је то доба постојања оно у коме уметник живи“ (Nabokov 1990: 112). Концепт који се надвија као претња над свим претњама везаним за све оно против чега је Набоков и у уметности и у животу за

Набокова је “*poshlost*“ (Nabokov 1990: 101). Шта значи ова руска реч коју је Набоков увео у енглески језик поигравајући се често са њеном транскрипцијом – *poshlust* – и тиме указујући, између осталог и на немоћ било ког језика пред његовим матерњим - руским. Набоков у критичкој биографији *Николај Гогољ* наводи семантичку полисемију овог означитеља:

„Руски језик поседује ту могућност да једном немилосрдном речју изрази широк дијапазон мана за које други... језици колико ја знам не поседују одговарајући термин...речи на енглеском које изражавају неколико, иако без сумње не све аспекте *poshlust*-а су на пример: „јефтин, лажан, досадан, опсцен [...] инфериоран, јадан, никакав, безвредан, накинђурен, тричав и много других под ознаком ’јефтин’ “. [...] али оно што Руси подразумевају и зову *poshlust* је толико ванвременски лепо и исцрпно обојено заштитном бојом да њено присуство (у књизи, у души, [...] и на хиљаду других места) често бежи пред сваким покушајем јасног одређења.“ (Nabokov 1961: 63, 64)

У покушају да себе и своју поетику одбрани од свега против чега је и у приватном животу и у поетици, Набоков уводи овај термин приписујући му непреводивост и несводивост на једно значење на било ком језику, осим руском:

„’*Poshlust*’ или изворно *poshlost* је термин који поседује мноштво нијанси значења и очигледно је да сва та значења нисам довољно јасно описао у мојој малој књизи о Гогољу, да бисте Ви уопште дошли у позицију да питате некога да ли га мами *poshlost*. Баналности, вулгарни клишеи, филистинизам у свим својим фазама, имитације имитација, вештачка мудрост, сирова, моронска, неискрена псеудо-књижевност - то су очигледни примери. Сада, уколико бисмо желели да потражимо *poshlost* у савременом стварању морали бисмо да га сагледамо у фројдовском симболизму, прастарим митологијама, друштвеним коментарима, хуманистичким порукама, политичким алегоријама преокупираним класама и расама и новинским генерализацијама [...]. *Poshlost* сама по себи говори у концептима типа ’Америка није ништа боља од Русије’ или ’Сви ми делимо кривицу Немачке’. *Poshlost* цвета у таквим фразама и терминима као што су ’тренутак истине’, ’харизма’, ’егзистенцијално’ (употребљено у најозбиљнијем значењу), ’дијалог’ (примењен на политички говор две нације) [...]. Набрајање у једном даху Аушвица, Хирошима и Вијетнама пример је за *poshlost*.“ (Nabokov 1990: 101)

Сергеј Давидов (Sergej Davydov) у свом раду под називом “*Poshlost*“ наводи да је Набоков у свом предавању из 1950. године „Филистејци и филистинизам“ семантички проширио овај означитељ додатним појашњењима како би с једне стране олакшао себи појашњавање сопственог виђења уметности и живота другима-од-себе, односно свега онога за њега презира вредног и у уметности и у животу, стварносној реалности свог живота. С друге стране, полисемантичка ознака овог термина је додатно поигравање са читаоцима, интерпретаторима чији матерњи језик није руски, те он у своју критичку расправу *Николај Гогољ*, наводно, уводи замену за руску реч “*poshlost*“ – енглеску верзију “*posh-lust*“ (Nabokov 1961: 70) која никако није замена за семантички вишеслојни термин на руском језику, већ свођење на једно значење – жудња за отменошћу у смислу „великих“ уметника који претендују на стварање „велике уметности“ (Calinsky 2008). Сама англосаксонска верзија оригиналне руске речи је управо оно што она описује – “*poshlost*“ јер за Набокова било какво свођење једнако је губитку, мањку у вишку, или, једноставно речено, редукционизму. То проналажење фонетске сличности у другом језику важно је и односи се и на Набоковљев однос према не-матерњем језику његовог приповедања – енглеском језику, о чему ће касније у истраживању бити више речи, али и на неопходност његове свеприсутне потребе да у

приповедању у „америчким романима“ тежи и трага за високопарним изразима и што исполиранијем вокабукару и језичким структурама. Овде је важно истраживачки се још једном осврнути на још нека од могућих значења означитеља „*poshlost*“ у контексту над-означитеља свега што Набоков сам не жели да буде и свега онога у шта не жели да се његова поетика у било које доба рецепијентског приступа претвори. Сергеј Давидов, дакле, поводом поменутог Набоковљевог предавања наводи да је за Набокова

„[...] ’пошлизам’ ментална суштина која еманира од ’самозадовољног филистејца’, ’отменог простака’, ’припадника буржоазије’ (у флорберовском, не марксистичком смислу – односи се на ’стање ума, не на стање цепа’). [...] Манифестације ’*poshlust*’-а протежу се од тривијаних до космичких размера: укључују безбесни кич [...], баналност масовне културе, аутоматску размену тричавости, трендове, пролазну моду у контексту друштвеног и културног живота, привидну мудрост, псеудо-велика дела, отрцану књижевну критику, политичку пропаганду, тоталитарне форме управљања државом, организоване култове и антропоморфне појмове оног ’изам’, и још много тога.“ (Davydov 1995: 629)

Набоков третира „*poshlust*“, Давидов у даљем тексту свог истраживања користи англосаксонску фонетски сличну реч уместо изворно руске занемарујући огромну разлику истакнуту у предходном делу, с узвишеним презиром и враголастим подсмевањем. Подразумева се да када он прикачи „смртоносну етикету“ (Davydov 1995: 629) нечему, то је чин естетске осуде као и моралне оптужбе. Излагање и протеривање „демона *poshlust*-а“ (Davydov 1995: 629) прерушених разним маскама није потеря коју мрзовољни геније води против ноћних мора – већ кључни део Набоковљеве естетичке и етичке мисије (Davydov 1995: 629). Међутим, „*poshlust*“ се највише односи на уметност и књижевност. Овде се Набоков фокусира на случајеве „[...] **када превара није очигледна** и када се вредности које оне подражавају, разматрају, на прави или погрешан начин, као да представљају **највиши ниво уметности**, мисли или емоције... *poshlust* није само очигледно никаква већ и погрешно важна, погрешно лепа, погрешно паметна, погрешно привлачна“ (Nabokov 1961: 68, 70). Па опет Набокову јако тешко полази за руком, како истиче Давидов, да тачно објасни зашто је неко славно књижевно дело, испуњено узвишеном емоцијом, страшћу и најбољим намерама „[...] далеко, далеко горе него она врста књижевности коју *сви* сматрају јефтином“ (Nabokov 1961: 70): „**Проблем је у томе што искреност, поштење и, чак, искрена доброта не могу да заштите аутора од демона *poshlust*-а када човеку недостаје генијалност** и када су ’читаоци’ оно што издавач мисли да јесу.“ (Nabokov 1990: 69) Међу симптомима који сигнализирају присуство *poshlust*-и у уметничким делима Набоков наводи „фрејдовски симболизам, прастаре митологије, друштвене коментаре, хуманистичке поруке, политичке алегорije преокупиране класама и расама [...]“ (Nabokov 1990: 101). Филистејац живи у илузији да „књига да би била сјајна мора да се бави великим идејама“ (Nabokov 1990: 41). „За Набокова било који облик дидактизма, морализма, утилитаризма или било чега другог што компромитује естетску чистоту уметничког дела припада области ’*poshlust*’-и.“ (Davydov 1995: 630) У „трауматизујућем пољу“ језика, „[...] драму непознавања и рефлексивне чежње [...]“ (Бојм 2005: 388), уметников „*mir*“, криптичну носталгичну визију потребно је заштити, одбрани од тог означитељски непреводивог концепта *пошлизма* као претње или као „лека [...] опаснијег од саме [...] бољке [...]“ (Бојм 2005: 412), „лека“ који „[...] припитомљава свако могуће отуђење и утољава неутољиву жеђ вештачки заслаћеним пићима која отклањају чак и саму потребу за чежњом. За Набокова, сентиментализам ове врсте није само питање укуса, већ атрофија моћи размишљања, па према томе и етички и естетски промашај“ (Бојм 2005: 412, 413).

Набоков верује у постојање „[...] стварности самог дискурзивног чина [...]“ (Наџион 1996: 253), наравно, само стварности сопственог дискурзивног чина. Што се тиче претпоставке друге одреднице метафикционалности коју предлаже Линда Хачион као што је довођење у питање постојања изван-текстуалне референце, Набоков је јако опрезан. Мимикријско прерушавање и *замагљивање* могућих трагова изван-текстуалних референци у записима, Набоков *решава* мноштвом парадокса које не конституише конституисања ради, или парадокса и могућег шока који код читалаца парадокси могу да изазову, већ са јасним циљем – одбацивањем било какве генерализације, општих идеја које носе означитељ „опште“ док у семантичком смислу, заправо, представљају позив на редукционизам и тоталитаризам. Један од примера где Набоков демонстрира ову опасност је део, на пример, у коме Набоков *признаје* у свом ауто-запису да постоји *нешто* што је *изван* и *изнад* његове имагинације – инспирација¹⁷, „[...] она [...] зрела муза“ (Nabokov 1990: 310), „[...] сјај, нечега што је налик некој бенигној врсти осећаја попут епилептичног напада [...]“ (Nabokov 1990: 309) – „[...] благослов инспирације [...]“ (Nabokov 1990: 311):

„Плашим се да ме не помешају са Платоном, за кога баш не марим, али заиста мислим да је у мом случају истинито да читава књига, пре него што буде написана, изгледа као да је идеално спремна у некој другој, час потпуно транспарентној, час замагљеној димензији, и мој посао је у томе да запишем колико је могуће тога, колико могу током записивања да разаберам и онолико прецизно колико сам као људско биће у стању то да урадим. Највећу срећу бих искусио онда када бих осетио да не могу да разумем, или, боље рећи, када бих ухватио себе да не разумем (ако се не узме у обзир претпоставка о унапред постојећој структури) како или зашто ми нека слика или структура или прецизна формулација неке фразе падне на ум. Понекад је чак и забавно када наиђем на неког свог читаоца који покушава да јасно објасни чињеницама ово дивље функционисање мог, не тако ефикасног, ума.“ (Nabokov 1990: 69)

Метафикционалности у контексту како је Линда Хачион представља као само-рефлексивност, представљање самог себе из позе картезијанца, наводно у овом и наредном исказу *садржи* и *приче* о причи, *приче* о настанку приче, али поново или изнова у коду истог парадокса:

¹⁷ У вези са Набоковим истицањем инспирације као *над*-инстанце сопствене свести, односно имагинације потребно је истаћи да је настало много полемика као што је она коју Владимир Александров наводи у свом делу *Nabokov's Otherworld* који основу Набоковљеве уметности види у естетичкој интуицији укорењеној у трансцендентном или, прецизније речено, у трансценденталном. Александров читава расправу о Набоковљевој уметности води и своди у правцу коментара које је Набоковљева супруга, Вера Набоков, представила концептом руске речи „*potustronnost*“ (Alexandrov 1991: 3) уз предговор за Набоковљеву постхумно објављену збирку руских поема 1979. године. Наиме, Александров иде дотле да тврди да „[...] би се централна тема Набоковљевог живота и уметности могла окарактерисати као интуиција о трансцендентном постојању света бивствовања [...]“ (Alexandrov 1991: 4), да је Набоковљева вера у „оностраност“ основа његове метафизике: „Под 'метафизиком' сматрам Набоковљеву веру у очигледно постојање трансценденталног, нематеријалног, безвременског и добровољног прихватања света бивствовања за који се чини да пружа могућност бесмртности и који утиче на све што постоји у мунданом свету.“ (Alexandrov 1991: 5), те да се и преостала два аспекта Набоковљеве поетике: етичност и естетика, морају посматрати у коду друго-светости, „оностраности“, живота после смрти, из-над-живота. Овакав један приступ Набоковљевој поетици је управо пример фрустрираности и филистејства читалаца и интерпретатора, *ефекат* који Набоков има потребу да изазове не би ли такве читаоце и интерпретаторе његових дела стигматизовао као вредне презира. Светлана Бојм упозорава да се Набоковљева такозвана „оностраност“ „[...] односи на одређено својство, атмосферу, расположење или стање, али никада на 'други свет' као такав. Уосталом, на руском се 'други свет' каже *inoi mir* или *drugoi mir*, а у случају Набокова, који је веровао у прецизност језика и превода, таква разлика је кључна.“ (Bojм 2005: 385)

„Након првог шока препознавања – изненадног осећаја „*ово* је оно о чему ћу да пишем“ – роман почиње сам од себе да дише; процес се одвија само у мом уму, не на папиру; и да бих био свестан фазе до које је стигао у било ком тренутку, не морам да будем свестан тачно сваке фразе. Осећам неку врсту лаганог развијања, одвијања изнутра, и знам да су детаљи већ тамо, да их могу јасно видети уколико погледам изблиза [...]; али више волим да сачекам док оно што слободно називам инспирацијом не заврши задатак уместо мене. **Онда дође тренутак када бивам обавештен изнутра да је читава структура завршена.** Све што треба да урадим је да све то запишем оловком или налив пером. Пошто се читава ова структура, једва осветљена у уму, може упоредити са сликањем, и пошто не морате да радите постепено с лева на десно како би обезбедили праву перспективу, ја могу да усмерим светло на било који део слике док је бележим писањем. Не почињем свој роман од почетка. Не пишем поглавље три пре него што напишем четврто поглавље, не идем консекутивно од једне стране на другу; не, бирам један део овде, један део тамо, све док не попуним све празнине на папиру. То је разлог зашто волим да пишем своје приче и романи на индекс-картицама, нумеришући их касније када је читав низ завршен. Сваку картицу исправљам много пута. Око три картице чине једну прекуцану страну и када коначно осетим да сам замишљену слику верно ископирао, колико је то физички могуће – неколико празних места увек остане, авај – онда диктирам роман својој жени која га прекуцава у три примерка.“ (Nabokov 1990: 31, 32)

Осим привидног постављања над-инстанце инспирације, поставља се питање зашто Набоков има потребу да у овом ауто-запису причу о својој поетици штити у метафиктивном коду пародије или пародијском коду метафикције од сопственог субјективитета или *историје* сопственог идентитета? Набоков у својим *Чврстим ставовима* с једне стране износи своје *чврсте ставове* који би изгубили много од своје *чврстине* или би њему – самом Набокову – срушили *itago* који он о себи има потребу да изгради *пред* читаоцима да се све време не поиграва са читаоцем, као што је речено, у коду пародије. Међутим, то поигравање са читаоцем није исто што и разигравање, разведравање, скривање скривања ради, већ управо и једино отпор према свему што не носи означитељ – индивидуализовано, засебно, за-сваког-посебно. Картезијанско-неуротично¹⁸ метафиктивни приступ у исписивању одговора на питања новинара о сопственом животу, идентитету, националној припадности, егзилантској позицији, језику, напуштању матерњег језика, „[...] питомог руског зарад другоразредног енглеског језика“ (Nabokov 1990: 15), каријери преводиоца и предавача, сопственој поетици, није одраз Набоковљеве немоћи да сопствени ауто-запис представи историографски, него управо супротно – његове над-потребе да сопствену историјску и историографску прошлост *преточи* у уметност јер: „Пишчева уметност је његов прави пасош“ (Nabokov 1990: 63). Описом *мистичног* деловања инспирације Набоков пародијски *појашњава* немогућност конституисања једне јединствене истине: „[...] више волим да сачекам док оно што слободно називам инспирацијом не заврши задатак уместо мене. Онда дође тренутак када бивам обавештен изнутра да је читава структура завршена. Све што треба да урадим је да све то запишем оловком или налив пером“ (Nabokov 1990: 31, 32). *Прича* о инспирацији у ауто-запису, поготово када се ради о ауто-запису који носи префикс мета- у контексту наводне ауторске апсолутне контроле над Реченим не разликује се по претендовању на имагинаризацију присутну у делима „чисте“ фикције и када Набоков жели да читаву *сагу* о настанку и *трагу* инспирације исприча, чини се да му је много *лакше* да то учини управо својом поетиком, оном „чисто“ фиктивном, не би ли се

¹⁸ И „картезијанско“ и „неуротично“ се односи на Лаканове функције субјективитета.

одбранио означитеља општости који *зна злокобно да мутира*. Да би свео причу о инспирацији на *нешто* што више наликује *историографском* појашњењу, Набокову је потребна, као што и сам у *Чврстим ставовима* каже његова *креација*, његов лик из романа, *његова посебност*, на пример песник Џон Шејд у роману *Бледа ватра*, односно поема „Бледа ватра“. „Као што Џон Шејд негде каже“ (Nabokov 1990: 311):

„Збуњује ме разлика између / Два метода стварања: А, оне врсте / Која се одвија једино у песниковом духу, / Кушање речи-извођача док он / Трећи пут сапуња исту ногу, и Б, / Друге врсте, много прикладније, када / У својој радној соби пише пером. / У методу Б рука подржава мисао, / Апстрактна битка се конкретно бије. / Перо застаје у ваздуху, онда понире да прешара / Отказани залазак сунца или да обнови звезду, / И тако физички усмерава фразу / Према слабој дневној светлости кроз мастиљави лавиринт. / Али метод А је агонија! Мозак се / Убрзо затвара у челичну капу бола. / Муза у радном комбинезону води бушилицу / Која се врти и коју никакав напор воље / Не може прекинути, док аутомат / Скида оно што је малопре обукао / Или хитро одлази до радње на углу / Да купи новине које је већ прочитао. / Зашто је тако? Можда стога / Што у раду без пера нема паузе кад перо застаје / И човек мора да користи три руке у исто време, / Да одабира потребну риму, / Да довршени стих држи пред очима, / И да на уму има све претходне покушаје? / Или је процес дубљи кад нема стола / Да сузбије лажно и извуче поетско? / Јер има оних тајанствених тренутака када, / Уморан да бришем, испуштам перо; / Прошетам – и по некој немој заповести / Права реч се огласи и спусти ми се на руку.“ (Nabokov 1988: 49, 50)

Док Набоков у свом ауто-запису с предумишљајем трансцендира означитељ инспирације, његов јунак, песник Шејд „Музу у радном комбинезону“ *шаље* „до радње на углу / Да купи новине које је већ прочитао [...]“ не би ли приказао да су оба стадијума стварања, онај још-не-записани и онај у-покушају записивања само агонијски покушаји песника да свој ум одбрани „[...] од напада трабуњања [...]“ (Nabokov 1990: 311) и „[...] гњаваже тражења утехе у 'правој речи' [...]“ (Nabokov 1990: 311). У контексту „Као што Џон Шејд негде каже:“ (Nabokov 1990: 311), направљен је истраживачки осврт, као дигресија пре *приче о* оном *правом*, не-редукованом или редукованом Набоковљевом захтеву и противљењу редуccionизму на идеје или друштвено ангажоване симболе, везан за одбрану сопствених романа и његових јунака од *опитости историје* његовог живота:

„Ваше књиге су испуњене готово екставагантним интересовањем за маске и прерушавања: као да желите да се сакријете иза нечега, као да сте изгубили себе.

О, не. [...] наравно постоји извештај тип критичара који у критици било ког дела фикције настоје да пронађу и обележе оно што је аутор имао на уму. Скорије је један анонимни клоун, пишући о *Бледој ватри* [...] погрешно представио да је мој измишљени коментатор у књизи заправо ја. Исто тако је тачно да сам неким од мојих најбољих ликова позајмио неке своје идеје. Такав је Џон Шејд у *Бледој ватри*, песник. **Он позајмљује нека од мојих мишљења.** Постоји један део у његовој поеми, која је део књиге, када он каже нешто што бих ја могао рећи. Он каже – дозволите ми да цитирам, мислим да ћу моћи: „Презирем ствари као што су цез, кретен у белим панталонама који мучи црног бика прошараног крвљу, тричарије апстрактисте, народне маске примитивисте, прогресивне школе, музику у супермаркетима, базене за пливање, грубијане, гњаваторе, класно свесне Филистејце, Фројда, Маркса, лажне мислиоце, надуване песнике, варалице и ајкуле. Тако то бива.“ (Nabokov 1990: 18)

Када питање није директно везано за *пресликавање историје* његовог живота на *историјама живота* његових јунака, већ су питања општег карактера, Набокову је лакше да цитира Џон Шејда или, на пример, Ван Вина из романа *Ада*:

„У физиолошком смислу осећај за Време је осећај сталног настајања... Филозофски посматрано, с друге стране, Време је сећање у настајању. У сваком индивидуалном животу од колевке до гроба, тече постепено обликовање и јачање те *кичме свести*, која представља Време у најизраженијем и најјачем смислу те речи.“ Ово говори Ван, Ван Вин, шармантни зликовац у мојој књизи. **Још увек нисам одлучио да ли се слажем у свим аспектима његовог поимања текстуре времена. Сумњам да се не слажем.**“ (Nabokov 1990: 143)

Међутим, када су питања директна, Набоков је веома опрезан да укаже на јасну дистинкцију између његовог *пречишћено*-поетског стваралаштва и *историје* његовог живота указујући да је потреба уметника за мимикријским покушајем да се *помеша са бојама* његових јунака, заправо само медиокритетска потреба за читалачким аплаузом. „Наука приписује корисну сврху животињској мимикрији, облицима заштите, па ипак када се отклони све оно што мимикрију чини мимикријом, трансцендира се једноставна сврха чистог преживљавања.“ (Nabokov 1990: 153) Иако ће се у даљем току истраживања увидети да је ово само једна у низу чврстих поза *алтер*-идентитета Владимира Набокова, вредно је указати на поетску мимикрију којом Набоков поетски преживљава, чак, и у *чврстим ставовима* у вези са сопственим (не)присуством, односно његовој пренаглашеној потреби за рецепијентским неучитавањем његове личне прошлости у романима и идентитетима његових јунака.

„Иако се чини да је само-пародирање један од кључних делова *Вашег стваралаштва*, Ви сте писац који трасно верује у доминантност имагинације. Ваши романи су испуњени детаљима који изгледају као да су намерно извучени из *Вашег живота* [...] Сви они као да наговештавају јасну идеју о међусобној повезаности само-познавања и уметничког дела, само-пародирања и идентитета. Да ли бисте прокоментарисали нешто на ову тему и нешто о значају аутобиографских наговештаја у *Вашиим делима* која нису аутобиографска?

Рекао бих да је имагинација форма сећања. Седи, Платоне, седи, добри псу. Имагинарна слика зависи од моћи асоцирања, а сећање изазива асоцирање. Када говоримо о јасном индивидуалном скупу сећања ми удељујемо комплимент не нашој способности памћења већ предвиђању мистериозне Мнемозине која је сместила на сигурно овај или онај елемент који би креативна имагинација можда желела да употреби док их комбинује са каснијим сећањима и имагинацијама. У том смислу и сећање и имагинација су негирање времена.“ (Nabokov 1990: 77, 78)

И онда када питање није директно, односно када се не односи на утицај означитељског регистра његовог живота на означитељски регистар његовог романа, Набоков каже да то нема никакве везе са његовом личном прошлошћу (Nabokov 1990: 91):

„[...] На крају *Бледе ватре* Кинбот каже за Шејда и његову поему, 'Чак сам му предложио један добар наслов – наслов књиге у мени чије странице је он требало да расече: *Solus Rex*; а уместо тога угледао сам *Бледа ватра*, што ми није ништа значило.' 1940. у *Sovremennye Zapiski* објављен је један дужи део *Вашег 'незавршеног'* романа, *Solus Rex*, управо под тим насловом. Да ли *Бледа ватра* представља 'исечак' ових страница? Која је веза између другог непреведеног фрагмента из *Solus Rex-a* ('*Ultima Thule*', објављеног у *Novyy Journal*, у Њујорку, 1942.) и *Бледе ватре*?

Мој *Solus Rex* би можда разочарао Кинбота мање него Шејдова поема. Те две земље, она Усамљеног Краља и Зембла, припадају биолошки истом простору. Њихове суб-арктичке мочваре имају исте лептире и бобице. **Туробно и удаљено краљевство изгледа да прогања моју поезију и прозу још од двадесетих година. То нема никакве везе са мојом личном прошлошћу.** За разлику од северне Русије, и Зембла и Ултура Туле су прекривене планинама, а језик у тим земљама је нека врста звучног скандинавског типа. Када би неки окрутни шалјивџија киднаповао Кинбота везаних очију и одвео у пределе Ултура Туле, Кинбот не би знао – барем не истог тренутка – по мирису земље и певу птица да није у Зембли, **али би засигурно био уверен да није на обалама Неве.**“ (Nabokov 1990: 91, 92)

На питање које се односи на Набоковљевог одбијање да буде друштвено ангажовани писац, Набоков даје одговор који може бити и одговор зашто толико упорно настоји да сачува своје јунаке од свега што упућује на неку *историчност*, прошлост, па макар то била и његова сопствена:

„Кад пишете романе, показујете велики осећај за историју, иако ситуације у које су Ваши ликови смештени говоре о вечитим дилемама. Да ли мислите да било које дато време ствара посебне проблеме којима би сте се Ви као писац бавили? Требало би да дефинишемо, ако ништа друго онда до то шта подразумевамо под 'историјом'. Ако 'историја' подразумева 'писани извештај о догађајима' [...], онда дозволите да истражимо ко је заправо – који писари, који секретари – записује и колико су ти који је записују квалификовани за тај посао. Ја више верујем да осредњи писци или пристрасни посматрачи модификују већи део 'историје' (неприродне историје људског бића [...]. Знамо да су полицијске државе (на пример, Совјетски Савез) заправо истргле и уништиле извесна прошла догађања у старим књигама јер нису била сагласна са лажним представама тадашње садашњости. Али чак и најталентованији и најсавеснији историчар може да погреша. Другим речима, не верујем да 'историја' постоји одвојено од историчара. Ако бих покушао да изаберам неког чувара прошлости, мислим да је безбедније (због мог личног осећаја, барем) да изаберам себе. [...]“ (Nabokov 1990: 138)

Додаћемо у овом делу који се односи на Набоковљев отпор према *пошлизму* уопштавања у смислу свођења његове над-стрепње да његовим јунацима *неконституисани* рецепијенти не поставе као над-инстанцу рецепијентски регистар тумачења у кључу његових личних *губитака*, још два примера *чврстих ставова*:

„Рекли сте да се човек у Вама понекад буни против писца фикције. Можете ли да кажете зашто? [...]“

Свако мрзи себе када остави кућног љубимца код комшије и више се никада не врати по њега.“ (Nabokov 1990: 143)

„Да ли уступање Ваших прошлих сећања Вашим ликовима значи да тиме себи умањујете бремене прошлости?“

Ствари из нечије прошлости склоне су да избледе када покушавате да их представите. Оне су попут оних лептира са раскошним пигментима које аматер, незналица качи у застакљеној кутији на сунчаном зиду своје дневне собе и који, након неколико година, избледе до жалосно жућкастосмеђе боје. Металик плава која се рефлектује не само од површинске структуре крила лептира, већ и његове микроскопске структуре је издржљивија, али чак и са том спознајом, **мудри колекционар би требало да чува своју колекцију на неком сувом и мрачном месту унутар каквог ормара.**“ (Nabokov 1990: 143)

Било какво парафразирање Набоковљевих *чврстих ставова*, осим када је то неопходно ради постизања концизности истраживања, било би налик свему ономе чему се Набоков противи(о). Довољно је изгубљено и тиме што су *Strong opinions* због нужности и потребе самог истраживања преведени на други-од-пишчевог-нематерњег-енглеског на ком су написани и довољно је што је истраживачки истргнута неколицина ауторових исказа из мноштва, *целине*, да би се некако указало да је *нешто* попут Губитка, односно индивидуалних губитака током *историје живота* самог аутора могло да утиче на Набокова уметника као индивидуу. Можда један од левинасовски *сугерисаних* најетичнијих истраживачких приступа *Чврстим ставовима* је перципирати га попут исказа *који претендује* на редуковано *Реченом* које осцилира између Набоковљевог Идентитета и Идентитета његове поетике као Изрицања, што имплицира да би свако интерпретаторско Речено алудирало на над-Речено, односно над-Изрицање. У том контексту, ауторка овог интерпретативног исказа у наредном делу истраживања, пристаје да се, попут Зорана Кузмановића који у свом раду „Strong opinions and nerve points: Nabokov’s life and art” и сам каже да зарад интерпретаторских *циљева* пристаје на *улогу медиокритета* коју Набоков приписује свакоме ко покуша да се било каквом књижевном истраживању *приђе* из позиције две крајности – општих идеја и редукционизма – определи за *улогу полу-медиокритета*, ако не и *потпуног, не и апсолутног медиокритета*. Ова *улога* подразумева таксативно ређање цитата *Чврстих ставова*, преведених и тиме већ подвргнутих дисторзији, и то оних цитата за које се сматра да их је могуће парафразирати, али да би се у том случају, према мишљењу ауторке, истраживање у потпуности первертирало у апсолутно набоковљевско означено *медиокритетско*. Ауторка овог истраживања додаје да се у Имагинарном овог истраживања у потпуности приклања *нечему* што је много пре изучавања поетике Владимира Набокова и Давида Албахарија, прихватила као једини исправни приступ било ком уметничком делу – одговор Жака Дерида у његовом раду „Шта је поезија?”¹⁹. Ауторка, што се донекле могло и видети из досадашњег Реченог се и сама залаже за херметичност сваког уметничког дела, али из-потребе истраживања, противно свом ставу и пре са-знања о Деридином есеју, да је тражење одговора о истини, уметничкој истини у било ком уметничком делу својеврсно *скрнављење* не пишчеве потребе, уколико, наравно, она постоји, већ само и једино *уметничке истине самог дела*. *Уметничка истина самог дела* или *истински идентитет уметничког дела* не претендују на трансценденталност, нити на пишчеву мистериозну скривену намеру, него на саму реченицу, сâм означитељски регистар онако како је записан који ће при сваком новом цитирању, изговарању управо онако како је записан другачије *звучати, другу причу причати, други идентитет имати*. Управо због научне некомпетентности у иронијском смислу отклона према изношењу сопственог чврстог става, ауторка користи одговоре Жака Дерида. „Ко се усуђује да то од мене тражи? Чак иако се ништа од тога не показује, јер нестати је његов закон, одговор **се види диктираним**. Ја сам **диктат**, изговара поезија, научи ме напамет (срцем), препиши ме, бди и чувај ме [...]“ (Derida 1992: 123). Немогућ одговор на питање у вези са штаством уметничког дела, и само уметничко дело, Дерида приказује као: „[...] животињу бачену на пут, апсолутну, усамљену, смотану у лопту **пored себе**. **Управо**, он јеж, **istrice**, може, баш због тога, да буде згњечен“ (Derida 1992: 123). Када би уметничко дело могло да заповеда изван записаног оно би према

¹⁹ „Италијански часопис *Poesia*, у којем се овај текст појавио у новембру 1988. (у преводу Мориса Ферарија), почиње сваки број покушајем или привидом одговора, у неколико редова, на питање, *che cos’è la poesia?*. Оно је постављено живоме, док одговор на питање [...] припада мртвом [...]. У тренутку када пише, живи не зна одговор мртвог [...]. Наменен да се појави на италијанском, овај ’одговор’ се излаже успут [...], у словима или слоговима, речи или ствари **ISTRICE**, што би, у француској кореспондентности, дало јежа.“ (Derida 1992: 123)

Дериди рекло: „Једи, пиј, гутај моје слово, носи га, преноси га у себи, као закон писања које је постало твоје тело: **писања по себи**“ (Derida 1992: 123). Истраживање, тумачење песме, романа, било ког уметничког дела, би требало да буде, према Дериди, нешто попут Левинасовог Изрицања или апсолутне истраживачке невиности: „[...] ваљаће ти напустити памћење, разоружати културу, знати заборавити знање, потпалити библиотеку поетика“ (Derida 1992: 123). Само уметничко дело, није ни „феникс“, ни „орао“, већ управо „јеж, врло ниско, сасвим ниско, близу земље. Ни узвишен, ни бестелесан [...]“ (Derida 1992: 123). Уметничко дело када мисли да може само да се одбрани, када се потпуно склупча у себе са мноштвом оштрих бодљи, управо је тада најугроженије јер верујући да „се брани, оно [управо тада] пропада“ (Derida 1992: 123). „Дар песме ништа не цитира, она нема никакав наслов, она више не лакрдијаши, искрсава [...] пресецајући дах, прекидајући са дискурзивном, а нарочито литерарном поезијом.“ (Derida 1992: 123) Међутим, стварносна реалност истраживачке дискурзивности нужно од *јежа* ствара „катахретичког јежа“, злоупотребљено уметничко дело. Да би се та злоупотреба умањила, ако постоји мања или већа злоупотреба, истраживање би требало да настоји да *уклони јежа са аутопута, да га у потпуности не прегази, не згњечи*, већ да се постави попут симулакрума *смотане лопте поред* уметничког дела. Из-те-потребе ауторка симулира тумачење дела, а да „[...] не допусти да се јеж врати у циркус или у мањеж *poiesisa* [...]“ (Derida 1992: 123), поступком што веће цитатности, поступком који не гарантује да одабир цитата, истраживачки коментари, теоријски *упис*, истраживачки *упис* неће представљати *лакрдијашку* реторику која, ипак, неће *прегазити или погазити у-себе умотано клупко истине* уметничког дела.

„Мој савет будућим перспективним књижевним критичарима би био следећи. Научите да препознате баналност. Запамтите да просечност почива на 'идејама'. Чувајте се помодних порука. **Запитајте се да ли је симбол који сте учили заправо ваше читавање. Игноришите алегорије. Свим средствима усресредите се на 'како' не на 'зашто' и не дозволите да вас збуну 'па шта'.** **Ослоните се на осећај када се изненада најезите.** Не примењујте Фројда у тој ситуацији. Све остало зависи од личног талента.“ (Nabokov 1990: 66)

Набоковљево „па шта“ резервисано је за његове „чисто“ фиктивне записе у којима потрага за истином, идентитетском истином његових јунака по-остаје означена означитељским регистром чија су *парадигма*, на пример „крунски драгуљи“ у *Бледој ватри*:

„И као последње питање, господине, ако могу да се вратим на *Бледу ватру*: где су, молим Вас, *сакривени драгуљи из круне*?²⁰

У рушевинама, господине, неких старих барака близу Кобалтане (види); али немојте то рећи Русима.“ (Nabokov 1990: 92)

У Регистру *Бледе ватре* под „*Крунским драгуљима*“ (Nabokov 1988: 233) стоји „види Скровиште“ (Nabokov 1988: 233), под „*Скровиштем*“ (Nabokov 1988: 233) стоји „потајник (види)“, под „*Потајник*“ (Nabokov 1988: 235) налази се „*тајник* (види)“ (Nabokov 1988: 235), под „*Тајник*“ (Nabokov 1988: 237) пише „(рус.), тајно место; види Крунске драгуље.“ (Nabokov 1988: 237), док за „Кобалтану“ стоји објашњење „некада помодно планинско одмаралиште у близини рушевина неких старих барака које је сада

²⁰ Поред питања стоји напомена у којој Набоков објашњава: „Углавном се оклева да се шала објасни, али читаоци који нису упознати са *Бледом ватром* би могли добити информацију да место где су сакривени земблански драгуљи из круне у тексту није откривено, а у Регистру се под „крунским драгуљима“ [...] ништа не сазнаје. „Кобалтана“ се такође налази у Регистру“ (Nabokov 1990: 92).

хладно, пусто и тешко приступачно место без икаквог значаја, али које се још увек памти у војничким породицама и шумским замковима, није у тексту“ (Nabokov 1988: 233).

Крунски драгуљи и Кобалтана којих има у ауто-запису *Чврсти ставови* нису интерпретаторско читавање у сам текст ауторовог исказа, већ не-сентиментално, не-претенциозно само-сведочење о последицама проживљеног Губитка – *губитка* родне земље. *Последице* само назначеног трауматичног искуства у овом ауто-исказу, као што ће се видети након такстативно наведених одговора аутора у вези са сопственим губицима, јесу отпор према генерализацији било које врсте и редукционизму, при чему се редукционизам не односи на усмеравање пажње ка детаљу него на конституисање могућих истина у рецепцијском смислу покушаја первертирања детаља у симболе да би се онда промишљало о „зашто“ нешто, „зашто“ било шта. У контексту претходно наведеног става истраживача представљеног исказима Жака Дерида о односу интерпретације и песме, поезије, уметности, прво ће се *пресликати у преводу* начин на који се Набоков идентитетски представља:

„Ја сам амерички писац, рођен у Русији и школован у Енглеској где сам студирао француску књижевност након чега сам петнаест година провео у Немачкој. Дошао сам у Америку 1940. и одлучио да постанем амерички грађанин, и да учиним Америку својим домом.[...]” (Nabokov 1990: 26)

„Годинама библиографи и новинари књижевници нису знали да ли да Вас уврсте у групу 'руских' или 'америчких' писаца. Сада, од када живите у Швајцарској изгледа да се сви слажу да сте Ви Американац. Да ли сматрате ово карактерисање уопште важним када се ради о Вашем идентитету као писцу? (Nabokov 1990: 62)

Увек сам сматрао, још као ученик у Русији, да националност писца вредног пажње је од другоразредног значаја. [...] Пишчева уметност је његов прави пасош. Његов идентитет се може одмах препознати на основу посебног мотива или јединствене употребе колорита (симбола). [...] Ја себе данас сматрам америчким писцем који је некада био руски.“ (Nabokov 1990: 62, 63)

„Ви себе зовете 'америчким писцем, рођеним у Русији и школованим у Енглеској'. Како Вас то чини америчким писцем?

Амерички писац значи, у овом случају, писац који је грађанин Америке већ четвртину века. Даље, то значи да су се сва моја дела појавила прво у Америци. То исто тако значи да је Америка једина земља у којој се ментално и емотивно осећам као код куће. [...] Моје дивљење према овој мојој усвојеној земљи премашује њене недостатке који, заправо, нису ништа у поређењу са амбисом зла Русије, да не говорим о другим, егзотичнијим земљама.“ (Nabokov 1990: 131)

У интервјуу објављеном у *The Listener*-у 22. новембра 1962. године, на питање да ли би волео да се икада врати у Русију, Набоков каже:

„Никада се нећу вратити, из једноставног разлога што је читава Русија која ми је потребна увек са мном: књижевност, језик, и моје детињство проведено у Русији. Никада се нећу вратити. Никада се нећу предати. Гротескна сенка полицијске државе никада неће нестати из мог живота. Мислим да не знају за моја дела тамо — ох, можда тамо постоји извештај број читалаца као део моје специјалне тајне службе, али не заборавимо да је Русија током последњих четрдесет година постала у огромној мери провинцијска, имајући на уму и чињеницу да се људима тамо говори шта да читају, како да мисле. У Америци сам срећнији него у било којој земљи. Управо у Америци имам своје најбоље читаоце, умове који су блиски мом. Она је други дом у правом смислу те речи.“ (Nabokov 1990: 9, 10)

У истом интервјуу на питање: „*Да ли се и даље осећате као Рус упркос годинама проведеним у Америци?*“ (Nabokov 1990: 13), Набоков одговара:

„Осећам се као Рус и мислим да су моја руска дела, разни романи и песме и кратке приче које сам писао током ових година, нека врста мог доприноса Русији. И могао бих их дефинисати као неку врсту таласа шока изазваног нестанком оне Русије мог детињства. [...]“ (Nabokov 1990: 13)

„*Како бисте описали Вашу отуђеност од избеглица такозваних 'Бели Руси'?*“

[...], историјски посматрано ја јесам 'Бели Рус', пошто су сви Руси који су напустили Русију као што је то учинила и моја породица првих година большевичке тираније те су због неслагања са њом добили назив 'Бели Руси' у ширем смислу те речи. Али су се ове избеглице поделиле у много друштвених фракција и политичких као што је читава нација била пре большевичког режима. Не дружим се са 'стотинама-црних' Белих Руса нити са такозваним 'большевицима', који су 'пинковци'. С друге стране, имам пријатеље међу интелектуалцима који се издају за конституционалне монархисте као и међу интелектуалцима који се представљају као друштвени револуционари. **Мој отац је био старомодни либерал и не смета ми да ме етикетирају као старомодног либерала такође.**“ (Nabokov 1990: 96)

„Постоји неколико писаца који су спознали да уколико изаберу извесан вид радње и ликова да ће се извући у политичком смислу, другим речима, неће им бити наређено како да пишу и како да завршавају своје романе. Илф и Петров, два изузетно надарена писца, су схватили да уколико одаберу ликове који ће бити раскалашни авантуристи, шта год буду написали о његовим авантурама с политичке стране неће бити критиковано, пошто истински раскалашник или лудак или деликвент или било која особа која је ван совјетског друштва – другим речима, било који пикарескни карактер – неће бити оптужен да је лош комуниста или да није добар комуниста. Тако су Илф и Петров, Зошенко и Олеша успели да објаве апсолутно прворазредну фикцију у складу са том прикривеном наводном потпуном независношћу, пошто ликови њихових романа, радње и теме никако се нису могле третирати као политичке. До раних тридесетих успевали су да се на тај начин извуку. Песници су се користили другачијим паралелним системом писања. Мислили су и у почетку су били у праву да ако се заглаве у башти – чисте поезије, лирских имитација [...] – да ће бити сигурни. Заболотски је пронашао трећи метод писања у ком се поетско „ја“ представља као потпуни имбецил, који у сну пева изврћући речи и играјући се речима као што би то једна полу-луда особа радила. **Сви ови људи су били изузетно надарени али их је режим коначно зауставио и они су нестали, један по један, у безименим логорима.**“ (Nabokov 1990: 87, 88)

„*Шта чињеница да сте егзилант из Русије значи за Вас?*“

Тип уметника који је увек у егзилу иако можда никада није напустио земљу својих предака [...] је добро позната биографска карактеристика према којој гајим извесне афинитете; али у правом смислу, егзил за уметника значи само једну ствар – забрану његових књига. Све моје књиге, од када сам написао прву пре 43 године [...] су забрањене у земљи у којој сам рођен. Русија је ту изгубила, не ја.“ (Nabokov 1990: 117)

„*Како Ваша политичка и религијска убеђења утичу на Ваше писање?*“

Никада нисам припадао ни једној политичкој партији али сам увек презирао диктатуру и полицијске државе, као и било коју врсту тираније. Све то иде заједно са апсолутном контролом мисли, цензуром, расним или религијским прогоном [...]. Мислим да је моја индиферентност према религији попут мог неслагања са било каквим групним активностима у домену политичких и грађанских убеђења. Дозволио сам неким од својих ликова у неким својим романима да буду неуморни

у слободи мишљења али поново да нагласим да ме није брига ни мало коју врсту вере или не-вере ће мој читалац приписати творцу тих ликова.“ (Nabokov 1990: 46, 47)

У истом означитељском регистру, регистру ауторових исказа без покушаја интерпретаторске парафразе следе ауторски искази о последичном губитку или Губитку услед примораности да промени језик приповедања о чему ће бити више речи када се у истраживању *да простор* неким од најбољих изучавалаца и конституисаних читалаца Набоковљеве историје живота и поетике да укажу на разлоге Набоковљевог за-почињања приповедања на енглеском језику. Речено је да су издвојени најбољи изучаваоци у контексту интерпретаторског става који се никако не може тумачити као принцип *close-reading-a*, већ једино и само као одраз и израз поштовања *слова* самог аутора и интерпретаторске потребе за истраживачким проналажењем оних тумача који су *Крунске драгуље* пронашли у међу-простору ауторових ауто-исказа и саме његове поетике.

„Почели сте да пишете на руском и онда сте прешли на енглески, зар не?

Да, било је јако тешко прећи на други језик. Моја приватна трагедија, која не може, и не треба заиста, да буде било чија брига, је та што сам морао да напустим мој природни језик, мој природни идиом, мој богат, бескрајно богат и питом руски језик зарад другоразредног енглеског језика.“ (Nabokov 1990: 15)

„Колико ја знам *Стварни живот Себастијана Најта* написан је на енглеском језику 1938. Делује веома драматично тај Ваи опроштај са једним језиком и започињање новог живота на другом на овај начин. Зашто сте одлучили да пишете на енглеском језику у том тренутку, иако нисте могли знати сигурно да ћете емигрирати две године касније? Колико сте још написали дела на руском између *Себастијана Најта* и ваше емиграције у Америку 1940, и још једно питање да ли сте икада после тога писали на руском језику?

О, знао сам да ћу коначно прећи да живим у Америку. Прешао сам на енглески језик пошто сам себе убедио у вредност мог превода романа *Очајање*, те да могу користити енглески језик уз носталгију за руским. Још увек осећам бол те промене (замене), који нису ублажиле ни песме на руском језику (моје најбоље) које сам написао у Њујорку, нити руска верзија *Говори, сјећање* из 1954. године, нити мој двогодишњи рад на преводу *Лолите* на руски, који ће бити објављен 1967. Написао сам *Себастијана Најта* у Паризу, 1938. [...]“ (Nabokov 1990: 88, 89)

„Да ли поседујете неку тајну ману као писац?

Одсуство природног вокабулара. Чудна ствар да се призна, али истинита. Од свих инструмента које поседујем, један је – мој матерњи језик – који не могу више да користим и то не само због тога што ми недостаје руска публика, већ зато што је узбуђење вербалне авантуре на руском језику као медијуму избледело након што сам постепено прешао на енглески 1940. Моје знање енглеског језика, као другог инструмента који сам одувек поседовао, је некако попут неке круте, вештачке творевине, која може бити од користи када се описује залазак сунца или неки инсект, али који не може да прикрије сиромаштво синтаксе и неадекватност домаће дикције када ми је потребан најкраћи пут од смисла до знака.“ (Nabokov 1990: 106)

„Када сам се преселио у Берлин био сам опседнут паничним страхом да ћу искварити мој драгоцен руски језик покушајем да научим да течно говорим немачки. Задатак лингвистичког затварања олакшан је чињеницом да сам живео у оквиру затворене групе мојих руских пријатеља емиграната и читао искључиво новине, магazine и књиге на руском. [...]“ (Nabokov 1990: 189)

„У Америци, где сам писао своју прозу на енглеском, ситуација је била другачија. Говорио сам енглески са истом лакоћом као и руски и то још од свог најранијег детињства. Већ сам у Европи написао један роман на енглеском поред тога што сам тридесетих година превео два моје књиге написане на руском. У лингвистичком, не емотивном смислу, прелазак са једног језика на други би се могао описати као подношљив. И као награду за бол услед растанка (од матерњег језика), написао сам у Америци неколико песама на руском које су неупоредиво боље од оних које сам писао на енглеском језику.“ (Nabokov 1990: 189, 190)

Након *идентитетског* представљања Владимира Владимировича Набокова у форми заобилажења *јереси парафразе*²¹ у смислу интерпретаторског не-интерпретирања, већ само цитирања-у-преводу ауторових *става* везаних за његову потребу да себе представи у форми не-носталгичних и не-сентименталних исказа како би направио што већу дистракцију од егзистенцијалне несигурности, нестабилности сопственог егзилантског странствовања, али и како не би направио велику дистракцију од свог *најчвршћег става* – одбацивања *опитости* у свим аспектима сопственог постојања. Што се самог Набокова тиче јерес парафразе није јерес уколико се ради о „нефрустрираним“ (Nabokov 1990: 341) читаоцима, интерпретаторима који у интерпретацији његових романа и идентитета његових јунака *наилазе и проналазе* сличност са његовом *историјом живота*, али јесте јерес уколико нису у стању да посматрају његове имагинаризоване светове и из-ван тог контекста.

„Да ли знате како је настала поезија [уметност]? Увек сам мислио да је настала када је пећински дечак трчећи назад у пећину кроз високу траву, узвикивао 'Вук, вук', а нигде вука није било. Његови родитељи налик на мајмуне, веома радознали да сазнају истину, сакрили су га, без сумње, али поезија [уметност] је рођена – вел ика прича је рођена у високој трави.“ (Nabokov 1990: 11)

Причу о овом Набоковљевом исказу најоригиналније је *испричао*, појаснио Данкан Вајт (Duncan White) у својој студији о Набокову која ће бити детаљно представљена у исказима других о Владимиру Набокову и његовој поетици, посебно „америчком периоду“ који и јесте предмет овог истраживања. На овом стадијуму

²¹ „Јереси парафразе“ (“the heresy of paraphrase”) је синтагма коју спомиње Клинт Брукс (Cleanth Brooks) у свом есеју “The Heresy of Paraphrase” и односи се на инсистирање на нетумачењу, односно парафразирању или препричавању било ког књижевног текста означитељским регистром изван тог текста – „[...] стихови као стихови говоре [...] У поезији која је стварно поезија, форма и садржина су се тако снажно спојили да је сваки покушај одвајања садржаја [...] насиље над стихом и прети да се 'форма' редукује на реторичку љуску или паковање“ (Brooks 1956: 203). Ова синтагма формулисана је према циљевима Нове Критике у вези са *верним читањем* као категорије коју је у књижевност увео Ајвор А. Ричардс (Ivor Armstrong Richards) у покушају да установи *протоколе читања*. Ричардсов истраживачки подухват се састојао у давању одређеног броја песама студентима на Кембриџу да их анализирају, тумаче изван контекста знања у ком добу су настале и ко су њихови аутори. „На тај начин је створена основа за 'објективну поетику' која је из процеса читања елиминисала приватна искуства читаоца, знање ван контекста [...], као и теоријске пресупозиције.“ (Markovski 2009: 152) Напомена је наведена да би направио истраживачки отклон овог истраживања од оригинално успостављеног семантичког означитеља ове синтагме, те да би се указало да се она користи у овом истраживању да би се истакла *јерес парафразе* као свако тумачење књижевног дела од стране неконституисаног тумача, истраживача, који није *упућен у идентитетске околности* самог аутора и *идентитет* поетике датог аутора. Као што се до сада могло увидети, ово истраживање обацује могућност *самосталног живота* књижевног дела након његовог објављивања, односно одбацује идеју Ролана Барта (Roland Barthes) о „смрти аутора“ (Bart 1984: 450), о *животу* који дело *започиње* када *доспе у руке читалаца*. Читалац, истраживач тумачи књижевне записе *примењујући* теоријске претпоставке за које верује да су у складу са поетикама писаца чија се дела тумаче, не занемарујући ни *идентитетске претпоставке о историјама живота* самих аутора на *историје живота* њихових јунака.

истраживања које се креће у оквиру аутобиографско-метафиктивног ауто-записа, наведени исказ је наведен да би се указало, између осталог, на Набоковљеву потребу да при-каже да од тренутка постанка уметности до *његовог доба* не постоји потреба за прављењем дистинкција у вези са уметничким периодима, за мноштвеношћу -изама, те да не постоји разлика између *тренутка када је уметност рођена* до његовог, *савременог доба* стварања управо зато што је „[...] уметник као индивидуа оно што се узима у обзир“ (Nabokov 1990: 33), те да се у *свакој* уметности „[...] може наићи на трачак великог талента. Нису важне генерализоване идеје, већ индивидуални допринос уметничком делу“ (Nabokov 1990: 33). Самим тим уметничка дела, према Набокову, не треба не само повезивати са *добом настајања*, већ ни са ангажовано-утилитаристичком функцијом јер „[...] нема сумње да је управо оно што чини једно дело фикције сигурним од тога да не остане учаурено и да изгуби своју вредност није његова друштвена важност, већ уметничка, сама његова уметност“ (Nabokov 1990: 33). Било какво *придруживање буци коментара о друштву* у уметности, инсистира Набоков, само је парадирање не ради буђења свести о неком акутном друштвеном проблему, већ освешћеност писаца о могућем повећању *тиража* продатих књига. Исто тако, друштвено ангажована књижевност занемарује индивидуу, детаљ, уметност саму: „[...] одбијам да тражим у роману заслуге само зато што га је написао храбри Црнац у Африци или храбри Бели у Русији [...] Искрено, било какава национална, фолклорна, класна, масонска, религијска или било која друштвена аура ме својим предрасудама одбија од романа [...]“ (Nabokov 1990: 113, 114).

„Кажете да Ваши романи 'немају друштвену сврху, нити моралну поруку.' Која је функција Ваших романа и романа уопште?“

Једна од функција свих мојих романа је да докажу да роман као генерализована категорија уопште не постоји. Када стварам књигу то је потпуно субјективно и специфично делање. Не стварам било какве сврхе ради већ да бих стварао. Радим напорно, радим дуго на телу сачињеном од речи све дотле док ме потпуно не обузме и задовољи. Ако читалац мора да се помучи – још је боље. Уметност је тешка. Лака уметност је оно што можете видети на модерним изложбама ствари и шкработина.“ (Nabokov 1990: 115)

Набоков као једину могућу опцију постојања и опстајања признаје уметност, али не уметност означену у књижевним теоријама, категоризацијама и под-категоризацијама, већ уметност као индивидуалну уметничку генијалност, оригиналност. *Тренуци индивидуалне уметничке инспирације* који чине окосницу једног исказа, без обзира на то да ли се ради о роману, поеми, научном чланку, рецензији, једина су *истина* према Набоковљевом поимању уметности. У том контексту, он наводи неколико антологија које је добио од различитих издавача које је прочитао и проценио, а онда прикупио најбоље и у свакој пронашао најбољи део текста и из сваког текста издвојио кратак пасус: „[...] или један од пасуса – у којима је истинска инспирација присутна, без обзира колико тривијано инспирисани детаљ би се могао чинити неуком критичару“ (Nabokov 1990: 312). Шта је та *истинска инспирација* као оргинални уметнички жиг уметника као појединца према Набокову? Управо његов, ауторов, уметников однос, односно уметнички са-однос са имагинацијом и *чврсти став* да је просечна реалност коју сви опажамо само реалност уопштених идеја, конвенционалних форми, те да су једини стварни, аутентични светови они *онеобичени*, имагинаризовани. „Просечна реалност почиње да трули и смрди истог момента када индивидуално стварање престане да анимира субјективно виђену текстуру.“ (Nabokov 1990: 118) „Чим покушамо да дефинишемо појмове као што су 'писац', 'свет', 'роман', и тако даље, западамо у солипсистички амбис у коме се уопштене идеје расипају.“ (Nabokov 1990: 136) Ако се имагинација, односно индивидуализовано-имагинаризовано уметничко

виђење текстуре света посматра као један означитељски регистар у оквиру ког се писац креће, да ли то писца нужно уводи у *проблем* понављања? Набоков има спреман одговор и на такво једно питање везано за *оптужбе* критичара за *аутоплагијаризам*, односно *преиспуњеност* његових романа *једном једином опсесијом* услед чега, према наводима оних критичара, Набоковљевих савременика који про-глашавају „Све је таштина“ (Nabokov 1990: 193) Набоковљевом свеприсутном *максимом*, због које његови уметнички светови *постају* статични. Та Набоковљева опсесивност проглашавања свега, осим сопственог стварања таштином би у том контексту могла да утиче на конституисање једног статичког квалитета уметниковог, пищевог виђења ствари, као и на потребу за *умањивањем својих јунака до тачке док не постану кодови у некаквој космичкој фарси*:

„[...] како их могу 'умањити' до нивоа кодова, или чега већ, ликове које сам сам измислио? Неко може да умањи 'нечију' биографију, али не и 'нечију' имагинацију“ (Nabokov 1990: 94). А ако се за било шта може рећи *све је таштина* онда ова фраза постаје „[...] софизам јер, уколико је истинита, онда је сам по себи 'таштина', ако није, онда је ово 'све' погрешно. [...] Питам се да ли је заиста у мојој фикцији толико заступљена зла судбина и 'фрустрација'?“ (Nabokov 1990: 193)

Питање које се надовезује на, наводну, Набоковљеву запитаност у вези са фрустрацијом и злом коби његових јунака, није да ли је, већ зашто је Набоков толико опседнут и фрустрираним (неконституисаним) читаоцима, будућим критичарима и истражитељима-интерпретаторима његових романа? Да ли се одговор на то питање може свести на Набоковљеву још једну у низу опсесија – на стриктно раздвајање „стварносне реалности“ и уметничке имагинације, односно не-признавање постојања „објективне стварности“, а самим тим и немогућности да било ко, па ни сам аутор након исписивања романа, са сигурношћу не може да у-тврди шта је реалема, а шта имагинација? Зоран Пауновић у свом *истраживању Гутачи бледе ватре се не боји* Набоковљевих *чврстих ставова* и врло лако, поткрепљено *знањем* о Набоковљевој *историји живота* и поетици, разрешава дилему присуства или не аутобиографичности, па и биографичности, односно реалема из пищевог живота у делима Владимира Набокова. Ако је аутобиографичност присутна у романима Владимира Набокова, као што Зоран Пауновић *тврди*, а ово истраживање *се и само креће по дебелом леду* у прилог тој *тврдњи*, Набоковљева опседнутост да заштити своја дела од дрских мета-истражитељских проналазака његовог сопства расутог у историјама живота његових јунака, приповедача је управо симптом његове *фрустрираности* и његове потребе да ту *фрустрираност пренесе* и на своје јунаке и на реципијенте својих романа. Он допушта својим јунацима да краду реалеме из историје његовог живота и његове поетике, али зато има ту моћ да им се понекад и освети тако што „[...] може да дрзника натера да проживи и оне делове романа, за које ни најдрскији биографски оријентисани критичари нису пронашли грађу у пищевој биографији“ (Рауновић 1997: 357). „[...] у руским романима, изузетно вешт, често и немилосрдан манипулант ликовима и причом, Набоковљев 'амерички приповедач' преузима од свог творца нешто од његове егзистенцијалне несигурности, те почиње да се појављује у лику несигурне, неуротичне, или чак умно поремећене особе“ (Рауновић 1997: 382) Пауновић, између осталог, овим својим исказима наговештава оно што поткрепљује *фактичност* утицаја Губитка на самог аутора, те се његови имагинаризирани светови на руском језику могу приписати стању шока након доживљене трауме или осећању странствовања онако како то стање описује Јулија Кристева, те с тим у вези и упитаност зашто баш амерички приповедачи „[...] судећи по Набоковљевим [америчким] приповедачима, не пишу *упркос* томе што су луди, нити зато да би своју болест прикрили, већ управо *због тога* што су луди“ (Рауновић 1997: 350),

када Набоков ствара своје „америчке романе“ у периоду када је *ракрстио* са „Владимиром Сирином“, „[...] са лажним гламуром дескриптивног и фигуративног језика који је привлачио руске песнике [...]“ (Nabokov 1990:161), у „[...] срећној експатријацији која је практично почела на дан мог рођења“ (Nabokov 1990: 218).

„Бити отуђен од себе, ма колико болно то могло бити, обезбеђује ми дистанцу у оквиру које започиње перверзно задовољство, као и могућност за моје имагинаризовање и размишљање, подстицај моје културе. Подељени идентитет, калейдоскоп идентитета: можемо ли ми бити сага о нама самима а да нас не сматрају лудим или лажним?“ (Kristeva 1991: 13, 14)

Отуђеност од себе настала као отуђеност од других-од-себе обезбеђује Набокову дистанцу о којој Кристева говори да би започео сопствено *перверзно задовољство* у смислу лакановског *jouissance*, односно первертираног *задовољења* потребе за имагинаризовањем и размишљањем о сопственом болу *кроз бол*, Губитку *кроз* „калеидоскоп идентитета“, да би се управо читава његова поетика америчког раздобља могла посматрати и као „сага“ о њему самом, а да га нико не *тумачи* ни као фрустрираног, ни као истинитог, ни као лажног. Јулија Кристева (Julia Kristeva) у свом запису *Strangers to Ourselves* у поглављу насловљеном „An Ironic Wandering or the Polymorphous Memory of Sebastian Knight“, између осталог, наводи да нема намеру да истражује Набоковљеву естетику, нити његов дуг руској књижевности јер би то представљало један полифони подухват за започети, већ само медитирајућу имагинацију бесконачне бриге, бола који потичу од губитка, од осећања и проживљавања и преживљавања странствовања. Уз помоћ тропа “diaphanous irony“ (Kristeva 1991: 33) Кристева настоји да појасни прозирност тако обећавајућег означитеља „избављења“ из стања странствовања – космополитизам – и Себастијана Најта и његовог творца – Владимира Набокова. Читава ова дигресија о поимању и тумачењу странствовања је оно што је неопходно на овом стадијуму истраживања, без прављења артифицијелног прекида у изношењу неких од Набоковљевих *чврстих ставова*, већ не би ли се *појаснила* Набоковљева потреба да објави ову врсту ауто-записа. Набоковљева *историја живота* би се на основу његових *Чврстих ставова* могла посматрати као пишчева потреба да себе представи космополитом као једним од за њега и сваког странца пожељног означитеља сопственог идентитета. И његов Себастијан Најт представљен је као космополита. Космополитизам је предзнак потребе сваког странца за конституисањем левитирајућег идентитета, идентитета који левитира између сопствене имагинације и стварносне реалности коју је принуђен да живи. Зашто је Набоковљева потреба да одврати пажњу од сопственог бола, сопствене егзистенцијалне несигурности, страха толико опсесивна? Кристева даје један од могућих одговора управо у свом тумачењу странствовања које се разликује од традиционалних поимања стања егзила попут, на пример, Едварда Саида (Edward Said) који егзил описује као „неизлечиву напрслину [...] непремостиву тугу [...] коначни губитак [...] осакаћени жал [...]“ (Said 2000: 173). Саидово означавање феномена егзила није прихватљиво у истраживању историја живота и поетика ни Владимира Набокова ни Давида Албахарија јер Саид инсистира на сводивости овог феномена на бинарност, коначност, прихватање и помирење у *смирају* бола. Како то Јулија Кристева *огољава* означитељ странствовања који се апроксимативно изједначава са животима и поетикама оба писца?

Ко је странац? Какво може бити *осећање* странствовања из перспективе не-странствовања? „[...] странац није ни романтична жртва [...] нити [...] ходајућа апокалипса [...] Чудно, странац живи у нама: он је скривено лице нашег идентитета [...]“ (Kristeva 1991: 1). Да ли је свако други-од-субјекта за субјекат странац? У зависности од реакција *посматрача*, субјекта не-странца, открива се увек некако исто, или барем

слично зурење у неку имагинарну необичност оног који је означен као странац. Која је то *заједничка* реакција на означитељ субјекта који странствује – свесна обузетост покушајем да се проникне у његов идентитет, у имагинаризовани „вишак“ који он попут сваког другог-од-субјекта поседује само уносећи у идентитетски *простор* странца у самом субјекту према другом-од себе као странцу привид прекомерности поседовања идентитетске целине. Сваки други-од-субјекта за сам субјекат, према Кристевой, носи „[...] утиснут ожиљак – неког благостања“ (Kristeva 1991: 4), с тим што је осећање према другом „[...] који носи знак пређеног прага [...]“ за субјекат који посматра двострука нелагодност јер тај *знак* упућује на посебан вид *среће* коју субјекат не-странац има потребу да *види*: „То је срећа одвајања [...], простор обећане бесконачности. [...] Чудна срећа странца састоји се у одржавању увек некако измичуће вечности или вечне непостојаности.“ (Kristeva 1991: 4) С друге стране, каже Кристева: „**Таква срећа је, међутим, ограничена, престашено дискретна упркос њеној наметљивости, јер странац не престаје да се осећа да је у опасности од његовог претходног пребивалишта, ухваћен у сећању на срећу или катастрофу – увек прекомерну.**“ (Kristeva 1991: 4) Странац и странствовање о којима Кристева говори односе се на егзиланта и на егзилантско стање постојања, али остаје упитно (или не) да ли се све оно што се односи на другог-од-субјекта који је за субјекат увек нужно *страница* у извесној мери или потпуно не *поклапа* са односом субјекта према другом-од-себе који је егзилант у правом (не)смислу те речи? Сваки субјекат је нужно обележен неким губитком или *само* Губитком. С тим у вези, уколико се не ради о некој онтолошки, историјски узрокованој трауми, трауми губитка дома, породице, језика, примораности да се *пребива* у некој страниој земљи увек нужно обележен као странац, не значи апсолутну различитост од сваког субјекта који је прво *сам* у односу на себе странац који не зна да ли пребива у стварносној реалности или имагинаризованој стварности, а тек онда странац у односу на друге-од-себе који су за њега и у односу на себе и сами странци. Странац да би се идентитетски и егзистенцијано одбранио од других постаје привидно равнодушан: „Равнодушност је штит за странца. Безосећајан, резервисан, он се претвара да је ван домашаја напада и одбијања које је ипак искусио показујући рањивост медузе.“ (Kristeva 1991: 7)

„Остаје, међутим, постојање у самопоуздању, у моћи да се смести унутар себе [...] Између две патетичне обале храбрости и понижења, на које га бацају сукоби са другима, странац истрајава, усидрен у себи, ојачан [...] сопственом неутралном мудрошћу, задовољством да је отупео на све управо својом непрозирном самоћом.

Дубоко-укорењени нарцизам? **Празна психоза у вртлогу егзистенцијалног конфликта? Прелазећи границу (...или две)** странац је своју нелагодност заменио базом пружања отпора, тврђавом живота. [...] Без дома, он дисеминира парадокс глумца: умножавајући маске и 'лажна сопства' која нису никада потпуно истинита нити потпуно лажна [...] То значи да, пошто се сместио унутар себе, странац нема сопство. Само празно самопуздање, безвредно, које фокусира његове способности да буде непрестано други, према жељама других и околностима. Радим оно шта *они* желе од *мене*, али то нисам 'ја' – 'ја' сам негде другде, 'ја' не припадам никоме, 'ја' не припада 'мени' [...] да ли 'ја' постојим?“ (Kristeva 1991: 8)

Отупелост субјекта на преживљене и проживљене губитке или Губитак је само један у низу привида маски неких од могућих идентитетских одвајања од других-од-себе у самоћу чега? Самоћу меланхолије, самоћу као „празно самопуздање“, самоћу сопствене прошлости, самоћу туге, самоћу беса према другима и према себи:

„Меланхолични заљубљеник простора који је нестао [...] Изгубљени рај је илузија прошлости коју никада неће успети да поврати. Он то зна познавањем туге која преокреће његов бес према другима (јер увек је неко други бедни узрок мог егзила), у бес према себи: 'Како сам могао да их оставим? – Напустио сам самог себе.' [...] За време најинтензивнијег дејства носталгије, прожете мирисима и звуцима којима он више не припада и који, због тога, га рањавају мање од оних овде и сада, странац је сањар који води љубав са одсутним, неко изузетно депресиван. Срећа?“ (Kristeva 1991: 9, 10)

„Да ли мислите да сећање губи на свом значају једном када је записано?

Понекад, али то се односи само на одређену врсту интелектуалног сећања. Али, на пример – ох, не знам, свежина цвећа које је помоћни баштован аранжирао у свежем салону наше куће на селу, док сам ја трчао низ степенице са мрежом за лептире једног летњег дана пре пола века: та врста сећања је апсолутно трајна, бесмртна, она не може да се промени, без обзира колико пута сам је позајмљивао својим ликовима, она је увек ту са мном; ту је и црвени песак, бела баштенска клупа, црне јеле, све, моје приватно власништво. Мислим да је све ствар љубави: што више волите сећање, оно је све јаче и све отуђеније. Мислим да је природно што страсније волим моја стара сећања, сећања везана за моје детињство, него она каснија, па је тако Кембриџ у Енглеској или Кембриџ у Новој Енглеској мање присутан у мом уму и у мени него што је неки део парка на нашем сеоском имању у Русији.“ (Nabokov 1990: 12)

Када се субјекат *смести унутар себе*, каже Кристева, он губи сопствено сопство испуњавајући празно место сопства кокетирањем са прошлошћу, са одсутним, привидно меланхоличан или привидно срећан у зависности од тога како може или има потребу да посматра своју усамљеност: као жал, носталгију за вером у поседовање сопственог сопства пре Губитка, као покушај *призивања* сопствене утопијско-имагинаризоване прошлости или *слободну* самоћу попут бестежинског, левитирајућег стања које му дозвољава да било шта прогласи својим апсолутом и да се идентификује-са или покуша да се што дуже одржи у стању левитације између две *врсте странаца*:

„С једне стране, постоје они који се губе у борби агоније између онога што више није и онога што никада неће бити – [...] заступници празнине; они нису нужно поражени и зато често постају најбољи ироничари. С друге стране, постоје они који трансцендирају: који нису живели ни пре ни сада, већ увек изван, они су наклоњени страсти да, иако упорни, чврсти, заувек остану незадовољни. То је страст за другом земљом, увек обећаном [...] Они су верујући и они су понекад зрели сатиричари.“ (Kristeva 1991: 10)

Утопијску удобну позу сопства у самоћи левитирања између „[...] заступника празнине [...] ироничара [...]“ и „[...] оних који трансцендирају [...] заувек незадовољни [...] верујућих [...] сатиричара“ увек, парадоксално, поништава потреба субјекта за гравитацијом, која иако споља наметнута, постаје његова сопствена потреба за припадањем другом-од-себе:

„Усамљеност“ је можда једина реч која нема значење. Без другог [...] она не носи никакву различитост која, сама по себи, дискриминише и даје смисао. **Нико боље од странца не познаје страст за самоћом.** Он верује да ју је он изабрао како би уживао или како јој је на силу подвргнут да би због ње патио и зато он запада у стање равнодушности која, је повремено токсична и оставља га самог без саучесника. **Парадоксално је да странац жели да буде сам али са партнером, али нико не жели да му се придружи у том ужасавујућем простору његове јединствености.** Једини могући пријатељи би могли бити они који су слични њему и који показују спремност да се повежу са њим, али га то обесхрабрује јер би он, супротно томе, желео да буде повезан са онима који се разликују по

својој изузетности, који га не прихватају због чега се он враћа у стање узнемирености. [...] Странац жуди за припадањем [али без нарушавања] [...] сопствене недодирљивости.“ (Kristeva 1991: 12)

Према Кристевой, без обзира на то да ли је субјекат принудни егзилант или добровољни егзилант у онтолошком смислу, принудни или не, егзилант у феноменолошком смислу, потреба субјекта за конституисањем сопственог сопства никада није конструктивна у смислу задовољења у било ком тренутку оним што би субјекат могао прогласити сопственим сопством и наставити да живи у тој илузији, иако освешћен да је илузија. Да ли је могуће пребивати у илузији читавог живота? Када би упитали сваки субјекат одакле потреба за припадањем и то баш оним другима-од-себе који нису вољни да га прихвате, али за које он верује да крију неку разлику у којој пребива деридијанска *разлука* или траг нечега што би његов идентитет учинило потпуним, да га прогласе *својим* и тиме му при-додају барем неки *инстант* идентитет припадности групи, субјекат би итекако знао да појасни шта је та *разлука* која га толико *гравитацијски* вуче *на доле, уназад*, у меланхолију али га исто тако повремено, бар на извесно време *пушта да левитира под њеним надзором у у међупростору смеишеном између* сопствене свести и стварносне реалности – *међупростору* сопствене имагинације.

О тој деридијанској разлуци или лакановском објекату мало а, Набоков и у својим *Чврстим ставовима* указује када, на пример, у делу *Чврстих ставова* појашњава зашто је његов превод Пушкиновог *Евгенија Оњегина* са матерњег руског на енглески језик буквалан. Страх од губитка већ изгубљеног, или осећања све већег губљења контроле над својим матерњим језиком приказан је у 5.500 редова Евгенија Оњегина преведених на енглески језик уз мноштво додатних белешки и коментара који се састоје у давању додатних појашњења у вези са оригиналном мелодијом стихова и комплетним објашњењем текста. „Ако за мене кажу да сам лош песник [писац], насмејем се; али ако ми кажу да сам лош научник, интелектуалац, посежем за својим најувредљивијим речником.“ (Nabokov 1990: 241) То је разлог зашто Набоков инсистира на буквалном превођењу где се под речју „буквално“ превасходно односи жеља да се дело *сачува* у преводу, односно да се прецизност и тачност текста не жртвују зарад мелодије и ритмичности стиха или индивидуалног осећаја за лепу реч, што би значило потпуну измену оригиналног текста и потпуни растапак са матерњим руским језиком. Бранећи свој *чврсти став* потребе за мноштвом „угластих заграда“ и мноштвом страница посвећених објашњењу једног јединог термина, означитеља руског језика на полу-избрушеном енглеском језику, он картезијански тврди да је буквално превођење уз мноштво парафраза његов изум и да је апсолутно свестан да ће га наићи на оштру осуду свих издавача који промовишу такозовано

„’претенциозно уметничко превођење’ – пажљиво римоване, фино модулиране верзије које садрже, рецимо, осамнаест процената смисла тридесет два потпуних глупости и педесет неутралних општих места [...]. Док их немогући снови неприметно искушавају, само-очување их несвесно прогања. ’Уметничко превођење’ их чува тако што оно скрива и камуфлира незнање или непотпуност информација, или замућену ограниченост њиховог знања. Права литерарност, с друге стране, изложила би њихову крхкост непознатим и неизвесним опасностима.

Потпуно је природно, да се професионални преводилац склон парафразирању суочава са налетима мржње и страха, и у неким случајевима и панике, када дође у контакт са променом тренда или утицаја успешних издавачких кућа које могу изненада да уклоне [...] нејасни штит који га раздваја од неумољивости знања. За узврат конзервирана мелодичност римованих верзија ће ентузијастично бити рекламирана, и прихваћена и жртвовање текстуалне прецизности награђено

аплаузом попут нечег херојског, док ће само сумњичави [...] несрећници покушавати да напипају у очају непознат свет који може да задовољи страствену оданост истини у процесу нагомилавања информација, свет који једини може да учини да се ови други пред њима тресу или да, једноставно, буду изложени подсмеху.“ (Nabokov 1990: 242)

„Ове примедбе иако поткрепљене одређеним чињеницама, нису овде дате да би промовисале било које виђење или изазвале помисао на један једини закључак. Мој превод *Евгенија Оњегина* далеко је од идеалног. Још увек није ни близу томе и још увек није довољно ружан. У будућим издањима планирам да га потпуно разрадим. Мислим да ћу да претворим потпуно у утилитаристичку прозу, на још увек неизбрушеном енглеском језику, са непривлачним барикадама угластих заграда [...], како бих елиминисао и последњи траг буржоаске поезије и уступка ритмичности. Ово је нешто чему се радујем. Све што желим је, заправо, само да изразим моје потпуно противљење и одвратност оном генеализованом приступу уметничког превођења, немарног и филистејског према литерарности.“ (Nabokov 1990: 243)

„Постоји једна врста мале малезијске врсте птице певачице за коју се каже да пева само док је мучи на неописив начин посебно обучено дете на годишњој Фешти Цвећа. Ту је и пример Казанове који води љубав са блудницом док кроз прозор посматра ужасно мучење Дамијансово (Robert-François Damiens). Мука ми је када читам како неки моји славни савременици раде „поетске“ преводе великих руских песника. Аутор изложен мучењу и преварени читалац, то је неизбежан исход уметничке парафразе. Једини циљ и оправдање превођења је пренети што је могуће прецизније информације, а ово је могуће остварити само буквалним преводом са белешкама.“ (Nabokov 1990: 81)

„Сам Набоков никада није престао да жали за истанчаношћу свог матерњег језика и наставио је да преводи на руски своје позне романе и мемоаре написане на енглеском. Како су године пролазиле, писац је осећао да његов матерњи језик све мање звучи као матерњи, постајући понекад 'кристално чист' као савршени француски Мадам Лесерф. У међувремену, дотерујући своје текстове на француском и енглеском, Набоков је у њима остављао бројне трагове – погрешно написана страна имена, необичне кованице, вишејезичне двосмислице и тросмислице – који штрче попут трња на глаткој површини његових дела. Ове несавршености и страни трагови помажу читаоцу да открије лажне пасоше Набоковљевих ликова који некога или нешто подражавају.“ (Војт 2005: 408, 409)

Важно је напоменути да Набоковљеви познији преводи сопствених дела са руског на енглески језик нису били буквални, већ управо супротно – „разигранији“, „слободнији“ и „маштовитији“ од руских оригинала. Ово, наравно, не значи да је уласком у означитељски поредак енглеског језика започело ново раздобље у поетици ослобођеној од бола иницијалног губитка. Како Бојмова истиче, већина Набоковљевих песама и романа написаних у рано доба на руском језику има исти носталгични сан о повратку у Русију у виду односа према прошлости и садашњости који је према речима ауторке био готово „самоубилачки, водио је ка трагедији. Писац се спасао тако што је убио своју песничку креацију, Владимира Сирина. У то време, Нина Берберова, такође списатељица и емигранткиња, забележила је да је Набоков, уместо да се ода неизлечивој носталгији, из личног бола и губитка 'изнедрио свој књижевни стил'.“ (Војт 2005: 396). Тај нови поетски стил, стил америчких романа представља не више директну освету тоталитарном систему Совјетског Савеза, односно Русије, већ имагинаризацију егзилантског сопства у, као што Кристева примећује, калеидоскопу идентитета јунака као (ин)директног одраза у огледалу сопства самог творца. Управо у том периоду када Набоков суочава своје јунаке са опасностима имагинаризованих хабитуса, као негеометријским просторима који *што се више времена проводи у њима* то све више дају

себи за право да изграђују сопствене означитељске системе, правила и захтеве од свесног, рационалног које временом више не може да одговори на те захтеве, Набоков објављује ревидирано издање својих мемоара првобитно објављеним под насловом *Drugie berega* (*Друге обале*), да би 1966. доживело *поновну посету аутора* и тако је објављена нова верзија *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (*Говори, Сјећање! Аутобиографија*)²². Овај ауто-запис означен као аутобиографска историографија у својој ревидираној верзији *добива* и неколицину фотографија које би се без ауторових коментара испод њих, некако уклопиле у аутобиографску историографичност. Међутим, свака фотографија пропраћена је обавезним пишчевим коментаром онеобичених појашњења онога што се налази на фотографији. Испод фотографије Набоковљеве породичне куће, Набоков пише:

„Фотографија коју је 1955. снимио један љубазан амерички турист, приказује кућу Набокових од ружичастог гранита с фрескама и другим украдима у талијанском стилу у Ст. Петербургу, сада Лењинграду (а сад опет Петербургу, оп.прев.), у Морској 47, сада Херценовој улици. Александр Иванович Херцен (1812-1870.) био је славни либерал (којега зацјело не би развеселило што једна полицијска држава слави његову успомену) те аутор једне од најмилијих књига мога оца, *Biloe i dumi* (преводиво можда као *Прошлост и размишљања*). Моја је соба била на другом кату изнад затвореног балкона. Липе које су обрубиле улицу тада нису постојале. Ти зелени скоројевићи сада скривају прозор собе на источном углу првог ката у којој сам рођен. Послије национализације, у кућу се уселило данско посланство, а након тога архитектонски факултет. **Мала лимузина уз руб плочника вјероватно припада фотографу.**“ (Nabokov 2002: 14)

Запис испод фотографије носи ознаку метафикционалности у смислу ауторове потребе да одврати пажњу посматрача од могућег промишљања о осећањима које је аутор можда проживео у тренутку када је дошао у посед дате фотографије. „Мала лимузна“ је само једна у низу набоковљевских метафора укидања *истине* стварносне реалности, његове потребе да се не заклања иза сопствене егзилантске трауме, да ту своју увек присутну потребу пренесе на микротопос сопства јунака његових америчких романа. Овај његов мета-приступ као додатак аутобиографској историографији у издању из 1966. године је ту да читаоца *и себе држи будним* током *сневања* или процеса префигурације његовог живота *уз помоћ* романиране аутобиографије *Говори, сјећање!* односно *поновне посете својој аутобиографији*. Стварност фотографије не сме бити стварнија од стварности његовог осећања док је посматра он сам, па према томе читаоцу је боље поставити тезу за размишљање о пореклу саме фотографије и зато је на читаоцу да размишља о паркираној лимузини и да ли она припада том неком фотографу *који је баиш из Америке*. Ова фотографија, као и многе друге на којима се може видети читава Набоковљева породица засигурно су биле јако потресне за самог писца, градацијски немерљиво потресне у смислу још једног у низу первертираног повратка или одласка у Русију сопственог детињства и ране младости. Међутим, како то Сузан Сонтаг (Susan Sontag) примећује: „Сазнање стечено из непокретне фотографије увек ће бити нека врста сентиментализма, било циничног или хуманистичког. То ће бити сазнање по сниженој цени.“ (Sontag 1982: 10). Управо то не жели Набоков да постигне и зато су му неопходни пропратни коментари испод слика како би указао на једину истину која се не да видети

²² Превод с енглеског урадила је Нада Шољан и у даљем тексту истраживања биће коришћен управо овај превод, не зато што је најбољи, већ зато што је једини. Аутор није професионални преводилац и управо зато се позива на превод горе поменутог преводиоца. Ово истраживање се не бави губитком смисла у превођењу, али ће се у даљем истраживању указати на неки од примера семантичког губитка овог превода.

на видљивом фотографија, већ управо и једино на невидљивом овог медијума ауто-сведочанства. Његови оживљени су само његови а једини медијум који омогућавају реципијенту да их наслути су његове имагинаризације. У том контексту, наводи се коментар испод још једне од фотографија на којима посматрач може видети писца и његовог сина Дмитрија, дечака, у дну степеништа, испред улаза *негде*:

„Фотографију нашег трогодишњег сина Дмитрија (рођ. 10. свибња 1934.) како стоји са мном пред нашим пансионом Лес Хесперидес у Ментонеу у првим данима просинца 1937. снимила је моја жена. Опет смо посјетили тај пансион двадесет двије године послје. Ништа се није промијенило осим управе и столаца на веранди. Увијек је дакако присутно природно узбуђење због враћеног времена; али осим тога, не налазим никаква чара у обиљежју старих емигрантских пребивалишта у тим успутним земљама. **Зимски су комарци, сјећам се, били језиви.** Тек што бих угасио свјетло у својој соби, зачуо бих тај злокобни цвилеж чији је успорен, тужан и опрезан ритам био у тако чудноватој супротности са збиљском лудом брзином кретања тих сотоних кукаца. Човјек би чекао на тај додир у мраку, опрезно би руку ослободио покривача – и страшно треснуо по властитом уху, чије би се изненадно зујање измјешало са зујањем комарца који узмиче. Али тада, следећег јутра, како би жељно посегао за мрежом за лептире пошто је лоцирао свог насићеног мучитеља – дебелу тамну пругицу на бјелини стропа!“ (Nabokov 2002: 201)

„Набоковљеви комарци су често интертекстуални. [...] У Набоковљевом делу, муве, мољци, а посебно лептири, фигурирају пре свега као гласници сећања.[...] **Овај зимски комарац нуди противотров за носталгију и нарушава елегично сећање на прошлост.**” (Војт 1995: 390). Зујање комарца означитељ је метафоре (при)сећања на живот проведен у емиграцији. Иако на дневном светлу комарац губи своју мимикријску моћ и од њега остаје само мрља на плафону неког од низа емигрантских пребивалишта у којима су Набокови пребивали за време свог преживљавања по европским градовима, његово зујање никада не престаје. Оно одзвања читавом Набоковљевом поетиком. У америчким романима семантичком смислу означитеља-зујање зимских комараца-странствовању, егзилантском лицу и наличју емигрантског живота, калени се нешто много индивидуалније – посттрауматски одраз преживљених и проживљених осећања беса, мржње, понижења, понижавања, бола у регистру наратива који приказује одсуство узрока опсесивних потреба јунака да неке или нечему припадају. Због тога у америчким романима нема експлицитне приче о узроку менталних стања јунака, узроку у свету њихове имагинарне стварносне реалности, већ само, али довољно гласно и непрестано зујање *без-узрочне* потребе јунака да *затворе уши* бекством у *свет иза огледала*, свет у коме зујање привремено престаје да би онда када имагинација *надрасте* унутрашњи свет јунака, поново оживело попримајући функције какофоније и губљења способности да се разликују они звуци који потичу из имагинарне стварносне реалности у којима „стварносно“ живе и њихових сопствених имагинаризованих светова. Траума и пост-траума као означитељи стања неког сопства разликују се по мноштву метаморфоза кроз које означитељ пост-траума пролази услед временског или и временског и просторног (мерено космолошким јединицама времена и геометријским јединицама простора) удаљавања од означитеља траума. У ауто-запису означеном као ауто-историографски за који Набоков каже: „Ово је дјело суставно повезан *assemblage* особних сјећања која земљописно сежу од Ст. Петербурга до Ст. Назаиреа и обухваћају тридесет седам година од коловоза 1903. до свибња 1940., тек с неколико излета у каснији простор-вријеме.“ (Nabokov 2002: 7) нагласак је на означитељу историографски, односно поетско-историографски. Да би *саставио* сопствени ауто-запис у коме ће зујање зимских комараца бити утишано како не би заглушило и центрирало текст који би се непрестано кретао у концентричним круговима око Губитка, Набоков *зимског комарца* мења другим

инсектом, на пример *летњим бумбаром* као означитељем сећања на доба и пре Губитка, стављајући у јукстапозицију фактографску (не)стварност фотографија и поетску (не)стварност сећања. „Моја сјећања прожимље осјећај сигурности, благостања, љетне топлине. Према тој робусној стварности садашњост је тек опсјена. Зрцало је препуно сјаја; један бумбар улетио је у собу и удара у строп. Све је као што треба бити, ништа се никад неће промијенити, нитко никада неће умријети.“ (Nabokov 2002: 57, 58) Не само што је *морао* променити наслов свог ауто-записа „[...] књиге коју су Harper & Bros у Њујорку објавили 1951. под насловом *Conclusive Evidence* (Кључни доказ); кључни доказ мога постојања.“ (Nabokov 2002: 8), већ је и

„у ово садашње, коначно издање *Speak, Memory* унио [...] не само темељите промјене и обилне додатке у првотни енглески текст, већ [...] се послужио и исправцима насталим док сам га преносио на руски. Ово поновно превођење на енглески руске нове верзије текста који је и у почетку био препричавање руских успомена на енглеском језику показало се дијаболичном задаћом, али **нашао сам становиту утјеху у помисли како досада ниједно људско биће није искушало такву многоструку метаморфозу, посве природну лептирима.**“ (Nabokov 2002: 9, 10)

Упозорењем да је записана историја његовог живота прошла мноштво метаморфоза самим превођењима са енглеског на руски језик, па потом у издању из 1966. године поново на енглески језик, уз мноштво дописаних, реконструисаних и доконституисаних делова његових мемоара, Набоков има потребу да фактографске фактицитете представи у тексту који се чита попут текста исписаног на Мебијусовој траци, тако да читалац никада не може бити потпуно сигуран да ли чита историографску историју Набоковљевог живота и сећања или имагинаризовану историју и живота и сећања или смо како Набоков, односно његов Вадим Вадимович Н. у Набоковљевом роману *Погледај, арлекине!* односно Вадим у свом роману *Погледај испод стварности* каже: „Сведоци (...) задивљујућег феномена у коме лажна *biographie romancée* постепено бива потиснута истинитом причом о животу једног великог човека.“ (Nabokov 1998: 181) Оно што је важно истакнути јесте да Набоков заиста има потребу да и фактицитете својих губитака и *последична* осећања бола, мржње, нетрпељивости, задржи изван сопствене поетике, он би у ревидираном издању своје аутобиографске историографије, поготово јер прича причу свог детињства у Русији, љубави према својим родитељима, причу дечачких страхова за свог оца, активног политичара и правника у царској Русији, причу бола услед нужности бекства из Русије, беса и туге због погибије свог оца, смрти мајке, браће, осећања, не осећаја, понижености егзилантског живота, коју би – причу – у супротном лишио било каквог сентимента. Одјеци наводне утехе „[...] у помисли како досада ниједно људско биће није искушало такву многоструку метаморфозу, посве природну лептирима“ (Nabokov 2002: 10) постају у овом ауто-запису отисци трајних ожиљака у машти и свести самог писца, *нешто* „увијек у близини, на неки начин ненаметљиво попут сликарева потписа“ (Nabokov 2002: 169). Набоков је један од *оних* писаца који *кроз* своју уметност чини да ти ожиљци добију своју *супстанцијализовану* форму:

„Нити у околишу нити у свом наслијеђу не могу пронаћи управо **оно оруђе које ме је обликовало, онај анонимни ваљак који је на мој живот утиснуо одређени замршени водени печат, чији јединствени узорак постаје видљив када подижемо свијетилку умјетности да просијава кроз писаћи папир живота.**“ (Nabokov 2002: 20)

„Сљедећи одломак није намењен обичном читатељу, већ посебно оном идиоту који, будући да је изгубио имутак у некој кризи, мисли да ме разумије.

Моја стара (од 1917.) свађа са совјетском диктатуром нема апсолутно никакве везе с било каквим питањем власништва. Из дубине душе презирем емигранте кији 'мрзе црвене' зато што су им 'украли' новац и земљу. **Носталгија коју његујем свих ових година хипертрофирани је осјећај изгубљеног дјетињства,** а не туга за изгубљеним новчаницама.

И напокон: придржавам себи право да чезнем за једним еколошким кутком:

...Под небом

Моје Америке да уздишем

за једним мјестом у Русији.

Обични читатељ може сада наставити.“ (Nabokov 2002: 55)

„Кларенс Браун са Принстона указао је на упадљиве сличности у Вашем раду. Он указује на то да се 'екстремно понављате' и то тако да на дивље другачије начине Ви у суштини говорите исту ствар. Он говори да је 'набоковљева муза' судбина. Да ли сте свесни овог 'понављања себе' или да то кажем другачије да ли тежите свесном јединству једне јединствене полице књига?

*„[...] Писци имитатори или деривативни писци изгледају свестрани јер имитирају мноштво других, прошлих и садашњих. **Уметничка оригиналност може само сама себе да копира.**“* (Nabokov 1990: 95)

Стварносна реалност *сама себе копира* на сопствима индивидуе која је живи. „Уметничка оригиналност“ метаморфозира стварносну реалност и њен одраз на мноштву имагинаризованих сопства имагинаризованих наратива мењајући само *декор, сценску поставку* и *mimesis II* – заплет, конфигурацију заплета. Оригиналност само-понављања могућа је само у Лакановом Имагинарном када аутор *постаје функција* хистерика који трага за оним *идеалним између* – левинасовским *Реченим*. Понављање је исто што и промена јер субјекат по закону нужности постојања сопственог сећања остаје доживотно заробљен у сопственој прошлости ма колико да стварносна реалност надјача његову свест и у његово сопство унесе промене наметнуте од стварносне реалности које свест сама од себе рефигурира. Као што Набоковљев песник Шејд каже оно што се заиста мења јесте губљење најживљих боја „[...] пергамента којим је наш кавез [...] облепљен; [...] Јер ми смо најуметничкије укавежени.“ (Nabokov 1988: 26)

„Остати исти у том свету значи задржати вредности претходног света, макар се оне претварале у сплет нестварних маштарија, у мрежу носталгичних успомена. Живети у успоменама, живети у сећањима значи веровати у могућност да претходни део живота није стварно окончан и да је чак могуће – једном, у некој недефинисаној будућности – вратити се и наставити га. Бити исти, како ми је рекао један наш човек, значи бити жив.“ (Albahari 2008: 34)

„Не знам шта би практични Канађани рекли на то, међутим, пада ми на памет једна од Брехтових причица о господину К., у којој га неко среће после много година и каже му: Ништа се нисте променили! О, узвикнуо је на то господин К. и ужасно побледео.

Непроменљивост је, ако судимо по реакцијама Брехтовог јунака, знак стагнације, заглибљености у мочвару свакодневице. Изгледа, стога, да се ипак треба мењати, макар мало. Само онај ко се мења, онај ко се прилагођава новом свету у истој мери у којој тај свет прилагођава себи, може на крају да остане исти. Привидни пораз тако, у ствари, постаје победа.“ (Albahari 2008: 35)

Остати исти, понављати се и према Албахарију може да означи покушај очувања вредности имагинарног света за који субјекат мисли да је некада поседовао у форми

целовитости сопственог сопства и према томе једне и једине истине или без постојања упитаности *Која је истина мог сопства?* – та *вредност*, може да опстане само у успоменама и носталгији. Носталгичност при-сећања тог неог *старог* света и потреба да се носталгичне успомене одрже *живим* у сећању опет је резултат потребе субјекта да верује да је *повратак* могућ. Овде се не мисли на повратак у изгубљену и добровољно напуштену земљу, већ управо и једино у доба пре него што стварносна реалност за-почне стварно да се догађа за један субјекат, када субјекат постане свестан њене надмоћности као, по субјекат, низа *трауматичних догађаја* који условљавају добровољни или присилни одлазак *из* освешћеног сопства у имагинаризацију сопственог сопства или имагинаризацију *Новог света* имагинације и имагинаризованих сопстава – јунака. То *доба невиности* је оно за којим сваки субјекат чезне, али да би се *преживело* потребан је стални опрез јер осим тога што је носталгија пробирљива и *зна* врло често да изабере тренутну удобност живљења потиснувши зарад тренутног задовољства чежњу за повратком у стање, о-сећање стабилности: „Носталгија је ипак селективна, зар не?“ (Albahari 2008: 54), носталгија може да, као што је већ претходно теоријски представљено, у *форми* рефлексивно-сентиментализоване носталгије озбиљно угрози сопство субјекта и његову истину или како то Албахари *разиграно* поетски каже:

„Депресија и носталгија су две најбоље пријатељице. Често излазе заједно на корзо, где се упркос општем згражавању, држе за руке. Заљубљено се гледају, а понекад чак приближе лица и дотакну се носевима. Мотрим на њих из прикрајка, гвирећи иза завесе и пазећи да ме не примете, јер ако виде да их неко посматра, оне умеју опако да се освете. На пример, (Albahari 2008: 52) док депресија држи кажњену особу, носталгија јој разара сећања и пуни их безвредним успоменама, којима додељује статус светиња. Тако јабука поједена на зиду комшијског дворишта постаје успомена којом се мери цео свет. Чварци се претварају у суштину постојања. Кајмак је јорган за миран починак. И то мучење траје све док носталгија и депресија потпуно не овладају особом, претварајући је у верног поданика.“ (Albahari 2008: 53)

За Албахарија проблем идентитета и истине, што је и разумљиво с једне стране јер је Албахари за разлику од Набокова добровољни егзилант, уколико егзилант у Албахаријевом случају није пре-јака реч, у вези је са првенствено за-увек уништеном имагинаризованом целовитошћу стварносне реалности његовог детињства и ране адолесценције и њеним одразом на имагинаризовану инваријаблу истости тог нужно прошлог сопственог сопства. Његова носталгија је по-везана са стањем целовитости, крхке и крте Југославије, као географско-имагинарног *простора без граница*, иако су у стварносној реалности границе одувек постојале и иако је распрскавање једне вештачке творевине као што је Југославија била историјска неминовност. Међутим, како и сам каже постојање тог условно речено целовитог *простора без граница* било је могуће само ван контекста историје, историје као претње која разара сваку веру у постојање било какве целине и невиности у контексту чак и привида континуитета мира и осећања сигурности. Албахари у *мноштву* имагинаризовано-стварносних сведочанстава о себи признаје да је морао *младог Албахарија да пошаље у смрт*, да га се реши јер је терет таквог живота, покушаја живљења из-ван историје „[...] постао претежак и морао сам да га се ослободим. И тако сам написао 'Снежног човека' и предао терет том безименом лику, и чак сам га (нема милости у мени!) послао у смрт на крају тог кратког романа“ (Albahari 2008: 88).

„Сретан је онај романописац којему је пошло за руком сачувати у свом дјелу једно право љубавно писмо [...] усађено у [...] дјело попут чистог метка у млохаво месо и ондје посве сигурно међу лажним животима.“ (Nabokov 2002: 195) Уметност изван уметности, уметност *враћена назад* у стварносну реалност у интерпретацијама, истраживањима не

опстаје, али зато стварносна реалност, односно лична прошлост пре Губитка у форми имагинаризоване целовитости – „чист метак“ опстаје и једино може да преживи у „млоховом месу“ уметности као имагинаризације неких историја живота свесно имагинаризованих сопстава – јунака. „Постоји, рекло би се, у димензијалном суставу свијета нека врста осјетљивог састајалишта између маште и знања, точка до које се долази смањујући све што је велико и повећавајући све што је мало, која је битно умјетничка.“ (Nabokov 2002: 132) „Осјетљиво састајалиште“ између стварносне реалности и уметности може бити умањивање Губитка и увећавање мноштва сасвим различитих прича о Њему, прича које ће Губитак искористити као иницијални означитељ Симболичког поретка, који ће потом *сам-од-себе* уланчавати нове ланце означитељских регистара све до тачке док се иницијални фактографско-историографски Губитак не смањи до величине кода. Као код Губитак ипак опстаје и након мноштва посве различитих метафоричко-метонимијских слојева, опстаје у уметности и захваљујући уметности, али опстаје и потреба за нечим трајним и по-верење да уметност сећања на прошлост пре губитака може да обезбеди заклон у сопственом означитељском регистру – „када подижемо свијетилку умјетности да просијава кроз писаћи папир живота“ (Nabokov 2002: 20). Владимир Набоков *јунак и приповедач Говори, сјећања!* буну се против Владимира Набокова *јунака и приповедача Черстих ставова*:

„Природа очекује од одраслог човјека да прихвати те двије црне празнине, ону у почетку и ону на крају, једнако смирено као што прихваћа прекрасне визије између. **Имагинацију, врхунски ужитак бесмртника и незрелих, ваља ограничити.** Да бисмо уживали у животу, не смијемо га превише уживати. **Буним се против таквог стања ствари.** Осјећам неодољиву потребу да се јавно побуним и демонстрирам против природе.“ (Nabokov 2002: 15, 16)

„Уживам у врхунском постигнућу меморије која се састоји у вјештој употреби природних хармонија док окупља задржане и залутале тоналитете прошлости. **Волим замишљати, у окончању и разрјешавању тих нескладних акорда нешто тако трајно, у ретроспективи, као што је онај дугачки стол који је за љетних рођендана и имендана био прострт за поподневну чоколаду под ведрим небом [...]**“ (Nabokov 2002: 135)

„Нема ничег слађег или необичнијег до разматрања тих првих узбуђења. Она припадају складноме свијету савршена дјетињства и, као таква, посједују у човјековом сјећању природно пластичан облик који се може записати готово без икаква напора; тек при успоменама на доба одрастања Мнемосина постаје изборљива и мрзовољна. **Усудио бих се надаље устврдити како су, када је реч о моћи прикупљања дојмова, руска дјеца моје генерације проживјела раздобље владавине доброга духа, као да се судбина лојално трудила учинити за њих колико год може дајући им више од дијела који им припада, с обзиром на катаклизму која ће у потпуности избрисати свијет што су га познавали.**“ (Nabokov 2002: 19)

Опстаје и страх да уметност сећања у потпуности не деконструише сећање за које субјекат гаји наду да може да буде сопственом вољом истргнуто из уметности реконфигурације и сачувано *као нешто трајно* што ће субјекту пружати утеху у животу стварносне реалности Историје или историје. Набоковљев страх од реконфигурације *чистог сећања* и његовог *позајмљивања* имагинаризованим јунацима у сопственим романима далеко је мањи од страха од потпуног губитка сећања:

„Након што сам ликовима у својим романима даровао неки драгоцен примјерак из своје прошлости, често ми се догађало да запазим како тај предмет полако блиједи у умјетном свјету у који сам га тако ненадно поставио. Премда и даље траје у мом духу, његова особна топлина, његова ретроспективна привлачност нестаје те се након неког времена тјешње

идентифицира с мојим романом него с мојим некадашњим ја, гдје је некоћ изгледао тако сигуран од уплетања умјетника. Куће су се рушиле у мом сјећању једнако нечујно као што су се рушиле у старим нијемим филмовима, и портрет моје старе француске гувернанте који сам посудио једном дјечаку у некој од својих књига, нагло се губи након што је ухваћен у опису дјетињства које нема баш никакве везе с мојим. Човјек у мени буну се против романописца, и ово је очајнички покушај да спасим оно што ми је преостало од јадне Мадемоисел.“ (Nabokov 2002: 72)

„Нажалост и те дрвене бојице такођер су подијелене ликовима у мојим књигама да би запослиле фиктивну дјецу; сада нису посве моје. Негдје, у неку стамбену зграду једног поглавља у изнајмљену собу једнога одломка, смјестио сам и оно искошено зрцало, и свијетиљку, и висуњке на лустеру. **Мало је тога остало, много тога је улудо потрошено. Јесам ли дао [...], оног смеђег јазавичара који чврсто спава на каучу? Не, мислим да је још мој.**“ (Nabokov 2002: 79)

„Моја голема и мрзовољаста Мадемоиселе сасвим је прихватљива на земљи, али немогућа у вјечности. Јесам ли је заиста извукао из романа?“ (Nabokov 2002: 90)

Набоков и у ауто-запису, заузимајући позу картезијанца која га са предумишљајем прозирно штити од лакановске функције хистерика, не престаје да се подсмева потенцијалним читаоцима и интерпретаторима. Набоковљев подсмех не потиче само из-потребе да будуће истраживаче наведе на погрешан пут, нити само из-потребе да се подсмева свакоме ко верује у постојање праве, оштре границе између стварности и имагинације, односно имагинаризације, већ (можда) управо из-са-знања стеченог под присилом Историје о неким од стварносно реалних, онтолошких губитака који су отворили мноштво рана које обичан читалац, истражитељ може само пијавичарски да наслути и да га друштвено прихватљиво сажаљева. То Набоков не жели по цену свега. Можда управо одатле и његова *размена* сопствене историје живота са историјама живота својих протагониста, јер ко ће му бити вернији осим његових приповедача, јунака и ко може да поднесе терет његовог живота, осим њих. Зато им Набоков једино и верује, чак и онда када их кажњава. Побуна човека против романописца је Набоковљева опомена истражитељима да не покушавају фактографски да *чепркају* по његовим романима, нити да у ауто-записима *моле* за помоћ како да разграниче истине сопства његових јунака и његове сопствене јер је та граница у ауторски наметнутој прозирности непрозирна. Оно што не постоји у ауто-записима, постоји у романима, а то што постоји у романима су двоструки, „троструки“, *n*-то струки *арлекини*:

„Једна чудновата тетка, грофица Бредов, рођена Толстој, обилато ми је надокнадила недостатак ближих сродника. **Као дете од седам или осам година, које је у себи већ скривало тајне осведоченог лудака, изгледао сам чак и њој (која је и сама била далеко од здраве памети) претерано туробно и незаинтересовано; у ствари, наравно, ја сам само сањарио на најбестиднији могући начин.**

„Престани да се дуриш!“ имала је обичај да дрекне. „**Погледај арлекине!**“

„Какве арлекине? Где су?“

„Па, свуда. Куд год се окренеш. Стабла су арлекини, речи су арлекини, као и ситуације и збинови. Саставиш две ствари – шале, слике – и добијеш троструког арлекина. Хајде! Играј се! Измишљај свет! Измишљај стварност!“

И јесам. Бога ми, јесам. Измислио сам ту своју стару тетку у част својих првих сањарења, и ето ње, полако силази мраморним степеницама прочеља мог сећања, постранце, сирота хрома госпођа, дотичући руб сваког степеника гуменим врхом свог црног штапа.“ (Набоков 1998: 16, 17)

Шта се дешава када имагинаризована стварност постане истинитија од стварносне реалности, шта се догађа када субјекат – аутор и његов приповедач, јунак – из-потребе да раскину везу са *једноставним* мимезисом стварносне реалности *пренаселе* своје имагинарне светове мноштвом лица и наличја арлекина? Шта је опасније по сопство губици које стварносна реалност по-рађа или арлекини? Која „стварност“ је погубнија по истину/истине идентитета? *Сањарити на најбестиднији могући начин* или се никада не суочити са арлекинским аватарима *иза огледала*? Ако је лудило означитељ пораза једног/сваког сопства које се упусти у *игру измишљања стварности*, а стварност без знака навода константни извор фрустрације која води у лудило, који пут изабрати? Ако би се ово питање из-потребе ауторке овог истраживања поставило самом Набокову, ауторка овог истраживања *верује* да би гласио изабрати онај пут који обећава сећање, па макар то било и сећање умно поремећене особе, на задовољство.

Неопходно је истраживачки напустити дигресивни део истраживања који јесте (можда) и формалистички циљ овог истраживања и усмерити пажњу на Набоковљеву историју живота не би ли претходно наведена истраживачка претпоставка у вези са набоковљевским не-уписаним упутством путање којом би једно/свако сопство требало да се креће, добило (можда) неку оквирну потврду. У контексту сећања на задовољство у наредном делу истраживања издваја се Набоковљева реконструкција уметности сећања на његове родитеље, иако у америчким романима Владимира Набокова не постоји ни назнака приче о његовим родитељима и породици за разлику од поетике Давида Албахарија са којом се у *обрнутој подударности* Набоковљева поетика (не)компарира. Издвојени делови из ауто-записа Давида Албахарија у вези са његовим родитељима биће наведени у овом истраживању јер Албахари, иако из своје постмодернистичке позе, одбија не да призна, већ да изговори да романи *Цинк* и *Мамац директно позајмљују* историографске фактицитете сопстава његових родитеља у причама о родитељима приповедача ова два романа. Набоков у ауто-исказу *Говори, сјећање!* подробно историографски описује своје родитеље. Неопходност навођења по-нечег из историја живота његових родитеља потиче из-одговорности ауторке овог интерпреативног исказа да укаже на *онај не-анонимни* „[...] ваљак који је на мој живот утиснуо одређени замршени водени печат [...], да укаже на први у низу наратива његове историје живота у форми *mise en abyme*, не би ли се појаснило Набоковљево одбијање да у америчким романима прави директне алузије на, условно речено, иницијални узрок његове потребе да себе као аутора задржава непрестано у лакановским функцијама картезијанца и хистерика, покушавајући да прикрије потребу субјекатске функције неуротика који се отворено и јавно буни против било каквог насилног, али нужног умрежавања у Символички поредак стварносне реалности Историје која је *директно* повезана са „[...] катаклизмом [прошлости] која [је] у потпуности избриса[ла] [...] свијет“ (Nabokov 2002: 19) његовог детињства и одрастања у породици у којој је он био миљеник својих родитеља. Када покушава да испише пар редака о свом другом брату Сергеју у свом ауто-запису *Говори, сјећање!* Набоков сам каже: „Ја сам био мажен; он, свједок мажења.“ (Nabokov 2002: 199) Набоковљево детињство било је лишено страхова, осим повремених брига везаних за очеву политичку и новинарску каријеру. Владимир Дмитријевич Набоков био је један од водећих либерала у царској руској влади, често је иступао јавно у парламенту због чега је исто тако често био у немилости царске полиције што је резултирало присиљењем да да оставку као професор права, губитком намештења у суду, губитком политичких права, претњом двобојем, чак и тромесечном затворском казном. Набоков је у својим причама и мемоарима забележио неке од тих страхова као и своју искрену љубав према оцу што није било карактеристично за књижевност двадесетог века писану на енглеском језику. Да би се можда боље схватила његова приврженост оцу, Кузмановић у свом истраживању под насловом “Strong opinions and nerve points:

Nabokov's life and art" подсећа да је на Кемрицу у дебати против большевичких апологета, млади Набоков, увек апсолутно прецизан у опседнутости да текст који пише или изговара буде само његов, изабрао очево „[...] предавање на тему „Совјетска власт и будућност Русије [...]” (Kuzmanovich 2006: 22).

„А иза свега тога налазио још један посебан емоционални повор који сам очајнички покушавао избјећи само да спријечим необуздану провалу плача, а то је било **њежно пријатељство, темељ мога поштовања према оцу; драг нашег савршеног слагања; они вимблдонски сусрети које смо пратили у лондонским новинама; шаховски проблеми које смо ријешавали;** Пушкинови јамби који су му се тако побједоносно котрљали с језика кад год бих ја спомијенуо неког минорног новијег пијесника. Наш је однос био означен оном уобичајеном размијеном домаћег нонсенса, комично искривљених ријечи, предложених имитација наводних интонација, и свих оних приватних шала које творе **тајну шифру сретних обитељи.**“ (Nabokov 2002: 150)

Уместо да у овом истраживању, ауторка посегне за биографијама Владимира Набокова које су настојали да запишу многи његови биографи, најлојалније, најисцрпније, али и најпристрасније од свих засигурно Брајан Бојд (Brian Boyd) у два тома, један посвећен Набоковљевим „руским годинама“ и други „америчким“, означавало би истраживање само и једино сопства Владимира Набокова са обавезним предзнаком поетских нагађања, односно преливања и губљења граница између стварносно-историографских фактицитета и поетских метаморфозирања тих фактицитета у Набоковљевој поетици уз додатно *учитавање* поетско-историографских перспектива његових биографа. Уместо тога се наводи биографија Набоковљевог оца коју Набоков бележи у *Говори, сјећање!* како би се осим „[...] тајне шифре сретних обитељи [...]“ (Nabokov 2002: 150) приказао значај и утицај *фигуре* оца у Набоковљевом освешћеном поимању у животу и поетици кода непостојања потребе да било коме или било чему припада, те стварању поетике, поготово када се о америчким романима ради, тешко или никако упоредиве са било чијом:

„Владимир Дмитријевич Набоков, **правник, публицист и државник, син Дмитрија Николајевича Набокова, министра правосуђа, и барунице Марије вон Корф, рођен је 20. септембра 1870. у Царском селу крај Санкт Петербурга, а убио га је атентаторов метак 28. септембра 1922. године у Берлину.** [...] Четрнаестог студенога [...] 1897. оженио се Јеленом Ивановном Рукавишников, двадесетједногодишњом кћерком ладањског сусједа с којом је имао шесторо дјеце (први је био мртворођени дјечак). [...] Године 1895. примљен је за млађег члана Коморе. Од 1896. до 1904. предавао је казнено право на Царској школи правних знаности [...] у Ст. Петербургу. **Чланови Коморе морали су тражити допуштење од министра правосуђа прије сваког иступа у јавности. Мој отац дакако није тражио то допуштење кад је у часопису *Право* објавио свој чувени чланак 'Крвопролиће у Кишиневу' осуђујући удио полиције у потицању погрома у Кишиневу 1903. Царским декретом одузета му је судска титула у септембру 1905. након чега је прекинуо све везе са царском владом и одлучно се бацио на протудеспотску политику настављајући притом своје правничко дјеловање.** [...] Врло се рјечито противио смртној казни. [...] **На једном службеном банкету 1904. одбио је попити здравицу за цара.** [...] Године 1906. **изабран је у први руски парламент (*Pervaja Duma*), хуману и херојску институцију, предоминантно либералну** [...] Ту је одржао неколико сјајних говора који су одјекнули широм земље. Кад је за мање од годину дана цар распустио Думу, одређени број чланова, укључивши и мог оца [...] повукао се у Виборг на илегално засиједање. **У септембру 1908. наступио је затворску казну од три мјесеца, на темељу понешто закашњеле пресуде за револуционарни**

манифест који су он и његова скупина објавили у Выборгу. 'Је ли В. нашао какву 'Егерију' овога љета?' пита он у једном од својих тајних писамаца из затвора [...] 'Реци му да у затворском дворишту видим само жућке и купусаре'. [...] Убрзо послје почетка Првог свјетског рата мобилизиран је и отпремљен на фронту. [...] Војна етика спријечила га је да активно судјелује у првим превирањима либералне револуције у ожујку 1917. **Од самога почетка, Повијест као да га је силно жељела лишити праве прилике да открије свој велики државнички талент у једној руској републици западног типа.** [...] У зиму 1917-1918. изабран је у Уставотворну скупштину, само да би га енергични большевички оријентирани морнари ухитили кад је она распуштена. Октобарска је револуција већ започела свој крвави ход, њезина је полиција већ дјеловала, али је у то доба каос наредби и протунаредби понекад радио у нашу корист: *мој је отац кренуо неким замраченим ходником, видео на крају отворена врата, изишао на покрајњу улицу и стигао до Крима с руксаком који му је собар Осип донио на његову наредбу*²³ [...] **Године 1919. пошао је у добровољно изгнанство те живио најприје у Лондону, а затим у Берлину** где је [...] објављивао емигрантски дневник *Rul* ('Кормило'), све док га 1922. није убио један покварени нитков којег је тијekom Другог свијетског рата Хитлер именовао водитељем руских емигрантских послова.“ (Nabokov 2002: 137, 138, 139, 140)

Либерално политичко *опредељење* под принудом сопствене моралне обавезности због које је читав свој живот провео живећи на танком леду између слободе и одузимања слободе деловања и живљења, те очева упорност да своја уверења живи по цену на крају

²³ Фуснота уз истраживачки обележен део из *биографског* осврта на очеву историју живота италиком наведена је управо као фуснота да ово истраживање не би пошло у *погрешном* смеру, смеру од ког се ауторка овог истраживања непрестано ограђује – проналажење историографског у делима фикције па онда применом *пронађеног* као над-истраживачке инстанце на дела фикције. Ауторка овог истраживачког записа узима у обзир Набоковљево *упозорење* изнето у *Чврстим ставовима*, упозорење изазвано његовим разилажењем са својим пријатељем Едмундом Вилсоном (Edmund Wilson), писцем, критичарем, истраживачем фрејдовских и марксистичких тема, који је у огромној мери помогао Набокову да дође у Америку и да себи и својој породици обезбеди егзистенцијални опстанак, а с којим је Набоков дошао у сукоб јер Едмунд Вилсон није са одушевљењем прихватио Набоковљев превод *Евгенија Оњегина*. Након оштре критике Набоковљевог преводилачког приступа, Набоков заборавља **за јавност** све што је Едмунд Вилсон урадио за њега и његову породицу и **у јавности** када год се за то укаже прилика оштро га напада. С тим у вези он оштро критикује и Вилсонов критички осврт на његове мемоаре *Говори, Сјећање!* речима: „Чак се није потрудио ни да прочита моје дело *Говори, Сјећање!*, записе и сећања на **срећну експатријацију која је практично почела на дан мог рођења**. Метода коју он фаворизује је да из дела моје фикције прикупља оно што он сматра правим, „из живота“ импресијама које онда примењује на моје романи и јунаке мојих романа које потом тумачи у таквом једном аматерском светлу – **попут изучаваоца Шекспира који тумачи постојање и карактерне особине Шекспирове мајке из његових драма да би потом откривао у сваком сегменту драма алузије на њу** [...]“ (Nabokov 1990: 218). Међутим, истраживачки без-предумишљаја означени део ауто-записа *постоји* у роману *Бледа ватра*, у Кинботовом опису начина на који Краљ Чарлс Ксавијер Вољени бежи из своје родне Земље пред „[...] групом изузетно оданих екстремиста, који су се називали Сенке, [која] се заветовала да ће прогањати Краља и убити га ма где он био.“ (Nabokov 1988: 115), кроз тајни пролаз своје палате док га на излазу затиче и помаже му у даљем току бекства његов верни слуга Одон. Овом дигресивном фуснотом ауторка има потребу да укаже на Набоковљево *третирање* пародије и пародирања не само као извргавања руглу некога или нечега у форми онеобиченог тропичног исказа, већ и као свеприсутне прозирне границе у његовој поетици америчког доба, границе која (не)постоји између разума и лудила или између стварносне реалности и имагинације. Без обзира да ли је Набоков с намером историографски фактицитет поновио у имагинаризованој *пародији* свог романа, али засигурно није могао пренебегнути сличност у разлици између ове две *ситуације* и то једне која се односи на једину особу која је за писца у сећању имала заувек обезбеђено место истинске над-инстанце и друге, имагинаризоване пародије коју Набоков *или* Кинбот називају *последњим уточиштем ума*: „*Зашто у Бледој ватри пародију називате 'последњим уточиштем ума' ?* / То каже Кинбот. Постоје људи које пародија узнемирава.“ (Nabokov 1990: 77)

и сопственог живота, Набоков не наводи у свом ауто-запису случајно. Да би означитељу либерално *дао једино за њега истинито семантичко значење* потребне су му *цртице* очеве *биографије*. Означитељ либерално за Набокова значи само једно – деловати у складу са сопственом моралном обавезношћу и у складу са властитим уверењима без утилитаристичких намера, деловати делима која обећавају левинасовски речено само и једино потпуну *бесплатност*. Истицање значајности фигуре оца у Набоковљевом конституисању сопственог идентитета би био истраживачки подухват за фројдовце, али да су засигурно очеве интелектуалне и државничке способности имале утицаја на Набоковљеву пред-свесну решеност да и у функцији картезијанца и у функцији неуротика брани себе од егзилантске агоније се не може оспорити. Отац је имао своју правничку каријеру и државне функције, чак и када је у формалном смислу остајао без њих, док је Набоков имао своју поетику, лепидепторологију, састављање шаховских проблема као *излаз у ничију земљу*, у потребу да пронађе неку врсту (не)спокоја у покушају да помири науку и имагинацију, да пронађе свој *простор између* у коме би не само трауму егзила као нужности напуштања своје родне Русије, већ и трауму распада и раздвајања својих чланова породице по европским градовима, убиство оца, смрт мајке, смрт браће, странствовање у најсолипсистичкијем и тиме *најопаснијем* смислу тог означитеља, сам, из-себе первертирао у Лаканов псеудо-*jouissance*:

„Прекид у мојој судбини омогућује ми у ретроспективи неки перверзни ужитак који ни за што на свијету не бих пропустио. Још од оне размене писама са Тамаром, носталгија је била нешто изнимно и изразито сензуално[...] **али дај ми било што, на било којем континенту што наликује ладању око Ст. Петербурга, и моје ће се срце растопити.** Тешко ми је и предочити како би заправо било видјети своје некадашње окружење. Понекад се замишљах како га поново посјећујем с лажном путовницом, под измишљеним именом. То би било изведиво.

Али мислим да то никада нећу учинити. Сањао сам о томе превише јалово и превише дуго.“ (Nabokov 2002: 195, 196)

Како Набоков успева да пронађе тај простор *између*, простор неопходан да би се идентитетски опстало, како се идентитетски не би *распало*, али који пружа само привремена и повремена уточишта од стварносне реалности. Набоковљево *између* није ожеовско неместо где субјекат може да у анонимности прогласи краткотрајно наравно неки, било који идентитет за свој сопствени. Важно је још једном напоменути да се не ради о геометријском простору, већ само и једино о не-геометријском простору настојања свести да бол прогласи ужитком или да себе у почетку на силу приморава да ужива кроз бол надајући се да ће временом то прерасти у могућност идентитетског пребивања у анестезираном болу реанимираног сећања на ужитак. У том контексту не би ли се појаснила Набоковљева стратегија потребе проглашавања свих својих губитака „перверзним ужитком“ (Nabokov 2002: 195), „срећном експатријацијом“ (Nabokov 1990: 218) је стално присутни покушај да себе идентитетски представи као неког ко је увек *изван*, *између* маргина и центра, на неком месту чије координате нико не сме да одреди јер би у супротном могло доћи до *опасности* спознаје Владимира Набокова као рањивог, љутитог - обичног људског бића које није имуно на трауме. Треба имати на уму да иако је прва верзија његовог ауто-записа *Говори, сјећање!* објављена 1951. године, да је исте 1966. године као и прво издање *Чврстих ставова*, изашло њено ревидирано издање, те да је управо то ревидирано издање ауто-записа *Говори, сјећање!* означено као историографско, било неопходно објавити не би ли, донекле, ублажио *чврстину ставова* своје метафиктивне аутобиографије, односно још једном показао да је истина, његова или било чија увек *лебдећа*, увек негде *између* конституисане имагинаризоване историје

живота и оне друге, обележене ожиљцима рана мноштва губитака стварносне реалности. У *Чврстим ставовима*, као што је већ више пута истакнуто, Владимир Набоков заузима позу индивидуе која *чврсто* стоји на тлу, али заправо све време покушава да идентитетски *левитира* не дозвољавајући да га други-од-његa идентитетски позиционирају ни на једном рикеровском полу идентитета – нити истости, нити ипсеитета. И то би била једна угодна и удобна поза, али је поза. Граница између реалности и имагинације је постигнута? Или се догодило нешто супротно? Наиме, у жељи да је оштро и прецизно повуче, Набоков, заправо, у покушају да избрише неку сопствену истинитост, брише и имагинарну истиност и остаје, с предумишљајем, да *постоји* у стању *неуспешног покушаја левитације*. Можда, управо из тог разлога, не из разлога претендовања на истинитост и веродостојност података и детаља везаних за његов живот, ауторка овог интерпретативног исказа некако више *верује* оном Владимиру Набокову из ауто-записа који није, како сам аутор у уводу каже ништа друго осим „[...] суставно повезан *assemblage* особних сјећања [...]“ (Nabokov 2002: 7). У овом ауто-запису који претендује, као што се из уводне реченице дâ видети, односно како Набоков инсистира да се види, на потпуно имагинаризовану причу, интерпретатори могу да покушају да уоче један, неки имаго или, можда, и *самог Владимира Набокова од крви и меса*. Међутим, истраживачки посматрано, ауторка овог истраживања проналази можда најважнији означитељ у вези са идентитетским опстанком управо у делу историографског ауто-записа где Набоков, наравно, говори о свом оцу. Иако, наизглед само још један опис сећања на један у низу тренутака из сопственог детињства и дана проведених на селу са својом породицом, *издваја се* или сам-од-себе намеће наратив који тече кроз низ смислених означитеља да би се потом претворио у слику, у имаго јединог модуса идентитетског опстајања на који, ауторки овог истраживања се чини, Набоков пристаје. Набоковљевог оца су мештани Вире уколико су имали неки проблем или молбу „[...] за његово посредовање у некаквој мјесној распри или о некој посебној потпори или о допуштењу да се пожање део наше земље [...]“ (Nabokov 2002: 24) посећивали и, уколико би им Набоковљев отац обећао да ће се заложити за решење њиховог проблема у царској влади, постојао је обичај да га „[...] двадесетак снажних руку заљуља и баца у зрак и поновно сигурно дочекује“ (Nabokov 2002: 24). Затим следи наратив имага или имаго наратива:

„Са својег мјеста за столом изненада бих кроз један од западних прозора **видио чудесан примјер левитације**. Ондје би се на тренутак приказао лик мога оца у његовом вјетром набораном бијелом љетњем одијелу. [...] Три пута би уз громки хај-хо својих невидљивих бацача летио увис на тај начин, и **други пут би досегао већу висину него први пут** и тада би се нашао, на својем посљедњем и **најузвишенијем лету, како почива као заувјек на позадини кобалтног модрила љетног поднева попут једног од оних рајских ликова који удобно лебде [...] на сводастим строповима цркве док се доље једна по једна пале високе воштанице у смртним рукама, стварајући рој ситних пламенова у магли тамјана, док свећеник пјева о вјечном починку, а погребни љиљани скривају лице онога који ондје лежи, међу пливајућим свјетлима, у отвореном лијесу.**“ (Nabokov 2002: 24)

Левитација је управо *оно узмеђу* лакановске функције с једне стране его субјекта и функције хистерика и неуротика с друге, између рикеровске истости и ипсеитета, између левинасовског Реченог и *Изрицања*. Посматрач овог наративног имага може *видети* идентитетске крајности. Оне када се досегне највиша тачка левитације, када се идентитет испразни-од-себе-самог и идентификује у *чистој* имагинацији, имагинаризацији са једним „[...] од оних рајских ликова који удобно лебде [...]“, али „[...] на сводастим строповима [...]“ постајући имагинаризирани други-од-себе на које више

сила гравитације стварносне реалности не може да делује јер постаје *окамењени имаго* имагинаризације која има своју засебну силу гравитације имагинаризације. Она делује у супротном смеру од силе гравитације стварносне реалности, кидајући све нити са њом и водећи идентитет у све замршенију мрежу имагинације која, као што је већ раније назначено, може бити и јесте погубна за једно сопство и његову истину. Друга крајност је препуштање сили гравитације стварносне реалности, где се нуди идентитетска оптативност сопства као посматрача себе како корача са „[...] воштаницама у смртним рукама [...]“ (Nabokov 2002: 24) да замени своје, уколико се не одупре, будуће сопство „у отвореном лијесу“ (Nabokov 2002: 24) или сопство чија смрт је већ проглашена у идентитету *без лица*. Имагинарни, у наративу непостојећи *трећи избачај у ваздух* би можда омогућио сопству да се нађе у простору у коме би освешћени субјекат *овладао левитацијом*, овладао јасним разграничењем између стварносно реалног и имагинарног и могао да се привремено *заклони* од обе крајности када почну исувише да *притискају*, односно привлаче својим деструктивним силама гравитације. То би онда значило научити да се левитира изнад обе, субјекту једино доступне „реалности“, и упућивало би на левинасовско пражњење сопства од себе самог, што је, како Левинас теоријски предочава једини излаз, али у некој трансценденталној реалности за субјекат заувек недоступној. Зато се то *изнад* преиначава у *између* јер ако се већ крећемо левинасовским означитељским поретком онда је јасно да и сам Левинас тај неки трансцендентал поставља у простор *Реченог*, наратив историје било чијег живота који сваком субјекту даје шансу да га не *прождере* суровост стварносне реалности коју живи и оне друге, имагинаризоване која када се једном изгуби контрола над њом жртвује субјекат уводећи га у лудило или смрт. То *између* не би могло да постоји да субјекат не гаји илузију да је некада, у освешћеном, свакако, *додире* са стварносном реалношћу, у прошлости био сам свој *сведок* постојања себе као имагинарно целовитог или, једноставније речено, као *невиног* још увек незараженог токсичношћу Система или Историје стварносне реалности. Управо сећање и при-зивање, имагинаризовано реконструисање *тог доба* је главни окидач за покретање механизма могућности опстајања између потребе да се у имагинацији врати на нулти означитељ, односно да по обрасцу створи наратив сопствене историје живота, наратив који ће непрестано флукуирати у *простору између*.

Ова дигресија је нужност коју Набоковљева поетика непрестано изискује: „*Човеков живот као коментар нејасној / Недовршеној песми*. Белешка за каснију употребу.“ (Nabokov 1988: 52) Дигресија као коментар Набоковљеве (не)јасне историје живота и његове поетике и, свакако, као „Белешка за каснију употребу“ (Nabokov 1988: 52).

О мајци ауторка овог истраживања, супротно свом ставу да је истрзање појединих сегмената наратива другог-од-себе, како би се доказала нека иницијална хипотеза, које у овом истраживању нема у смислу потребе за доказивањем или побијањем по сваку цену, не наводи ни биографске податке који стоје у ауто-запису, нити део наратива у ком Набоков прича причу о љубави између мајке и сина, већ наводи онај део који сам по себи или у себи прича причу о болу и трауми:

„Послије 1923. кад се преселила у Праг, а ја живио у Немачкој и Француској, нисам је могао често посјећивати; **нити сам био с њом у часу њезине смрти уочи Другог свјетског рата**. Кад год бих ипак успио отићи у Праг, увијек сам осјећао онај почетни бол који човјек осјети непосредно прије него што вријеме, затечено неприпремљено, наново навуче своју познату маску. [...] *Одљев руке мога оца и акварел који приказује његов гроб на православном гробљу у Тегелу, сада Источном Берлину, дијелио је полицу с књигама емигрантских писаца, које су се тако лако распадале у својим јефриним папирнатим корицама. На сандуку за сапун прекривеном зеленом крпом*

стајале су нејасне мале фотографије у расклиманим оквирима које је вољела држати крај кауча. Нису јој заправо требале, јер ништа није било изгубљено. Као што трупа путујућих глумаца са собом посвуда носи, док год памти свој текст, вјетровиту пустопољину, магловити дворац, зачарани оток, тако је она уза се имала све што је њезина душа похранила.“ (Nabokov 2002: 37)

И поново истраживачки обележен део италиком и графички појачаном пребојеношћу слова из Набоковљевог ауто-записа овога пута не у форми фусноте, али не из-разлога оправданости или неоправданости нечег-већ-виђеног у поетици, односно ауто-запису па поновљеног у делу фикције. Разлог је истраживачки страх да фусноте не прерасту наратив, али не и страх да би истраживачки дигресивни коментари могли да загуше текст. Поредити неупоредиво могуће је. Стварносна реалност Набоковљеве мајке, чији егзилантски живот Набоков посебно не назначава, а и нема потребе да би се осетила њена бол услед губитака својих најмилијих, егзилантски наметнуте раздвојености од својих најмилијих и на крају, своје земље. Фотографије своје породице, акварел гроба свог супруга, сви ти симулакруми онтолошких прошлих тренутака су били ту да конституишу „Стварност“ али не ону „Стварност“ његовог Вадима Вадимовича Н-а у *Погледај арлекине!* – стварност имагинације која ослобађа од терора стварносне реалности тек у тренутку губитка сваке по-везаности са ментално здравим делом сопственог сопства (уколико је могуће констатовати ментално нездрави део у изван-клиничком наративу психоаналитичке теорије) и близине физичке смрти:

„Мој дух и мој вид сада су били довољно оштри да разазнају лекове на сточићу поред кревета. Међу бедним стварчицама на њему опазих неколико залуталих путника из другог света: прозирни коверат са не баш мужевном марамицом коју је особље пронашло и опрало; сићушну златну оловку што је припадала оканцу дугуљастог роковника смештеног у несесер; пар арлекинских наочара, које због нечега нису наводиле на помисао о заштити од снажног светла већ на прикривање од суза отечених капака. Комбинација ових састојака имала је за последицу заслепљујућу пиротехнику чула; а следећег јутра (случај је и даље био на мојој страни) врата моје собе се покренуше: лаки бешумни покрет начас кратко и бешумно прекинут заустављањем и потом настављен спором, бескрајно спором колоном луксузно одштампаних тачкица које означавају недовршену реченицу. Испустио сам урлик радости, и ушла је Стварност.“ (Nabokov 1998: 353)

Самом Набокову је засигурно било лакше да по-верује да имагинаризована прошлост у форми сећања, при-сећања подстакнутог вољно или не-вољно може да ублажи бол никада зараслих рана, рана које никада не могу да поприме форму ожиљака. Пародирањем историја живота својих јунака, пародирањем које се конструише и деконструише, ипак, у коду његове сопствене историје живота, Набоков у лабораторијски контролисаним условима врши експеримент испитивања могућих начина преживљавања сопственог сопства услед Губитка, али у имагинаризованом регистру у коме је постављен алгоритамски услов да пародија буде „последње уточиште ума“ јер у имагинаризованој стварности коју његови јунаци живе означитељски префикс прозирност значи управо супротно од значења које има у стварносној реалности изван фикције. Уместо рационалне освешћености шта је живот с ове стране огледала, а шта са оне друге, Набоков своје јунаке са предумишљајем *пушта* да се до потпуне менталне испрљености боре да оно *иза* наметну ономе *испред* огледала. Управо из тог разлога оно што је са ове стране огледала прозирно и за шта не постоји потреба за даљим анализирањем, у свету *иза* огледала поставља се као нужно анализибилно према правилима имагинаризације чију правилност није могуће утврдити оног тренутка када имагинаризација надрасте стварносну реалност, те самим тим постаје за јунаке нужно

увек погрешан смер путање потраге за сопственим идентитетима и истинама. Иако Набоков и у својим ауто-записима и у својим делима чисте фикције подразумева реалност увек обележену знацима навода, један је регистар реалности његових ауто-записа, а потпуно други, дијаметрално супротан регистар реалности против којих се боре јунаци у његовим романима. За Вадима Вадимовича Н-а „пиротехника чула“ настаје онда када се посматрањем предмета на ормарићу поред своје самртничке постеље *повеже* са ликовима из других Набоковљевих романа путем „арлекинских наочара“ које уместо да њега и друге јунаке Набоковљевих америчких романа штите од понекад само опоре, понекад до крајности ужасавајуће за њих створене и у њу смештене стварносне реалности њихових фиктивних живота, оне су ту да их штите од њихових до крајности артифицијених имагинаризација сопствених идентитета и истина. Наравно, „арлекинске наочаре“ у таквим до апсолутног менталног и физичког испрљења имагинаризованим идентитетима могу само да послуже за „[...] прикривање од суза натечених капака“ (Nabokov 1998: 353) јер имагинаризација ни у имагинарном не може да опстане без своје опозиције – имагинаризоване стварносне реалности. И не само да не може да опстане, него и сама не може да се носи са својим по инерцији створеним имагинаризованим системима и кодовима који и њој самој у једном тренутку постају нејасни и неразумљиви. У такве светове Набоков *спушта* и *пушта* своје јунаке у потрагу са сопственим идентитетима. С друге стране, стварносна реалност његових ауто-записа, иако сећањем нужно имагинаризована, задржава своју превласт над имагинаризованим. Зато Набоков када говори о мајци посебно наглашава оно што му је највише помогло у каснијем емигрантском преживљавању:

„Вољети читавом душом а остатак препустити судбини било је једноставно правило којега се придржавала. [...] С љубављу је памтила властиту прошлост с истим оним ретроспективним жаром којим ја сада проматрам њезин лик и своју прошлост. **Тако сам на неки начин наслиједио један чудесни симулакрум – љепоту недодирљива посједа нестварног имања – и то се показало изванредном вјежбом за подношење каснијих губитака.**“ (Nabokov 2002: 30)

Сећање, односно како то Џон Барт Фостер (John Bart Foster) у свом истраживању *Nabokov's Art of Memory and European Modernism* у делу који се односи на Набоковљев роман *Стварни живот Себастијана Најта* каже „[...] инсистирање на уметничкој вештини сећања које иако јасно показује да инвентивност утиче на наше слике из прошлости, не мора да значи да су те слике погрешне“ (Foster 1993: 160), као и да „без имагинативних уплива у запамћене чињенице из прошлости, на шта Набоков својом поетиком указује, чињенице саме по себи би остале суштински без значења“ (Foster 1993: 161). Међутим, уметничка вештина сећања, уметност сећања *у себи садржи* мноштво различитих регистара које не зависе од тога да ли изазивају осећање туге и бола или радости и задовољства. Постоје и они регистри у оквиру уметности сећања који су запамћени и који у прецесу рестаурације нужно наравно приказују своје имагинаризовано лице, али чије наличје ипак непромењено просијава борећи се за превласт лица. Такво је на пример Набоковљево сећање на његовог брата Сергеја:

„Из различитих разлога необично ми је тешко говорити о мом другом брату. Она закучаста потрага за Себастијаном Најтом (1940.) са свим оним глоријетама и самоматирањем, није заправо ништа у упоредби са задањом којој сам измакао у првој верзији ових мемоара и с којом сам сада суочен. Осим у двије или три јадне мале пустоловине забиљежене у ранијим поглављима, његово су се дјечаштво и моје ријетко мјешали. Он је пука сјена у позадини мојих најпунијих и најисцрпнијих сјећања. [...]“ (Nabokov 2002: 199)

„Обојица смо дипломирали исте предмете, с истим одличним оцјенама, послије чега се он преселио у Париз гдје је наредних година предавао сатове из енглеског

и руског, баш као и ја у Берлину. [...] Мало знам о његовом животу за вријеме рата. У једном је раздобљу био запослен као преводилац у неком уреду у Берлину. Увијек искрен и неустрашив, критицизирао је режим пред својим колегама који су га пријавили. Ухитили су га, оптужили да је 'британски шпијун' и отпремили у један концентрацијски логор у Хамбургу, гдје је умро од исцрпљености 10. сјечња 1945. Био је то један од оних живота који безнадно захтијевају закашњело нешто – суђут, рузумијевање, било што – које пуко препознавање такве потребе не може ни надомјестити ни искупити.“ (Nabokov 2002: 203)

Иако са Сергејем Набоков у детињству није имао неки блиски однос и иако је „Он [...] пука сјена у позадини мојих најпунијих и најисцрпнијих сјећања“ (Nabokov 2002: 199), утолико је Набоковљево сећање на њега у уметности сећања болније и трауматичније. Закаснела бол због пропуштених прилика да „[...] тихог и апатичног [...]“ (Nabokov 2002: 199) Сергеја *пусти* у своје детињство, Набокова *прогања* у његовој уметности сећања и можда управо зато у *Стварном животу Себастијана Најта* наилазимо на део наратива:

„Сећам се Себастијана као дечака, шест година старијег од мене, како се поносно поиграва воденим бојама испод присне ауре раскошне керозинске лампе [...], како ми сад блесне у сећању. Видим себе, дете од четири или пет година, на прстима, како се протежем и врпољим, покушавајући да ухватим бољи поглед на кутију са бојама испред полубратовљевог лакта који се непрестано помера [...] сада сам се већ узварао уз столицу – али он и даље не обраћа пажњу на мене, све док, не покушам да дотакнем најплављу грудву у кутији; **тада ме одгурује раменом, и даље се не окрећући, и даље тих и далек, као и увек, према мени.** Сећам се како вири преко оgrade на степеништу, гледам га како иде уз степенице, после школе [...] Моје усне се скупљају, испуштам белу пљувачку која пада и пада, и увек промашује Себастијана; **а не радим то зато што желим да му досађујем, већ је то само чежњив и узалудан покушај да га натерам да примети да постојим.**“ (Nabokov 2003: 15)

„У десетој години појавило се у њему занимање за гласбу и од тада па надање ишао је на безбројне сатове, на концерте са нашим оцем те проводио сате и сате изводећи одломке из опера на једном клавиру на горњем кату који смо сви могли чути. **Ја сам му се знао дошуљати до леђа и бубнути га у ребра – ружна успомена.**“ (Nabokov 2002: 202)

Ова два Набоковљева исказа из два различита означитељска поретка Набоков поставља као у огледалу. Да ли је то зато, као што је претходно напоменуто, што постоје различити означитељски регистри у уметности сећања чак и за она сећања којих нема, која не постоје, али за којима субјекат чезне у каснијем добу своје животне историје када се *појави* предсвесна потреба за рестаурацијом одређених периода из историје живота који имају означитељ неке пресудности у самом животу субјекта. С обзиром на то да овај истраживачки исказ не претендује на *фрејдовски редуccionизам*, односно на *провозорно* извођење закључака на основу питања узрочности нечега у одсуству узрока, односно једноставном редуccionистичко-истраживачком потребом да би се постигао одређени циљ, било би апсолутно истраживачки наметнуто упустити се у повезивање исказа из ауто-записа са исказом у роману да сам Набоков не инсистира на компаративности и компатибилности два подухвата – један у вези са исписивањем *Стварног живота Себастијана Најта*, други у вези са покушајем остављања *трага* о брату Сергеју у својим мемоарима. И сама ауторка овог истраживања се не би толико дуго задржавала на ауто-записима самог Набокова да у романима који су предмет овог истраживања није уочила недостајање узрока потребе јунака да крену у потраге за својим идентитетима. Уколико се пође од претпоставке да у субјекту потреба трагања за одговором *Ко сам ја?* не настаје *ex nihilo*, већ тек онда када се догоди Губитак, када субјекат више није у стању

да картезијански подноси терет стварносне реалности, ауторка овог истраживања констатује да Набоков, између осталог, избегава да својим јунацима пружи прилику да кажу због чега им је имагинаризова стварност њихових имагинарних живота толико преко потребна. Чини се као да приповедање у сва четири романа: *Стварном животу Себастијана Најта*, *Прозирним стварима*, *Бledoј ватри* и *Погледај арлекине!* – започиње *in medias res*. Реципијент затиче јунаке који су већ увелико у својим потрагама одмакли и у својим потрагама за сопственим идентитетима и у смислу све јаче изражене менталне нестабилности, да се реципијентско-истраживачки заборавља питање узрока и фокус се помера на њихове покушаје да идентитетски опстану у борби између потребе да обуздају имагинаризацију сопственог идентитета која их је већ увукла у свој Систем имагинаризације и потребе да конституисана имагинаризована сопства суоче са имагинарном стварносном реалношћу коју живе. Компатибилност романа *Стварни живот Себастијана Најта* и *цртице* о брату Сергеју у ауто-запису могуће је читати кроз функцију калеидоскопа када један окрет, потез мења, у оку посматрача, читаву слику. В. (Себастијанов полубрат) има очајничку потребу да испише биографију свог, на почетку романа већ умрлог полубрата. Узрок те потребе може се читати и као очајничка потреба једног егзиланта за накнадним исписивањем осећања припадањем некоме у уметности сећања. Али може се читати и као потреба аутора да се у чистој фикцији, чистој у смислу необавезности према сопственој историографији, одужи свом брату Сергеју, али не излазећи из нечега што би се могло означити као сопствена над-обавезност да се у било ком делу наратива романа позове на сопствену историју живота. Одатле и функција калеидоскопа, као могућности исписивања имага који конституисаног читаоца подсећа на неки од претходних имага које је опазио негде другде у оквиру поетика датог писца. Исказ о Сергеју у ауто-запису остаје у геометријском смислу простора који наратив о њему заузима, не прерастајући дужину/ширину цртице, јер како сам Набоков каже: „Био је то један од оних живота који безнадно захтијевају закашњело нешто – сућут, рузумијевање, било што – које пуко препознавање такве потребе не може ни надомјестити ни искупити.“ (Nabokov 2002: 203) *Препознавање потребе* није довољно да би се са-учествовало у тежини историје једног таквог живота, потребно је нешто више, много више које је увек премало због пропуштених или, из невиности детињства, препуштених шанси да се оствари неки ближи однос. Освешћено присуство те потребе, иако недовољно да би се терет стварносне реалности умањило, транспонује се у имагинаризованом присуству у одсуству полубрата Себастијана који *добива заслужену казну* да постоји док постоји В.-ов исказ о њему. Наравно, Набоков мора да казни и В.-а јер своју потребу није у стању да задржи *између*, као стално присутни непроменљиви *орнамент* калеидоскопа који ће се уписивати у било који имаго, ма колико он, али и остали јунаци Набоковљевих америчких романа као *корисници калеидоскопа* настојали да што брже мењају положаје *стакла* сопственог наратива не би ли пронашли симетричну фигуру која би задовољила њихову перцепцију сопствених идентитета у идентификацији-са.

„[...] Животињска болна чежња за још увијек свјежим задахом Русије [...]“ (Nabokov 2002: 220) је само још један у низу Набоковљевих под-регистара његове уметности сећања, оних под-регистара који се за-увек одупиру моћи имагинаризације у смислу могућности да иако нужно имагинаризовани буду тако и *читани*, односно *написани*. Ауторка овог истраживања након првог, односно *n*-тог читања ауто-записа *Говори, сјећање!* – све пре или после дела наратива у коме Набоков прича причу о свом животу у емиграцији, годинама проведеним по европским градовима, перципира као *круњење наратива* иза ког остаје само та историографска имагинаризација. Као да ништа пре, ни после тога није морало да се напише. Као да је тај део наратива могао да опстане

попут *цртице* о животу Набоковљевог брата Сергеја и ништа не би било пропуштено, иако би, заправо, било и јесте пропуштено *све*.

„Кад се осврнем на те године прогонства, видим сама себе и тисуће других Руса како водимо чудноват, али ни по чему неугодан живот, у материјалној оскудици и интелектуалном луксузу, међу посве неважним незнанцима, сабласним Нијемцима и Французима, у чијим смо мање-више илузорним градовима ми, емигранти, случајно боравили. Ти су урођеници нашем унутарњем оку били једнако плошни и прозирни као ликови изрезани из целофана и премда смо се служили њиховим справама, аплаудирали њиховим комичарима, брали њихове шљиве и јабуке уз цесту, никакве праве комуникације, оне богате људске врсте тако раширене у нашој властитој средини, између нас није било. **Чинило се повремено да их игнорирамо онако као што неки бахати или врло глупи освајач игнорира безобличну масу домородаца; али би се понекад, заправо доста често, тај сабласни свијет кроз који смо ми тако свечано проносили наше оживљке и нашу умјетност знао ужасно уздрмати и показати нам тко је бестјелесни заробљеник, а тко прави владар.** Наша потпуна физичка овисност о овој или оној држави која нам је хладно зајамчила политичко уточиште постала би болно очита када је требало набавити или продужити некакву биједну „визу“, некакву дијаболичну „леgitимацију“, јер тада би се раље похлепног бирократског пакла разјапиле пред молитељем и он је могао трнути док се његов досије све више дебљао у ладницама конзула и полицајаца штакорских брчина. **Документи, каже се, за Руса су плацента. Лига народа опскрбила је емигранте који су изгубили руско држављанство такозваном „Нансеновом“ путовницом, врло инфериорном исправом нездраво зелене боје. Власник је такве путовнице био тек нешто боље од злочинца на увјетној слободи и био је извргнут ужасним процедурама сваки пут кад је желио путовати из једне земље у другу, а што је земља била мања, то су веће биле заврзламе. Негдје у дубини својих жлијезда, власти су скривале увјереност како је, колико год лоша била држава – рецимо Совјетска Русија – сваки бјегунац из ње сам по себи презира вриједан, будући да егзистира изван државне администрације; и стога га се проматрало с оним апсурдним неодобравањем каквим становите вјерске скупине гледају дијете рођено изван брака. Нисмо сви прихватили да будемо пропалице и сабласти.“** (Nabokov 2002: 216, 217)

Зујање зимских комараца из Набоковљевих коментара испод фотографије(а) укључених у последње издање свог ауто-записа, које(а) има(ју) функцију дистракције не би ли се реципијенту при-казао модус перципирања нечег тако фактографског као што је фотографија у смеру онога што се на фотографији не види, у овом делу наратива постаје оно што Ролан Барт (Roland Barthes) у својим коментарима о фотографији – *Светла комора* – назива „*punctum*“ -ом који „[...] сам креће са сцене, као стрела и пробада ме“ (Bart 2004: 30) и *прекида зујање зимских комараца* управо у тренутку када се одјекивање тог несносног звука очекује у позадини овог дела наратива. Настаје мук када сабласни свет егила покаже своје владарско не-дисторзично лице и када избрише покушаје субјекта да имагинаризује своје постојање додавањем префикса *свечаности* својим оживљцима и једином виду опстајања – уметности. „Документи, каже се, за Руса су плацента“ (Nabokov 2002: 216), *плацента* освешћеног привида постојања, *плацента* која по-рађа вишегласје беса, мржње, бола, туге, које ни Набоковљев покушај да *пригуши* у делу наратива којим најављује овај *punctum*, тропом спиралности живота као могућношћу разматавања херметичности заокруженог живота не успева да синкопира:

„Обојена спирала у стакленој куглици – то је мој живот у мојим очима. Двадесет година проведених у мојој родној Русији (1899-1919.) односе се на тетички круг. Двадесет и једна година добровољног изгнанства у Енглеској, Њемачкој и Француској (1919-1940.) нуде читу антитезу. Раздобље проведено у мојој

усвојеној земљи (1940-1960.) твори синтезу – и нову тезу.“ (Nabokov 2002: 216, 217)

„Спирала је продоховљени круг. У спиралном облику круг, размотан, растворен, престаје бити opak; он се ослобађа. То сам смислио кад сам био ученик, али сам такођер открио да Хегелов тријадички низ (тако популаран у старој Русији) изражава једноставно битну спиралност свих ствари у њиховом односу према времену. Завој слиједи завој, а свака је синтеза теза следећег низа. Ако размотримо најједноставнију спиралу, у њој можемо разабрати три фазе које одговарају фазама тријаде: 'тетичким' можемо назвати мали завој или лук који из средишта започиње конволуцију; 'антитетичким' већи лук који се суочава са првим у процесу његова настављања, а 'синтетичким' још опсежнији лук који се наставља на други док слиједи први по вањској страни, и тако даље.“ (Nabokov 2002: 216)

Смењивање мука и какофоније бола и беса, презира *одзвањајући* пригушују звучност означитеља *добровољно изгнанство, круг историје живота као спирално могућег разматавања у циљу ослобађања, настављања „антитетичког“ лука једноставниом неутрализацијом у додиру са „тетичким“ добом невиности и детињста, те увођењем у мирно доба „синтезе“*. Једино што би могло да прекине тај мук, да га прекине али не и укине, за Набокова је уметност, индивидуална уметност, уметност отуђене, принципијелне индивидуе. И док примарна, секундарна, п-та по реду траума траје, Набоков из-трауме о трауми има потребу да говори:

„Довољно сам говорио о сивилу и сјају изгнанства у мојим руским романима, посебно у најбољем од њих, у *Дару* који је недавно објављен на енглеском као *The Gift*; али можда би овдје била прикладна брза рекапитулација. С врло мало изнимака, **све либерално настројене креативне снаге – пјесници, романописци, критичари, повјесничари, филозофи, итд. – напустили су Лењинову и Стаљинову Русију.** Они који нису или су ондје полако венули, или су кварили свој дар прилагођујући се политичким захтјевима државе. Оно што цареви никада нису успјели постићи, тј. потпуно подчињавање духа вољи владе, бољшевици су постигли у трен ока након што је главни контигент интелектуалаца побјегао у иноземство или био уништен. **Она сретна скупина исељеника могла се сада препустити својем послу тако потпуно некажњено да су се заправо понекад питали није ли можда тај осјећај да уживају апсолутну духовну слободу можда посљедица њихова дјеловања у апсолутној празнини.**“ (Nabokov 2002: 219, 220)

„Истина, међу тим емигрантима налазио се довољан број добрих читатеља да осигурају објављивање руских књига и часописа у размјерно великом броју, у Берлину, Паризу и другим градовима; али будући да ништа од тих текстова није могло циркулирати унутар Совјетског Савеза, **цијела је ствар попримила ауру крхке нестварности.** [...] Међутим, бацивши смирено поглед уназад и процјењујући их само по уметничким и знанственим нормама, ваља примјетити како су књиге које су емигрантски писци објављивали *in vacuo*, ма какви били њихови индивидуални недостаци, данас трајније и прикладније за људску потрошњу од оних ропских, изразито провинцијалних и конвенционалних струја политичке свијести које су истјецале тијеком истих тих година из пера младих совјетских писаца, које је очинска држава опскрбила тинтом, лулама и пуловерима.“ (Nabokov 2002: 220)

О оним „уметницима“ који су напустили бољшевичку Русију, али су наставили да величају тековине Нове Русије како би Совјетска Русија отворила границе за пролаз њихових књига и осигурала им егзистенцијални опстанак, Набоков каже:

„У свом ставу према књижевности били су чудновато конзервативни; за њих је спас душе био на првом мјесту, котрљање балвана на другом, а уметност на

последњем. **Поглед уназад из данашње перспективе биљежи необичну чињеницу да су ти слободни белетристи у иностранству мајмунски опонашали ланцима оковану мисао у домовини, тврдећи како је бити представник неке скупине или епохе много важније него бити индивидуални писац.**“ (Nabokov 2002: 223)

„Да ли сте икада имали контакт са совјетским грађанима? Ког типа?

Нисам имао практично никакав контакт са њима иако сам једном пристао, раних тридесетих или касних двадесетих, да се сусретнем – из пуке радозналости – са једним агентом из болшевистичке Русије који је с муком покушавао да натера писце и уметнике емигранте да се врате у домовину. Имао је неко лажно име, Тарасов или тако нешто, и написао је мали роман под насловом *Чоколада*, и помислио сам да бих могао да се мало поиграм с њим. **Питао сам га да ли би ми било дозвољено да пишем о чему год ја желим и да ли би ми дозволили да напустим Русију ако ми се тамо не би свидело. Рекао ми је да би био толико заузет свиђањем свега тамо да не бих имао времена да сањам о одласку у иностранство поново.** Био бих, рекао је, савршено слободан да бирам међу мноштвом тема које Совјетска Русија тако великодушно нуди писцима, као што су фарме, фабрике, шуме [...] пуно фасцинирајућих тема. Рекао сам му да су ми фарме и тако даље досадне и мој јадни [...] је одустао. Много више среће је имао са Прокофљевим.“ (Nabokov 1990: 97, 98)

Што се саме поетике тиче, а у вези је са потребом аутора да о изворима трауме говори, понавља се иста ситуација. Док је у-трауми, Набоков из-трауме конституише своје руске приповедаче као „[...] трезвене, рационалне, и дистанциране [...]“ (Рауповић 1997: 382), поуздане који живе своју имагинаризовану стварносну реалност апсолутно освешћени да не пређу границу сопствене имагинаризације и ауторски конституисаног имагинаризованог простора којим се *крећу*. Набоковљеви руски приповедачи нису склони исклизнућима *сопственог* наратива и њихова, претходно напоменута, освешћеност се односи на знање да поседују „[...] апсолутну духовну слободу [...] [као] последицу њихова дјеловања у апсолутној празнини“ (Nabokov 2002: 220). Дакле, простор њиховог деловања јесте апсолутна празнина у контексту утилитаристичке обесмишљености њиховог постојања и могућности да било шта у имагинаризованој стварносној реалности промене, али никада не губе свесност сопственог сопства попут сумње и страха да тако означени простор њиховог деловања може и да празни сопство од себе самог. Дистанцирајући се, у *геометријском* смислу од трауме, Набоков *са* сазнањем²⁴ да ће напустити Европу и прећи за Америку, још пре него што ће крочити на тло Америке пише *Стварни живот Себастијана Најта*. Управо у том неком периоду пост-трауматски *симптоми* у спречи са Новим Светом и, у почетку, све већом егзистенцијалном несигурношћу самог Набокова, у његовој поетици мењају нека од кључних правила механизма одбране везаних за доба двадесет година изгнанства, при

²⁴ „Колико ја знам *Стварни живот Себастијана Најта* написан је на енглеском језику 1938. Делује веома драматично тај Ваш опроштај са једним језиком и започињање новог живота на другом на овај начин. Зато сте одлучили да пишете на енглеском језику у том тренутку, иако нисте могли знати сигурно да ћете емигрирати две године касније? Колико сте још написали дела на руском између Себастијана Најта и ваше емиграције у Америку 1940., и још једно питање да ли сте икада после тога писали на руском језику?

О, знао сам да ћу коначно прећи да живим у Америци. Прешао сам на енглески језик пошто сам себе убедио у вредност мог превода романа *Очајање*, те да могу користити енглески језик уз носталгију за руским. Још увек осећам бол те промене, који нису ублажиле ни песме на руском језику (моје најбоље) које сам написао у Њујорку, нити руска верзија *Говори, сјећање* из 1954. године, нити мој двогодишњи рад на преводу *Лолите* на руски, који ће бити објављен 1967. Написао сам *Себастијана Најта* у Паризу, 1938.[...]“ (Nabokov 1990: 88, 89)

чему треба имати на уму да Набоков Америци у својим ауто-записима и поетици одузима семантички означитељ егзила. Уколико се у алгоритам означавања Набоковљевих приповедача као свезнајућих и поузданих или не-свезнајућих и непоузданих уведу правила и жртвовање правила састављања шаховских проблема као једног од поузданих механизма одбране из историје живота аутора у *доба* које сам аутор проглашава егзилантским, могуће је *прочитати* промену у односу *руских* приповедача, јунака у односу на *америчке*.

„Теме у шаху, морамо одмах објаснити, укључују поступке као што су засједа и повлачење, везивање и одвезивање и томе слично; али тек комбинирани на одређен начин они дају задовољавајући проблем. **Обмана до граница дијаболичности, и оригиналност на рубу гротеске били су за мене појам стратегије; и премда сам се у питањима конструкције настојао, кад год је то могуће, покорити класичним правилима, као што је уштеда снаге, јединство, одбацавање неважних појединости, увијек сам био приправан жртвовати чистоћу форме потребама фантастичног садржаја [...]**“ (Nabokov 2002: 226)

„Треба схватити да се у шаховском проблему заправо не надмећу бијели и црни, већ састављач и хипотетички одгонетач (баш као што у прворазредном роману стварни сукоб није између ликова, већ између аутора и свијета), тако да је велик дио вриједности проблема резултат броја „покушаја“ - варљивих отварања, лажних трагова, привидне тактике игре, оштроумно и с љубављу припремљене да евентуалног одгонетача заведе на погрешан пут. Али што год ја рекао на тему састављања проблема, чини ми се да нисам кадар у потпуности приказати екстатичну срж тога процеса и точке које га повезују с многим другим, отворенијим и плоднијим операцијама стваралачког ума, [...] **до писања једног од оних невјероватних романа у којему је аутор, у наступу луцидног лудила, сам себи поставио становита јединствена правила којих се придржава, становите мрачне препреке које прелази, са жаром божанства које изграђује живи свијет из најневероватнијих састојака- стијена и угљика и слијених куцаја. Кад је реч о састављању проблема, тај је догађај попраћен зрелим физичким осјећајем задовољства, посебно кад фигуре у претпоследњем покусу почну примјерено изводити састављачев сан.**“ (Nabokov 2002: 227)

Шаховске стратегије балансирања између *жртвовања чистоће форме потребама фантастичног садржаја* и *поковавања класичним правилима ради уштеде снаге зарад постизања јединства и одбацавања прозирних ствари* као под-регистрима над-регистра „Обмана до граница дијаболичности, и оригиналност на рубу гротеске [...]“ (Nabokov 2002: 226) инваријабла су читаве Набоковљеве поетике. Оно што се уводи као алгоритамски услов који у извесној мери, у овако штуром приказу разлике приповедача, јунака руских и америчких романа, може да укаже на *онеобиченост* непоузданости јунака америчких романа јесте питање да ли се *сукоб догађа* између самих јунака или између „[...] састављача и хипотетичког одгонетача [...]“, односно да ли је „састављач“ исто што и аутор романа или сам јунак, и да ли је „хипотетички одгонетач“ нужно реципијент романа или исти јунак, приповедач који је уједно и „састављач проблема“? У Набоковљевим руским романима, приповедачи, јунаци су у *сукобу* и са другим јунацима и са реципијентима, сопствима изван сопственог регистра постојања, са читаоцима романа, али не у смислу опирања и одупирања могућности да њихове историје живота буду читане или да буду погрешно читане, већ само и једино у смислу набоковљевског парадокса да је једини поуздани читалац сам аутор и могући, мада никада потврђени да постоје – конституисани читаоци. У америчким романима не постоји *стварни* сукоб између јунака, али постоји сукоб између *освећеног дела* сопства приповедача, јунака и њихових апсолутно имагинаризованих из-сопствених (лакановско *одређених*) потреба за

сопствима другачијим-од неког њиховог имагинарно нецеловитог. За Набоковљеве руске романе се може, уз прихватање изузетака од правила, рећи да „кад је реч о састављању проблема, тај је догађај попраћен зрелим физичким осјећајем задовољства, посебно кад фигуре у претпоследњем покусу почну примјерено изводити састављачев сан“ (Nabokov 2002: 227). У америчким романима „свезнајући приповедач“ није исто што и „поуздани приповедач“, нити је *фигура* која у претпоследњем или последњем *потезу* започиње да остварује ауторов *сан* јер аутор, Набоков ни у својим америчким (ни у руским) романима *не сања*, али за разлику од руских романа, у америчким романима он *пушта* своје јунаке да конституишу сопствене имагинаризоване светове и сопства до те мере да више ни сами не могу да их контролишу нити да их освешћеним *остатком* сопственог сопства разумеју.

Оно што је заједничко Набоковљевим руским и америчким протагонистима и приповедачима је обостраност у позајмљивању биографских детаља као кодова око којих се конституишу означитељски наративи историја живота и њиховог аутора и њихових сопствених. Набоков у конституисању сопстава својих јунака *преписује* историографске податке из сопствене историје живота, а јунаци му заузврат *отварају* могућности за преиспитивање његовог сопственог сопства у различитим, могућим или не, регистрима њихових имагинаризованих наратива сопстава. Махнитост позајмљивања имагинаризованих и стварносно реалних историографских *фактицитета*, те пребацивања из једног у друге регистре у којима сваки од њих почиње да живи животом Система који води дати означитељски регистар, доводи Набоковљеве приповедаче у додатни проблем. Проблем више није само у томе што у америчким романима, за разлику од већине руских, приповедач не зна разлог због ког му је толико преко потребно да конституише целовито сопство, већ не зна ни ко му је уписао тај неки иницијани код који га приморава да око њега свесно имагинаризује имагинаризацију сопственог сопства. Његов творац зна. Али исто тако зна да не постоји трајност неке од функција сопства, у космолошком поимању времена, у смислу могућности да се не само прогласи, већ и да се у имагинаризованом регистру конституише једна, једина функција сопства и истине и да се у *њој* живи, без потребе субјекта да из тог и тако конституисаног означитељског регистра изађе. Да ли је могуће проживети један живот у имагинаризацији а не бити проглашен лудим или, заиста, не полудети? Аутор, исто тако зна да је гравитациона сила стварносне реалности и у имагинаризованом и у стварносно реалном непредвидива, неумитна и врло често потпуно разарајућа по једно сопство и његову истину. И у том смислу он *преписује* образац деловања те силе из сопствене историје живота на историје живота својих протагониста тиме стварајући, односно додајући још један од дезинтегришућих нус-појава притиска силе стварносне реалности – пролазност. За аутора је то страх од пролазности при-сећања на доба када верује да је поседовао идентитетску целовитост, за протагонисте је то немогућност да опстану у једној лакановској функцији его-субјекта, хистерика или неуротика *дуже од трајања једне мисли* (чије мисли?), што их не чини само додатно анксиозним, већ их гура још *дубље* у лудило. Из-лудила они су освешћени да је свако претходно сопство за које су мислили да ће опстати *дуже* и пружити им ментални одмор и смирај, већ неповратно прошло.

„Парадигма хромолибидалног писања је Набоковљева сопствена аутобиографија *Говори, сјећање!*. Набоков приписује неизмерну моћ свести, посебно наглашавајући способност да изнова конституише сопствену прошлост као потпуно јасну, али истовремено и удаљену, далеку, недостижну. Ова поза као да с једне стране представља потврду Набоковљеве озлоглашене охолости, али истовремено и наглашава, подвлачи несигурност, непоузданост било ког покушаја потврде живота, ма колико тај покушај деловао самоуверено. Набоков мобилише сопствену моћ при-сећања којом треба да се супротстави претњи

заборава, али све што жели да не заборави, све што жели да сачува од заборава је већ прошло, нестало од самог почетка.“ (Hägglund 2012: 81)

Прва реченица ауто-записа *Говори, сјећање!*, након „Предговора“, започиње приказом освешћености везане за свест и смртност: „[...] и здрав разум нам говори како је наше постојање тек кратка пукотина, бљесак свјетла, између двије вјечности таме.“ (Nabokov 2002: 15) У наставку Набоков каже:

„Међутим, познајем једног младог хронофобичара који је доживио нешто налик паници кад је први пут гледао филм снимљен у његовој кући неколико тједана прије његова рођења. Видио је свијет који је био практично непромијењен - иста кућа, исти људи – а тада је схватио како он ондје уопће није постојао и како није туговао због његова изостанка. Запазио је своју мајку како маше с неког прозора на кату и та га је непозната кретња узнемирила, као да је посриједи некакав тајновити опроштај. Али оно што га је посебно преплашило био је приказ нових новцатих дјечјих колица која су стајала на тријему, сва окружена неком самозадовољном продорном атмосфером лијеса; чак и она су била празна као да су се, у обратном смијеру догађања, саме његове кости распале.“ (Nabokov 2002: 15)

Како Мартин Хеглунд (Martin Hägglund) запажа „хронофобија“ је термин који је увео сам Набоков. Иначе, питање је зашто спомињати уопште Хеглундову теорију о хронолибиду у истраживању које се тиче истине и истина сопства јунака, протагониста Набоковљевих романа? У потрази за пра-узроком или узроком различитих начина разрачунавања Набоковљевих јунака са именованим и неименованим Губитком или губицима који представљају сами по себи узрок њихових из-нужности потреба да идентитетски опстану и себе одреде, они, попут свог творца, не желе да се идентитетски изједначе са болом, тугом, сентиментом, већ стварају путем сећања, при-сећања, реконструисања и до-конституисања или изнова-конституисања, идентитетски простор пре губитка, имагинаризовано онтолошког или, само, имагинаризованог. У том идентитетском простору пре губитка они покушавају да пронађу инваријаблу сопственог постојања, која је услед губитака самог процеса сећања, увек дисторзична. Дакле, постоји Губитак, имагинаризовано онтолошки и као лакановска кастрација уласка у Символички поредак, у покушај да испричају причу и постоји у сећању њихов сопствени живот, односно неки који подсећа на њихов сопствени, живот – *идентитетски простор* који они могу да испуне неком од прича о сопственом сопству. Међутим, оно што их додатно *прогања*, као и њиховог аутора, сукоб је између хронофилије и хронофобије, сукоб означен као „хронолибидо“. У причању својих идентитетских прича, на сваком кораку, освешћују неку препреку, неко ометање да себе идентификују и шта им онда преостаје? Можда управо по-верење, не може се рећи вера, да уколико на било који начин себи обезбеде бесмртност да ће у том времену *након* неко други-од-њих их идентитетски одредити, али баш онако како су они замислили да желе да буду одређени у смислу неке од лакановских поза, мада је њима најпожељнија поза его-субјекта, картезијанца, и у тој потрази за начином досезања бесмртности не презају ни од чега, ни да убију, ни да украду туђи идентитет и тако даље. Ова потреба субјекта да барем у времену након своје физичке смрти настави да живи у траговима у виду записа дешава се управо онда када субјекат дође до крајње тачке своје потраге за сопственим идентитетом, тачке коју сам проглашава крајњом јер му ментално стање изазвано истрошеношћу услед мноштва неуспелих покушаја не дозвољава да се *креће* даље. Дакле, након мноштва покушаја да опстане као биће у времену – хронофилија, постаје свестан да му време истиче, а да и даље није постигао оно што је идентитетски наумио – хронофобија. На сву ту њихову опсесивност да постану *неки*-идентитет, сами, опет из-нужности осећања и осећаја да су све време ништа-идентитет, њихов „хронолибидо“ их додатно подсећа да су смртни, да

им време истиче, да је сваки прошли или садашњи тренутак који би желели да прогласе једним од слојева сопствене истости већ прошао. И тако јунаци – опсесивци постају и хронофобичари, освешћени да ће свет и након њиховог постојања остати непромењен, односно да се неће приметити никаква разлика у тренутку када нестану са *сцене* живота. Хронофилија као жеља да се живи у апсолутној освешћености сваког тренутка који је био пре Губитка или који се дешава након Губитка, али у коме је снага освешћене имагинаризације толика да им омогућава да привремено напусте сопствену имагинарну стварност и препусте се конституисању идентитета у апсолутној имагинаризацији, напушта их оног момента када покушају да се врате назад, да сопствени апсолутно имагинаризовани идентитет (наравно, апсолутни у смислу задржавања неких константи сопствене истости) пусте да живи у имагинарној стварности коју морају да живе. То су тренуци панике, хронофобије која их полако води ка лудилу или смрти услед лудила. Наравно, та хиперсензитивност на претњу заборава, те хронофобична спознаја да је заборав неминовност не би били толико погубни по њих да они успевају да пронађу онај идентитетски простор *између*, да пристају да буду *искрени* према себи и да прогласе да је њихова истина *левитирајућа*, негде између нешто-идентитета ма како се *он* означавао и тог неухватљивог све-идентитета за којим теже. То негде *између* може да буде и свет „арлекина“, али без покушаја примене тог света на имагинарну стварност коју живе или склониште прошлих или *садашњих* тренутака који су прошли али који пружају субјекту могућност да идентитетски опстане са својом истином упркос његовом субјективном (или објективном) осећају да се стварност уротила да га идентитетски дезинтегрише. Набоков у свом ауто-запису, аутобиографској историографији *Говори, сјећање!* у једној дискретној сцени о својој мајци описује како је могуће живети и међу химерама:

„Вољети читавом душом а остатак препустити судбини било је једноставно правило којег се придржавала. 'Vot zapomni [сад упамти]', рекла би ми завјереничким гласом док је скретала моју позорност на ову или ону љубљену ствар у Вири [...] С љубављу је памтила властиту прошлост с истим оним ретроспективним жаром којим ја сада проматрам њезин лик и своју прошлост. Тако сам на неки начин наслиједио један чудесни симулакрум – љепоту недодирљива посједа, нестварног имања – и то се показало изванредном вјежбом за подношење каснијих губитака.“ (Nabokov 2002: 30)

„Дајући предност мотиву *сада запамти*, можемо да разумемо зашто велики број Набоковљевих романа има форму мемоара у којима протагонисти приповедају сопствене животе. [...] У исписивању својих живота, они теже да реконструишу прошлост која би без тога била изгубљена, али они сами су изложени будућности која ће можда избрисати све што су записали. [...] Неопходност записивања – исписивања садашњости као сећања за будућност – потиче од потребе за порицањем времена. Сваки тренутак истог момента поништава себе – престаје да буде чим се догоди – и стога се мора *записати* како би се уопште схватио (перципирао). [...] **Страст за записивањем, и Набоковљева и његових јунака, постаје тако страст за опстанком. Записивање се овде не ограничава на физички чин писања већ се посматра као троп хронолибидалног инвестирања у наставак живљења које се опире временској ограничености иако је као временски ограничено једино могуће.**“ (Häggglund 2012: 84)

Када је реч о концепту хронолибида и укључивању истог у ово истраживање важно је рећи да је перципирање времена, тежња за бесмртношћу, негирање времена у критици јако често погрешно схватано. Брајан Бојд ће Набоковљевој синтагми из *Говори, сјећање!*: „[...] затвор времена [је] сферичан и [...] излаза нема“ (Nabokov 2002: 16), на пример настојати да прогласи основном и једином Набоковљевом метафизиком тврдећи „[...] да Набоков тежи 'потпуној слободи безвремености, свесности без деконструишућег осећаја губитка'. Према Бојду, могућност таквог живота након смрти је кључна у

читавом Набоковљевом стваралаштву“ (Hägglund 2012: 84). Хеглундово даље теоретисање у вези са концептом „хронолибида“ које се своди на обрачун са Бојдовим извођењем закључка у контексту питања *Која је једина метафизика Набоковљевог живота и стваралаштва?* – те извођење једног закључка који се заснива искључиво на Набоковљевим исказима, без обзира да ли су дискурзивне или поетске природе, неће бити даље детаљније разматрано.²⁵

2. Владимир Набоков: искази других-од-аутора о аутору

2.1. Владимир Набоков: анти-фројдизам

„[...] романописац не може се више декларисати као не-фројдовски, већ само као анти-фројдовски – а то је позиција која захтева детаљну психоаналитичку анализу. Фрустриран од тоталитаризма психоанализе, Набоков је одбацује и као теорију људског субјекта и као херменеутички систем. У свом раду и јавном представљању сопствене личности, он настоји да разним стратегијама предупреди и заштити приватност и мистерију психе и варљив интегритет текста. Али што више настоји да то постигне, то више демонстрира домаћај психоаналитичког дискурса и ограничења која он поставља романописцу, бескрајно примораном да преговара са њим.“ (Shute 1995: 413)

Тему односа према Фројду, Набоков провлачи готово кроз сваки свој интервју, наводно на инсистирање новинара склоних сензационализму. Тако, на пример, на питање

²⁵ Ово Хеглундово обрачунавања са теоријом Брајана Бојда, наводи се само у оној мери да би се проказало колико је велика опасност од застрањивања у теорију и доследног читавања теорије у дела фикције исто толика је и опасност тумачити дела фикције фокусирајући се само на само на део текста изван контекста. Брајан Бојд, како Хеглунд наводи инсистира на Набоковљевој вери у оностраност, у живот после смрти и то на основу сецирања појединих Набоковљевих цитата из дела фикције и ауто-записа. „[...] Бојд инсистира на Набоковљевој спознаји да је свест временски ограничена и да је као таква ништа друго до 'затвор', али се зато нада да ће ту временску ограниченост свести превладати кроз смрт.“ (Hägglund 2012: 84) „Бојд покушава да реши проблем разумевањем безвременског стања бесмртног бића као неограничене моћи приступа временски ограниченим стањима смртног бивствовања, називајући [своје решење] 'бесмртном свешћу' која би имала приступ у том случају 'увек доступној прошлости'.“ (Hägglund 2012: 86) О постојању оностраности или бојдовске „бесмртне свести“ у превладавању коначности било чијег живота у поезији Владимира Набокова беспредметно је говорити као што је то већ речено у напмени означеној бројем 16 а у вези са разним паранормалним изучавањима из-потребе за конституисањем мистерије непостојеће трансценденалности у пуном значењу тог означитеља. Довољно је само, уколико остајемо у оквиру ауто-записа из ког Бојд изводи ове паранормалне закључке, барем *прочитати* цео параграф из ког је истргнута дата реченица до краја:

„Путовао сам у мислима унатраг – док ми се мисао безнадно смањивала у том ходу – до удаљених подручја гдје сам трагао за неким тајним излазом тек да бих открио како је затвор времена сферичан и како излаза нема. Осим самоубојства сам покушао све. Одбацио сам свој идентитет да бих се представио као најобичнија сабласт и увукао у просторе који су постојали прије него што сам зачет.“ (Nabokov 2002: 16)

Ако смо већ у *простору* Набоковљеве дискурзивне прозе, епитекстуалне, неопходно је осврнути се на оне делове његових *Чврстих ставова* у којима на питање новинара везано за његово наводно истраживање времена каже:

„Рекли сте да сте истраживали затвор времена и открили да излаза нема. [...]“

[...] Моје истраживање затвора времена као што је описано у првом поглављу *Говори, Сјећање* је само стилско средство да се уведе предмет приповедања.“ (Nabokov 1990: 142)

У истом делу када расправља о времену и његовој текстури, Набоков каже да њега и његову „[...] творевину Ван Вина у четвртм делу *Аде*“ (Nabokov 1990: 185) не занима испитивање ни „примењеног времена“, нити времена као „временског пролаза“ (Nabokov 1990: 185), већ: „Он и ја у тој књизи покушавамо да испитамо *суштину Времена* [...]“ (Nabokov 1990: 185) и да је његов јунак, попут свог аутора, „[...] такође свестан да је „време флуидни медијум у *култури метафора*“ (Nabokov 1990: 186).

новинара да ли је икада био подвргнут психоанализи, Набоков одговара: „Да ли сам био *ишта*?“ (Nabokov 1990: 23), да се са Фројдом сусрео само путем књига што је само по себи „Непријатно искуство у тој мери неозбиљно и презира вредно да би се о њему могло размишљати на шалив начин.“ (Nabokov 1990: 23), као и да: „Фројдизам и све оно на шта је утицао својим гротескним импликацијама и методама за мене је једна од најподлијих превара које спроводе извесни људи на себи и на другима. Одбијам да га прихватим, као и још неколико примитивних ствари које могу да обожавају само непросвећени, конвенционални или веома болесни људи.“ (Nabokov 1990: 23, 24), исти они који „настављају да верују да се ментални бол може излечити дневном применом старих грчких митова на приватне делове живота.“ (Nabokov 1990: 66)

Набоков у својим ауто-записима свој презир према Фројду и фројдизму „правда“ отпором према симболизацији и алегоризацији, отпором према херменеутичким критичким приступима тексту које он као и ум и сан сматра себи довољним творевинама. Тај свој отпор поткрепљује указујући и на опасност фројдизма у политичким, идеолошким и етичким контекстима. Политичка и идеолошка опасност, како ауторка текста „Набоков и Фројд“ Џенифер Шат (Jenifer Shute), између осталог, наводи, утицаја Фројда може се свести на тоталитаризам који фројдизам, према Набокову, проповеда и спроводи у пракси ума и текста. Имајући на уму политичку и идеолошку позадину своје родне Русије која је у време његовог изгнанства била полицијска држава, прво Стаљинова, па онда Лењинова, Набоковљева одвратност према тоталитаризму и терору било које врсте је у том смислу природна. Фројд је по Набокову својеврсни тиранин ума који својом психоаналитичком деконструкцијом ума као текста, сопства као текста, својеврсни пример који сваки диктатор треба да следи. О етичким импликацијама тоталитарног фројдизма каже:

„Зашто бих толерисао потпуног странца поред узглавља мог ума? Можда сам ово објавио и раније али бих волео поновити да не презирем једног већ четири доктора: др. Фројда, др. Живага, др. Швајцера и др. Кастра. [...] **Исто тако указујем да веровање Фројду имплицира озбиљне етичке последице, као што је она када се поквареном убици са мозгом пантљичаре даје блажа казна јер га је мајка тукла премало или премного [...]**“ (Nabokov 1990: 115, 116)

Иако Набоков тврди да га осим психоаналитички инициране корумпираности свега симболизмом, идеологизмом, тоталитаризмом од стране једног пара-психоаналитичара ништа друго не наводи да га-Фројда, када год му се за то укаже прилика, „напада“, Џенифер Шат каже: „Набоков прогони Фројда не као неки апсурдни не-ентитет већ као злог двојника који прогони сваки његов текст и који се мора увек изнова уништавати не би ли се осигурао опстанак самог текста.“ (Shute 1995: 414) Према ауторки, Набоков тог свог „злог двојника“ „уништава“ добром старом познатом стратегијом исмевања, али се ауторка пита да ли Набоков тим својим демонстрирањем презира према Фројду заиста успева да елиминише психоаналитички дискурс „[...] или, напротив, само потврђује Фројдово свеприсусво?“ (Shute 1995: 414)

Многи Набоковљеви критичари су његово „стално“ помињање Фројда и алузија на његову психоаналитичку теорију и праксу неоправдано, према мишљењу ауторке текста, проглашавали његовом опсесијом. Међутим, у критици Набоковљевих радова много тога је речено о његовим непоузданим приповедачима, а мало је речено, према речима Алфреда Апела како Шатова истиче, о „непоузданим читаоцима“ који попут Џефри Грина (Geoffre Green) проглашавају да је Набоковљева опсесија Фројдом симптоматска. Наиме, Џефри Грин, као један од критичара који устаје у одбрану Фројда

је, у свом делу *Фројд и Набоков*, како Шатова указује, урадио подробну анализу Фројда и Набокова постављајући њихове „изјаве“ у јукстапозицију, доводећи их у везу и истржући их из контекста својевољно, не би ли доказао јавности, „непоузданим читаоцима“ да је Набоков у суштини фројдовац. Поента, како закључује Шатова, није у томе да се мишљења било која два аутора доведу у везу путем симетрије форме, већ, управо, да се сагледа асиметричност решења до којих и један и други долазе.

Набоковљев негативни став према Фројду је, као што је већ претходно напоменуто, његова отворена побуна против било каквог система, дискурса који настоји да колонизује истину:

„Путем окрутног наметања, овакви системи непрестано прете деликатном, комплексном, вишеслојном ткиву индивидуалног искуства које за Набокова претставља једину 'истину' која се рачуна. Дакле, не било које искуство, или било какво искуство – Набоков је аристократа имагинације – већ искуство у потпуности схваћено, 'у ретко пуном смислу те речи', и изнова створено путем сећања изазваног жељом, као 'трећег погледа' који није ништа друго до 'индивидуална, магично детаљна имагинација'.“ (Shute 1995: 415)

Имагинација, сећање, жеља су у извесном смислу „одреднице“ и фројдовског и било ког другог дискурса фикције. „Надмоћ“ фројдовског дискурса, Набоков види у Фројдовој моћи да конституише фукоовски простор апсолутног знања истине, да за то апсолутне знање истине „добие“ институционализовано „потписану“ прихватљивост, насупрот било ком делу фикције који не може и не сме да претендује на ауторизовано-институционализовани „потпис“ и да опасност од таквог дискурса не прети једном књижевном делу у настајању, само, већ, што је много драстичније, прети самој рецепцији књижевног дела.

Џенефер Шат као један од примера Набоковљеве полемике са психоанализом наводи борбу за превласт фикције и психоанализе посматране као херменеутике у Набоковљевом роману *Бледа ватра*. Поема и Коментар који, заједно са коментаторовим Предговором и Регистром, творе целину, два су дискурса у сталном ривалству, изазваном херменеутичким Коментаром, и два дискурса од којих један -Коментар упорно настоји да апсорбује други и разреши вечито питање истине, наравно, у свом фиктивном кључу. Уместо додељивања инфериорне улоге Кинботовом Коментару у односу на Шејдову поему, Набоков пародијски инсистира на наводној херменеутичко-психоаналитичкој супериорности Коментара не би ли, према Шатовој, на још један у низу, не-експлицитних начина указао на безвредност и херменеутике и фројдовске психоаналитичке теорије. Кинбот/Фројд у роману тврди да без њега и његовог Коментара не само да не би постојала поема „Бледа ватра“, него не би постојао ни песник-Шејд:

„Наглашавам да без мојих бележака Шејдов текст једноставно нема никакву људску стварност, с обзиром да људска стварност песме као што је његова (одвише нестална и ћутљива за једно аутобиографско дело), уз изостављање многих снажних стихова које је лакомислено одбацио, мора у потпуности да се заснива на стварности њеног аутора и његове околине, склоностима и томе сличном, стварности коју једино моје белешке могу да пруже. Тој тврдњи мој драги песник се сигурно не би приклонио, али било како било, коментатор има последњу реч.“ (Nabokov 1988: 19)

Набоков у *Бледој ватри* се неће зауставити, супротно мишљењу ауторке текста „Набоков и Фројд“, на теми саме борбе за превласт два дискурса, једног у функцији домаћина, другог у паразитској, нити само на покушају апсорпције паразитског дискурса Коментара да у сопственом систему енкодира истину оног другог, не-паразитског, већ ће анти-херменеутички став „сместити“ у један далеко шири контекст-контекст постојања и опстајања људског субјекта и његове истине, истинитости једног сопства, било којег. Нечему што је исувише „ћутљиво“, без жеље да буде тумачено, потребно је наметнути, „усадити“ или, у контексту фројдовског психоаналитичког *приступа*, *уписати* саму жељу. Уписивање жеље некоме другом од себе, Набоков се пародијски подсмева. На етикетирање Кинбота као лудака, *наводни* Шејд из Кинботовог Коментара ће рећи: „То је погрешна реч“ [...] Не би је требало примењивати на особу која намерно уклања суморну и несрећну прошлост и замењује је сјајном измишљотином. То је само окретање новог листа левом руком.“ (Nabokov 1988: 180). За „Окретање новог листа левом руком“ и „брисање“ сопствене прошлости не би ли се первертирала нечија биографија у аутобиографију, не би ли се прерасла улога „случајног сведока“ и створила нова – „протагонисте“, не би ли се самопрогласило неко/Кинботово сопство Шејдовим ривалом како би се обезбедило у случају откривања лажи, потребно је само уклонити тог ривала са лица земље и украсти његово „ремек дело“/његов идентитет. Према Фројду, вероватно истинито уз обавезну напомену имагинарног убиства анализанда и имагинарну крађу његовог сећања, односно фројдовско записивање изговореног текста анализанда, а затим анализа сецирањем и прилагођавањем туђег наратива сопственим симболичким означитељима и под- или над-означитељима.

„Набоков је себе, без ироније, назвао ’психолошки настројеним романописцем’ и у интервјуу је био толико изричит да је изјавио да ’Сви романописци ма колико били добри су нужно психоаналитички настројени’ јер посебни геније за фикцију ’припада току психологије – психологије у њеном најбољем смислу’. Оваква изјава је само још један у низу проблема како разумети шта Набоков подразумева под ’психологијом’. За разлику од Фројда, Набоков тумачи и бави се свесним, пре него несвесним које је у потпуности краљевство психологије. **Несвесно је за Набокова нека врста смрти; свесност је ’једина стварна ствар на свету и највећа мистерија од свих’.** И у Набоковљевој психологији, субјект, попут текста, нема оно ’унутар’ или ’испод’: све је [...], ’ту’ пред погледом без варљивих симбола у мрачним дубинама’, али перцепција је та која представља проблем при читању, односно покушају да се продре у криптичну затамњеност текста.“ (Shute 1995: 418).

„Када се једном допре до свесног, то свесно, та освешћеност не открива ништа више до неколико заморних клишеа, **док се оно право сопство конституише сâмо [...];** ван тога, према Набокову, нема ничега. За Набокова, **моћ популарних дискурса попут фројдовског је у томе да нападају себе као и текстове – и онда метастазирају.** У таквим случајевима, можда је најбоље позвати се на термине психоаналитичког дискурса, и то не зато што су они у стању да проникну у неку коначну психолошку тајну, већ зато што они најпрецизније оцртавају вулгарне границе одређене свести или само-свести.“ (Shute 1995: 418)

Проблем постаје много сложенији онда када Набоков жели да призове много комплексније видове менталног постојања, много чистија и тегобнија стања жеље. Таква посебна стања – болни емотивни одговори на егзил, губитак, и жудњу; жеље исувише екстатичне [...]“ (Shute 1995: 418, 419) да би била ограничена само на свест, он нужно залази у поље психоанализе и долази у „ситуацију“ да извесна психоаналитичност дискурса превлада. Не постоји ни један запис у коме Набоков спомиње психоаналитичку

теорију Жака Лакана. Да ли је она за њега била непознаница за овај истраживачки исказ није ни важно. Важно је да се аутор овог истраживања креће у регистру моралне обавезности према ауто-наративима и наративима „чисте“ фикције самог аутора, Владимира Набокова, и не без разлога у форми, односно функцији теоријског оквира се бави *поетиком зачетника* анти-фројдовског, анти-егошког психоаналитичког дискурса, дискурса који својом херменеутичком отвореношћу једино и може да одбрани истину и сопство од херметичности редукционизма и догматизма.

2.2. Владимир Набоков: *Исполираност наратива* у функцији потребе за *превођењем* сопствене историје живота у имперсоналну уметничку функцију

Мишљење критике, наравно, није од пресудног или од било каквог значаја, али је можда значајно рећи да је након објављивања *Чврстих ставова* било много више оних који су је осудили управо због пренаглашене арогантности и егоизма њеног аутора, те да изгледа као да је Набоков наменио само својим обожаваоцима и култистима. Истина је, каже ауторка, да књига обилује понекад корисним референцама, корисним цитатима, афоризмима – „Сатира је лекција, пародија је игра“ (Nabokov 1990: 75). Међутим, као и увек са Набоковом се мора бити опрезан. Иако делује да књига обилује екстремно корисним информацијама у смислу „поузданих“ референци, управо је у томе проблем, односно то је у већој мери само Набоковљево поигравање са читаоцем: „Настојећи да учини прозу својих интервјуа исто онолико добро избрушену као и сву своју прозу, Набоков је несумњиво желео да се његови *Чврсти ставови* читају небројено много пута пре него да се из њих провизорно узимају цитати.“ (Diment 1995: 686)

Један од битнијих детаља је тај да је од двадесет и два интервјуа објављених у овој књизи, деветнаест већ било објављено раније на пример у *Vogue*-у, *Playboy*-у, *Life*-у, *The Paris Review*-у, *Wisconsin Studies* и *Novel*-у, те како ауторка примећује, постоји знатно разликовање тих наводно оригиналних интервјуа који су већ објављени – наводно оригиналних јер је и за њих Набоков инсистирао да му се питања пошаљу у писаном облику како би осмислио одговоре, али је и те осмишљене одговоре у сопственом издању интервјуа *Чврстих ставова* додатно прерађивао. У *Чврстим ставовима* постоје два интервјуа, један уводни који носи наслов „Анонимни“ и још један под истим насловом који нису били објављени пре објављивања *Чврстих ставова*. Уводни „анонимни“ интервју је интервју у коме су Набокова, наводно, интервјуисала три или четири новинара и други „Анонимни“ у збирци понајвише личе на једну од мноштва Набоковљевих покушаја да обмане читаоца. И један и други су пуни нејасноћа, садрже питања која у огромној мери имају искључиво набоковљевски пажљиво осмишљени вокабулар уз нужни призвук артифицијелности. На једном месту, на пример, у другом по реду анонимних, новинар поставља питање: „And what are you up to now, Baron Librikov. Another novel? Memoirs? [...]“ (Nabokov 1990: 196). Анаграмско поигравање са сопственим именом и презименом није ситница преко које би Набоков тако олако прешао неком новинару. „Изазов да убаци варку у једно од својих 'најдокументарнијих' дела и да на тај начин још више замагли разлику између 'чињенице' и 'фикције', можда је био превелик да му се Набоков могао одупрети.“ (Diment 1995: 687) Наиме, како ауторка тврди, не само што је Набоков тражио питања унапред и давао одговоре у писаном облику, „[...] он је захтевао да их сам прочита пре него што се објаве и то и док су у фази израде и у финалној фази и задржавао је право да исправи, наводне, чињеничне погрешке и евентуална скретања са теме“ (Diment 1995: 687). Због таквог ауторитативног става доживео је мноштво критика. „Тако се Алан Леви (Alan Levy), који је радио на Набоковљевом профилу за *The New York Times Magazine* 1971. године жалио да не само

што је Набоков записивао сопствене одговоре, већ је прерађивао и његова, Левијева, питања како би избегао да пружи одговоре везане за теме које је сматрао непријатним.“ (Diment 1995: 687) Исто тако, наводи ауторка овог рада који се бави околностима настанка *Чврстих ставова*, каже: „Ендрју Филд (Andrew Field) ламентирао је да је док је интервјуисао Набокова, јер је Набоков: 'заузимао разне позе, није одговарао на питања и често био изузетно окрутан према њему...приказујући себе као једног од имигрантских писаца означених као 'стерилни аристократски' уметник, као неко ко сматра и осећа посебну потребу да буде недоступан за друге'.“ (Diment 1995: 687).

Постоје, наравно, и они критичари који сматрају да Набоклева жудња за апсолутном контролом јесте узрок свих његових, у најмању руку, необичних тактика приликом давања интервјуа, али који инсистирају да није у реду у свему видети само набоковљевско мењање поза. Па тако, на пример када он каже да је „веома јадан говорник“ (Nabokov 1990: 141) треба промислити о јазу између Набокова – мислиоца и Набокова – говорника, јазу који је у Набоковљевом случају много дубљи управо због чињенице да му енглески језик није матерњи језик и зато што му је, да би га претворио у савршен код за изражавање сопствених мисли, било потребно много више времена и напора него што би му то употреба језика у живој конверзацији допустила. Једном приликом је, како ауторка каже, Набоков био толико очаран новинаром који је желео да га интервјуише да је пристао на спонтану конверзацију која је снимљена за Канал 13 у Њу Јорку. Своју болну разочараност након што је прочитао транскрипт изразио је у *Selected Letters* речима:

„Јако сам потрешен и згрожен својим неприпремљеним одговорима – ужасним стилем, погрешним вокабуларом, увредљивим, понижавајућим изјавама и збрканим чињеницама. Ови одговори су глупи, без смисла, понављају се, препуни вулгарних фраза и у сваком смислу шокирајуће различити од стила моје писане прозе... Увек сам знао да сам ужасан говорник, сада се дубоко кајем због своје непромишљености...“ (Nabokov and Brucolli 1989: 381, 382)

Једно од питања које се намеће је зашто је Набоков уопште давао интервјуе? Међутим, треба имати на уму да је он стварао у време када се издавачи нису толико или нису уопште трудили да представе писца широј јавности, тако да је било остављено сваком писцу, а посебно оном у емиграцији, да се сам побрине да јавност за њега сазна. У већини интервјуа објављених у *Чврстим ставовима*, Набоков даје кратак увод у коме и сам каже да је морао да унесе извесне измене у односу на „оригинални“ текст објављен у одређеним часописима наводећи као разлог мноштво непрецизности, обавезу према свом издавачу, али углавном из очигледних разлога да задовољи сопствену потребу и за перфекционизмом, прикривајући онај далеко важнији разлог – егзистенцијални опстанак. Што се потребе за перфекционизмом тиче, питање које се може поставити јесте да ли су Набоковљеве исправке заиста утицале на побољшање „оригиналног“ текста? Сам Набоков у „Предговору“ каже да је морао да елиминише „сваки елемент спонтаности, сваку сличност са природним разговором“ (Nabokov 1990: XVI), које су, ипак, и против његове воље понекад успеваале да се провуку у „оригиналне“ текстове. Диментова наводи пример „оригиналног“ текста интервјуу из *Listener*-а: „Да, да: то се зове синестезија... Психолози су ми рекли да то поседује већина деце све док им њихови родитељи не кажу да је то глупост, да слово А није црно... да се тако не сме говорити. То је глупо, знате, такво одношење.“ (Diment 1995: 688) У прерађеној верзији у *Чврстим ставовима* стоји: „То се зове синестезија... Психолози су ми рекли да је већина деце поседује све док им глупи родитељи не кажу да је то бесмислица, А није црно... тако да не будимо апсурдни.“ (Nabokov 1990: 17) Ово је само један, на изглед, безазлени пример

деконструкције спонтаности и колоквијализма не би ли се по сваку цену поништио осећај да би то *нешто* могло да изгледа као да га изговара просечан писац. Ауторка указује на још један пример губљења спонтаности у преради, потребе да и себе и своју поетику заштити од лакановског „злог ока“ читаоца поништавајући сваку могућност да се било шта протумачи као искреност и да пригуши или потпуно утиша призив спонтаности једне интелектуалне дискусије. Наиме, поново из „оригиналног“ интервјуа објављеног у *Listener*-у, ауторка наводи Набоковљев став по питању „напора да изопаченост изједначи са окрутношћу“ (Diment 1995: 688) у својим романима:

„Ох, окрутност је изопачена. Увек изопачена. Да ли је месар нужно изопачен? Месар је по дефиницији окрутан. Не знам. Али мислим да у том роману на који алудирате [*Смех у тами*], роману који сам написао као дечак од двадесет и шест година, рецимо, покушао сам да изразим **свет искреним речима онолико блиским мојој визији света колико сам могао. Ако сам био окрутан, претпостављам да је то било због тога што сам у то доба тако посматрао свет.** Не мислим да постоји нека посебна црта изопачености или окрутности у мом писању. У свакодневном животу ја сам благ стари господин: веома сам љубазан. Нема ничег окрутног или изопаченог у мени.“ (Diment 1995: 688)

„Не знам. Можда. Неки од мојих јунака су, без сумње, поприлично ужасни, али мене се то не тиче јер су они изван мог унутрашњег ја, попут тужних чудовишта на фасади катедрале – демони смештени ту само да би се показало да су протерани. У суштини, ја сам благ стари господин који презире окрутност.“ (Nabokov 1990: 19)

С друге стране, иако су његови одговори у интервјуима у *Чврстим ставовима исполирани*, афористични, он већ у првом, имагинаризованом интервјуу каже о себи нешто што би се могло протумачити као спонтано, искрено и што своје корене можда има управо у ставу да је књижевна струја друштвено ангажоване књижевности везане за *бригу* о Русији 1860-их један од главних криваца за протежирање болшевичке револуције и читаве ере совјетског социјалистичког реализма: „Никада нисам припадао ни једној асоцијацији или групи. Никаква вера или школа нису извршиле утицај на мене, икада. Ништа ме више не замара од политички ангажованих романа и друштвено ангажоване књижевности.“ (Nabokov 1990: 3) Овај *кредо* се понавља у већини његових интервјуа као одговор на било какву генерализацију, уопштавање, покушај свођења масе на редуктивне формуле, попут оне коју је затекао по доласку у Америку – фројдизма. Управо из разлога страха од масовне појаве присталица, у том тренутку, Фројда – које су имале потребу да комплексност људског ума сведу на једноставне формуле и обрасце и тиме потпуно обезвреде интелектуалну и креативну над-моћ људског ума, појединачно, он отворено презире Фројда називајући га, на пример, „бечким вештичарем“ (Nabokov 1990: 47). Како ауторка примећује, греше они интерпретатори звани биографи који у отвореном Набоковљевом презиру према Фројду виде његово скривено дивљење јер Набоков у популизму, у масовним друштвеним, културним, уметничким покретима види само претњу по појединца и критичко промишљање. Због тога популарни фројдизам се ни по чему не разликује од популарног марксизма – све то, закључује ауторка, подсећа Набокова на, исто тако, популарни лењинизам. (Diment 1995: 690) Управо се о томе ради када Набоков упорно тврди: „Као уметник и интелектуалац више волим одређени детаљ него генерализацију, слике пре него идеје, прикривене чињенице него јасне симболе [...]“ (Nabokov 1990: 7). Уметност као општост, као генерализација је за њега неприхватљива. Исто тако је и са његовим поимањем науке. Као искусни лепидептеролог, он зна колико је важна свака ситница, сваки детаљ који прави разлику међу лептирима. „[...] читава уметност је илузија, као и природа; цела илузија је у доброј превари, од инсекта који користи лист за сопствену мимикрију до опште познатих [али за сваку врсту инсеката

посебних] мамаца у процесима репродукције [...]“ (Nabokov 1990: 11). Набоков не верује у постојање Живота и Реалности као апсолута, постоји само живот и реалност означене знацима навода: „Лењинов живот се разликује, рецимо, од Џејмс Џојсовог попут шаке обичног камења и плавог дијаманта, иако су обојица били егзиланти у Швајцарској и обојица написали огроман број речи.“ (Nabokov 1990: 118, 119) У сличном контексту се може тумачити и Набоковљев став према другим писцима као апсолутима „велике књижевности“ у његовом упорном одбијању да призна да је било који писац имао утицаја на његово сопствено приповедање.

„Да ли постоје неки које читате невољно?

Не. Многи општеприхваћени писци једноставно за мене не постоје. Њихова имена су угравирана на празним гробовима, њихове књиге су реплике, они су комплетно ништа што се тиче мог читалачког укуса. Брехт, Фокнер, Ками, многи други, мени не значе апсолутно ништа и преостаје ми само да се борим са сумњом у конспирацију против мог мозга када видим да су опште прихваћени као 'велика књижевност' од стране критике [...]“ (Nabokov 1990: 102)

Као што није исправно заузети непријатељски тон према оним интерпретаторима који настоје да укажу на интертекстуалност Набоковљевих дела и дела других писаца, његових савременика или оних који стварали до тренутка његовог *уласка* у књижевност, исто тако можда је могуће пронаћи разлог за овакав Набоковљев став према свима, осим Пушкина, писцима његовог доба. Можда је то управо страх да као писац не буде редукован на мноштвеност утицаја других аутора, исти онај страх од деконструкције његове индивидуалности поједностављеним формулама фројдоваца. Као што Т.С. Елиот, кога Набоков оштро означава у *Чврстим ставовима* као „[...] не баш првокласног [...]“ (Nabokov 1990: 42), у свом есеју „Philip Massenger“ каже: „[...] незрели песници имитирају; зрели песници краду; лоши песници поричу шта су преузели, и добри песници то што су преузели користе да створе нешто боље, или барем нешто другачије.“ (Eliot 1920: 115) „Оно што Набоков мисли да ради са другим писцима је управо то: често покушава да оно што преузме од других учини да би 'створио нешто боље' и увек 'нешто другачије'.“ (Diment 1995: 691)

Када се каже да Набоков поседује посебну технику у писању биографија, укључујући и своју сопствену, ауторка каже да се не ради ни о каквој разрађеној теорији коју аутор примењује у писању. Сам Набоков је у својим коментарима у вези са овом темом у тој мери контрадикторан да би се могло чак и посумњати у постојање некакве са предумишљајем осмишљене конзистентне теорије. Оно што се можда може уочити, наводи ауторка, је да је управо било какво стриктно повлачење линије раздвајања између фикције и не-фикције у потрази за нечијом личном реалношћу само по себи контрапродуктивно. Управо из тог разлога, ауторка наводи да је из касније одбаченог увода за прву верзију своје аутобиографије, чији је иницијални наслов гласио *Conclusive Evidence*, Набоков смело дефинисао своје приповедање, односно свој наратив као „**тачку сусрета имперсоналне уметничке форме и веома персоналне животне приче**“ (Diment 2006: 175). У *Чврстим ставовима* говори нешто веома слично: „Дисторзија запамћене слике не мора само утицати на продубљивање њене лепоте уз додатна преламања, већ пружа и информативне везе са ранијим или каснијим деловима прошлости.“ (Nabokov 1990: 143) Тако, закључује ауторка, без обзира да ли се ради о сопственом или нечијем другом животу, живот када се имагинативно доведе у стање дисторзије и када се рефлектује, не *робовски пресними*, препише у нереалистичној потреби за објективношћу, добија више димензија и, посматрано на дуже стазе, постаје више налик (нечијем) животу. (Diment 2006: 175, 176) У свом ауто-запису *Говори*,

сјећање Набоков каже: „Будући стручњак за такав досадни књижевни наук као што је аутоплагијаризам пожељет ће успоредити доживљаје протагониста у мом роману *Дар* с изворним догађајем.“ (Nabokov 2002: 28) Диментова се у овом раду бави указивањем *аутобиографичности* Набоковљевог романа *Дар* нарочито на оне године које је аутор провео у Берлину и проналази у много детаља више означитеља ауто- него у самим Набоковљевим издањима која носе префикс ауто-. Из тог разлога је и наведен цитат из *Говори, сјећање*, у коме се Набоков, иако аутоплагијаризам означава као „досадни књижевни наук“ не плаши уметности аутоплагијаризма, већ управо онога што већина интерпретатора и дан данас ради – тумаче дела фикције ради проналажења одговора на питање: *Ко је Владимир Владимирович Набоков?* Набоков је уложио много труда не би ли превео „веома личну животну причу“ у „имперсоналну уметничку форму“ и, несумњиво, да би то остварио било је потребно непрестано у сећању *дозивати* и *призивати* мноштво болова и траума не би ли их у транспонованом виду пренео **расуте** у мноштво имагинација, али не, за-сигурно, због тога да би се неко бавио ископавањем, дезинтегрисањем његове поетике у циљу свођења увек недостајућих *чврстих ставова*, и у самим *Чврстим ставовима*, о његовом животу. Управо је то један од разлога који треба имати на уму и због ког се ово истраживање не бави Набоковљевим ауто-записима не би ли *ископине* нечега што је записао о имагу себе, не имагу себе у лакановском смислу где је имаго субјекта његова симболичка нужност да живи заувек одвојен од пред-симболичког (језичког) одређења од стране Другог, већ о свесном имагу као апсолутно освешћеној потреби да синкопира сопствену историју живота, да би се потом те *ископине* поставиле као над-инстанца доношења коначног суда о идентитетима и истинама јунака његових романа. Дакле, не као над-инстанца и без доношења коначних судова, али у контексту једног редукованог *Реченог* које осцилира између Изрицања – стварних ауторових доживљаја онтолошких догађаја током историје његовог живота, и Реченог – његових ауто-записа, свакако да. Затим, опет користећи се означитељима Левинасовог означитељског регистра, што се тиче односа истине, идентитета самог аутора и истине и идентитета његових јунака, ово истраживање *постатра* идентитетско кретање јунака у романима као редукованом *Реченом* које флукутира између два регистра – истраживачког Реченог и редукованог *Реченог* историје живота самог аутора које се *сада истраживачки поставља* као Изрицање. Интерпретаторски искази везани за ауто-записе, у регистру Реченог, у овом делу истраживања, само су покушај да се делимично схвате Набоковљеви естетски одговори – (не)могућности конституисања истине сопства јунака његових романа, као једна од могућих инстанци истраживања, на потресе сеизмичких размера који су Набокова задесили током историје његовог живота. Рођен у аристократској породици у Русији, да би након руске револуције био принуђен да бежи из своје родне Русије, Набоков долази у Енглеску да би се школовао на Кембриџу. Након убиства његовог оца приликом атентата 1922. године, Набоков се сели за Берлин где изнова започиње борбу за опстанак. Када успева да себе доведе у положај једног од водећих руских емигрантских писаца, 1930-их, суочава се са новим историјским погромом – нацизмом – и због јеврејског порекла своје супруге бива принуђен да пребегне за Америку и да почне да пише на новом језику. Изнова креће борба за опстанак која бива окончана неочекиваним и огромним успехом *Лолите*. Коначно финансијски ситуиран, Набоков се враћа у Европу, где проводи последње године свог живота, пишући нова дела на енглеском језику, превodeћи и ревидирајући ранија дела написана на руском језику и надгледајући превodeње својих дела и на руски и на енглески језик. Ово је најгрубља могућа скица Набоковљевог живота у пар реченица. И овако с предумишљањем *назначена* скица *прозива* на промишљање да те „[...] емигрантске координате нису само биографски куриозитет, већ су важне за разумијевање семантичког потенцијала његових књига, прије свега за универзалност тема и поетика – за удаљавање од свега фолклорнога,

од оплакивања домовине или национално важних и наслијеђених нарација [...]“ (Luketić 2010).

2.3. Владимир Набоков: „(прави епитет тек долази)“

Зоран Кузмановић се у свом есеју „Strong opinions and nerve points: Nabokov’s life and art“ бави покушајем изналажења неког/било ког обрасца у Набоковљевом уметничком представљању сопственог живота и поетике. Аутор указује на чињеницу да је Набоковљев живот означен девастирајућим губицима и охрабрујућим успесима, те анализом поеме „Restoration“ настоји да открије Набоковљев увек структурно осмишљен одговор на све промене од пресудне важности у његовом животу. Увек присутни елементи у Набоковљевом поимању *света* кроз који је *прошао* су, према Кузмановићу, пренаглашавање освешћености, отпор генерализацији, пријемчивост за увек присутне могућности изненадне среће и успеха.

„[...]једину услугу коју тражим од озбиљног критичара је довољна проницљивост да разуме да без обзира који термин или троп користим, моја сврха није да будем лажно искрен или гротескно, по сваку цену, нејасан већ да изразим оно што осећам и мислим најближе истини и сопственој перцепцији што могу.“ (Nabokov 1990: 178)

„Симултаност насумичних догађаја, чињеница да се они дешавају, а да их описује главни посматрач, могу одговарати „реалности“ уколико он има на располагању апаратуру да репродукује оптички те догађаје у оквиру једног екрана; [...] Игром случаја, све више нагињем ка мишљењу да објективне постојање *свих* догађаја треба посматрати као форму необјективне²⁶ (мутне, помешане) имагинације – чему у прилог говори употреба наводника за реч ’реалност’. Шта год да ум схвати, он то чини уз помоћ креативне маште [...].“ (Nabokov 1990: 154)

Наиме, како Кузмановић указује да би могли да постојимо у свету, потребно је да истовремено поседујемо менталну представу тог света и представу нас самих у њему, што је само по себи немогуће и никаква псеудо-психолошка поштапалица нам у томе не може помоћи јер сама помисао да субјекат покуша да својом свешћу продре у своју свест је апсолутно апсурдна и управо зато сваки покушај људске свести да перципира себе у свету или саму стварносну реалност нужно води ка дисторзији перцепције. Ту ступа на сцену имагинација да предупреди „**лингвистички вертиго**“ (Kuzmanovich 2006: 20) сусрета сопства и света. Набоковљево инсистирање на немогућности људске свести да било шта у потпуности разуме, односно његово не-веровање у интелигибилност света на стриктно научни начин, како Кузмановић наводи, резултат је његове историје живота која му је показала колико трауматична могу бити изненађења која не потичу од некакве судбинске пред-одређености већ управо од Друге свести, свести и дела других људи. Трауматичности изненађења која су у више наврата деконструисала његову историју живота, Набоков се супротставља у свом приповедању тако што оставља сопствену трауму изненађења да стоји са стране и задржава фактор изненађења као немогућност да се његова дела читају рутински – „[...] читање Набокова је све осим рутине“ (Kuzmanovich 2006: 20). У Набоковљевом приповедању на самом нивоу реченице се

²⁶ Превод придева „impure“ уз именицу „imagination“ у оригиналу Набоковљевих *Чврстих ставова*, није *чврст* јер се не може знати шта је аутор имао на уму: да ли постојање имагинације као необјективног пресликавања реалности или имагинације која почива на реалности и саздана је од мноштва елеманата реалности али је у процесу имагинаризовања дошло до *мешања* ове две инстанце постојања, те имагинација постоји као замућена реалност, дисторзична реалност, при чему је, наравно, немогуће више одредити колико у имагинацији има заправо реалности.

догађа комплексна испреплетаност теме, заплета и мотива и управо зато његова фикција успева да изненади у прикривеном одвајању од глазу реалности, реалности која за Набокова никада није место мира којим влада здрав разум, већ управо и само мноштво слојева драгоценог и, понекада, прецизног знања. То мимикријско одвајање са собом повлачи одложену перцепцију, на пример чији се глас чује на почетку *Прозирних ствари* или зашто је Кинботу у *Бледој ватри* потребна „Бледа ватра“ Џона Шејда да би покушао да створи илузију сопственог сопства, и тако даље. И ако се поново вратимо на Набоковљев живот, фактор изненађења не носи само означитељ трауматичног, понекад том означитељу бива додата семантички слој потпуно супротан од оног који упућује на Губитак. Америка је за Набокова била не-трауматично изненађење: „Ако је губитак Русије искидао ткање Набоковљевог живота, Америка је понудила изненађујући начин да то ткање састави, у тој мери да је након бомбардовања Pearl Harbor-а, он био спреман да се пријави као волонтер да се бори на страни Американаца.“ (Kuzmanovich 2006: 21)

У уводу за свој рад Кузмановић наводи цитат из Набоковљевих *Чврстих ставова*, један део одговора на питање новинара да ли је у свом животу превазишао очекивања која је имао као млад²⁷:

„Мој живот до сада је на фантастичан начин превазишао све амбиције из доба мог дечаштва и младости. У првој декади овог века који се ускоро завршава, за време путовања са мојом породицом по Западној Европи, **замишљао сам током вечерњих сањарења како би било да постанем егзилант који жуди за далеком, тужном, и (прави епитет управо долази) недостижном Русијом, док лежи под дрветом еукалиптуса неког екзотичног одмаралишта. Лењин и његова полиција су фино организовали остварење те фантазије.** Са дванаест година мој најдражи сан је био да посетим каракорумски планински ланац у потрази за лептирима. Двадесет и пет година касније успешно сам себе послао, делимично кроз јунаковог оца (види мој роман *Дар*) да истражи, са мрежом у руци, планине Централне Азије. Са педесет година видео сам себе као светски познатог аутора од седамдесет година са дугом таласастом седом косом. Данас сам практично ћелав.“ (Nabokov 1990: 177, 178)

Кузмановић *прича причу* о начину на који на њега делује Набоковљева *јавна проза*. Он каже да је после *Лолите*, односно успеха који му је донео овај роман, Набоков себе прогласио једином могућом особом којој се треба путем објављених интервјуа, предговора, поговора, објављених писама својим уредницима и одговорима критичарима, *обратити за смернице* читања његових дела. Кузмановић покушава описно да прикаже како се осећа док чита Набоковљева *упутства*, односно да током читања осећа како га аутор прекорева, као да гура лактом не би ли му привукао пажњу и како би га навео да неку од прича чита на прави начин и, парадоксално или не, сва та *упутства* аутор даје без давања *упутства*. Заправо, та *упутства* „[...] продубљују мистерију Набоковљевог талента, док, уз помоћ фраза као што је **’прави епитет управо долази’**, стварају осећај да ће се нешто појаснити, осећај тренутног преокрета, или одмора од неумољивог кретања напред док истовремено убрзавају читаоца на њиховом путу до увек измичућег решења те мистерије присуства изазване **управо одсуством**“ (Kuzmanovich 2006: 11). „Набоков је усамљени пример писца егзиланта који управо тиме што увек некако стоји благо испред политичког варварства двадесетог века, не само да преживљава многострука лингвистичка дислоцирања, **већ ствара сопствену уметничку вештину управо из свог трансценденталног бескућништва.**“ (Kuzmanovich 2006: 11)

²⁷ Наводи се Набоковљев одговор у целости, а Кузмановићев део преузетог цитата је болдиран.

Кузмановић има потребу, као и већина истраживача Набоковљеве историје живота и поетике, да одмах након наведеног дела наратива из Набоковљевих ауто-записа *испише* оно што би требало да представља наратив фактицитета Набоковљевог живота. Наиме, аутор каже да је трајекторија Набоковљевог живота 1977. године, након његове смрти *постала потпуно јасна*. Набоков је био први преживели син истакнуте и либерално настројене породице, који је имао, у складу са статусом породице, безбрижно детињство у коме се много водило рачуна о општем образовању и учењу језика. Набоков се рано сусрео са проблемом инсомније, коју је касније у одрастању решавао састављањем шаховских проблема, развио је *моћ* синестезије и интересовање за лепидепторологију. Након што је добио значајно наслеђе као тинејџер у налету за адолесцентским еротским истраживањем и писањем стихова, био је принуђен да са породицом побегне у Западну Европу услед прогона бољшевичког режима, што је означило крај идиличног живота и **учинило егзил основним и главним означитељем или идиомом Набокова–писца**. Уследиле су, потом, године проведене на Кембриџу, усвајање псеудонима Сиријин, случајни атентат руских фашиста на његовог оца, одлазак из Кемриџа за Берлин, прекид веридбе, брак са јеврејском емигранткињом Вером Слоним, књижевна суперирност у малој групи емигрантских писаца од којих је много њих Набоковљеву књижевност сматрало не-руском – један период који он сам назива добом свог златног сиромаштва, рођење сина Дмитрија, кратка афера и последице стреса због ње у виду псоријазе, бег у Париз због Хитлеровог анти-јеврејског лудила, писање у купатилу, прелазак са руског на енглески језик, долазак у Сједињене Државе непосредно пре Другог светског рата. Амерички период, како то Кузмановић сажето приказује, могао би се описати као академска каријера на Велслију и Корнелу, лов на лептире путујући кроз Нови Свет и на том путу писање делова *Лолите* у свом Бјуику, други налет анксиозности услед страха од материјалног опстанка, монументални ерудитски превод *Евгенија Оњегина*, монументално скандалозни успех *Лолите*, прекид пријатељства са Едмундом Вилсоном, прекид академске каријере, повратак у Европу, у Монтре у Швајцарској. Тренутак када проглашава себе „Американцем попут априла у Аризони“ (Nabokov 1990: 98), подсећајући ипак читаоце да је он био руски писац, те да је *сада* амерички који се игром случаја образовао у Енглеској где је студирао француску књижевност, након претходно проведених петнаест година у Немачкој. (Kuzmanovich 2006: 12)

Кузмановић указује на то да је Набоков објавио *Чврсте ставове* 1966. године када је већ био славна личност, те да је зато и могао да врши исправке раније објављених интервјуа које је давао. У свему томе Кузмановић види хендикеп стицања књижевне репутације у контексту Набоковљевог претварања интервјуа из форме спонтаног ћаскања у форму лекције, односно подучавања како треба читати његова дела, али и његов идентитет. „Упркос Набоковљевим настојањима да у потпуности контролише процес интервјуисања, неки критичари *Чврстих ставова*, Набоковљеве збирке интервјуа, закључили су да иако је Набоков 'конструисао своје одговоре, они нису увек конструисани'.“ (Kuzmanovich 2006: 13) Критике су се кретале од хвалоспева, на пример Џон Апдајк (John Updike) проглашава Набокова „најбољим писцем енглеске прозе тренутно“ (Updike 1965: 318), који пише екстатичну прозу чији „сваки угао заслужује истраживање“ (Updike 1965: 319). С друге стране, Џојс Керол Оутс (Joyce Carol Oates) оштро критикује Набоковљеву прозу као место бивања у коме „Набоков празни универзум од свега осим Набокова“ (Oates 1973: 37). Тамо где Апдајк проналази „аутобиографске елементе [...] лукаво прерађене и трансформисане његовим фикцијским обрасцем“ (Updike 1965: 319), Оутсова указује на то да је Набоковом испуњен универзум у тој мери „[...] стерилан и его-манијачки [...] да би се уопште могао задржати нешто дуже у било чијој имажинацији“ (Oates 1973: 37).

Без обзира на то колико је Набоков, наводно, индиферентан према својим читаоцима, критичарима и, иако се, како Кузмановић каже, није сложио са Апдајковим читањем *Аде*, он је Апдајка с једне стране ценио као писца, док је с друге стране Апдајк као његов присталица морао бити увршћен у оне малобројне којима се Набоков *обраћа* својом поетиком: „Пишем углавном за уметнике, за уметнике истомислљенике и уметнике моје следбенике“ (Nabokov 1990: 41). Кузмановић наводи још једног читаоца чије је мишљење Набоков ценио – Кетрин Вајт (Katharine White), издавача *The New Yorker*-а што се да видети на основу дела писма које јој је Набоков упутио, ценећи њено залагање да на основу *чињеничног* истраживања укаже на огроман напор који је Набоков улагао да **конституише** свог идеалног читаоца, односно јединог ког признаје и за ког пише. Наиме, у одговору за приређено, адаптирано издање Вајтовој „Портрет мог ујака“, касније објављеног у Набоковљевој оригиналној верзији, без уважавања напомена издавача, као треће поглавље *Говори, сјећање!* Набоков је написао: „Не мислим да би моје подугачке реченице требало да буду једна уз другу, или да они покретни мостови треба да буду нижи јер сам се поприлично намучио да их подигнем.“ (Nabokov and Brucolli 1989: 76) Набоков у наставку појашњава претходну напомену која се односи у целисти на његову реченицу, њен смисао, односно како сам каже његове реченице преносе „[...] извесну посебну – како бих то рекао – вијугавост, која је само моја и која се само на први поглед може учинити чудном или нејасном [...]“ (Nabokov and Brucolli 1989: 77). Кузмановић наводи да је потпуно сигурно претпоставити да је: „[...] Набоков видео своје стваралаштво на енглеском језику као другу фазу свог рада као аутора²⁸, која протиче под покретним мостовима енглеске граматике, препуне скривених дубина, кроз коју се његове емигрантске, одзвањајуће и само-обнављајуће теме не могу открити без познавања, знања свих његових дела.“ (Kuzmanovich 2006: 14) Чак и ако би се потрудио, уложио жесток напор, његов конституисани читалац, уколико би послушао Апдајков савет да завири иза сваког угла, ћошка Набоковљеве „вијугавости“ текста, наравно уз претпоставку да се ради о потпуно информисаном читаоцу што се Набоковљевог опуса тиче, постоји један проблем. Набоков презире да *буде притеран у ћошак*, да се испред сваког лука његовог сопственог вијугавог трагања застаје и истражује, сматрајући тако нешто непотребним уколико се дословце познаје читав његов *ouvré*. Међутим, треба рећи по-нешто о не-конституисаним читаоцима. Наиме, чак, и најимагинативније Набоковљеве слике, представе обично своју основу имају у историјским догађајима. Оно што је важно нагласити је да Набоковљев тематски конструкт није у служби историје. Историја је та која је подређена тематском конструкту. У том смислу, на пример, тропи суспензије, стално присутног одлагања открића истине у непрестаним најавама да следи *откриће*, као и троп левитације и левитирања могу истом силином да *погоде* и не-конституисаног читаоца, пружајући му представу чина само-митологизације који може да по-служи као идеална заштита која призива да све очи буду упрте у *онај имаго између* Набоковљевог узвишеног само-позиционирања у култури славних и оног Набокова који се *брани* истим тим средствима од погледа *војера*.

²⁸ Кузмановић са намером уместо термина „author“ употребљава реч „auteur“ како би уважио Набоковљеву потребу да се читаоцу истовремено представи и као ауторитативни аутор и као неко ко даје највећи допринос у креирању своје поетике, али остављајући простор и за његову потребу за заузимањем и других поза које се односе на његово истицање наводног утицаја трансцендентности инспирације – „[...] она [...] зрела муза“ (Nabokov 1990: 310), „[...] сјај, нечега што је налик некој бенигној врсти осећаја попут епилептичног напада [...]“ (Nabokov 1990: 309) – „[...] благослов инспирације [...]“ (Nabokov 1990: 311), као и позе ауторитативног *инструктора* који у конституисаном читаоцу види једину могућност за могућим трагањем за неким од могућих смислова његове поетике.

Као један од могућих одговора којој се страни приклонити, Кузмановић анализира Набоковљеву поему „Restoration“, коју је Набоков објавио 1952. године. Сам термин „restoration“, Кузмановић наводи не само као уједињујућу *нит* између Набоковљевог живота и уметности, већ и као концепт који најбоље описује Набоковљеву методу стварања *унутрашње нити* у његовим делима, али и као лекцију упућену читаоцима о начину читања његових дела. Лекција читаоцима је, наводно, јасна – „restoration“ као покушај враћања у претходно, првобитно стање један је од набоковљевских жигова присутних у читавом његовом стваралаштву: читалац који жели да спозна истину, његову истину и истину његове поетике, мора да прочита све што је Набоков икада записао да би сазнао понешто, дакле мора бити или постати набоковљевски конституисан читалац. Означитељ „restoration“ може се посматрати и као троп *сједињавања*, али и као варка постојања било какве уједињујуће *нити* или обрасца према коме ће повратак у претходно стање, односно са-владавање читавог Набоковљевог опуса открити, чак и конституисаном читаоцу, једну и једину истину и *света* и било чијег идентитета. Исто тако, *код* Набокова и *са* њим, плурализам је за-гарантован. Он упозорава *своје* конституисане читаоце да не покушавају да његова преведена дела првобитно написана на руском језику користе не би ли у америчким делима трагали за дуплираним темама или повезаним призорима. О чему се заправо ради? Одједном све постаје нејасно. Да ли је, заиста, потребно, познавати читав његов опус, укључујући, наравно, и његове предговоре и поговоре који садрже, углавном, описе његових личних околности у време писања датог дела и укључујући елиптичне коментаре о књизи која *следи*? Свакако да је најбоље познавати читав опус једног писца како би се на *задату тему* могао дати неки приближан одговор, али Набоков, свестан или не, да је број конструисаних читалаца ограничен, самом *забраном* трагања у преведеним руским делима за *заједничком* идејом, не идејом дела, већ идејом као означитељем неког од могућих путева трагања једног писца за сопственом истином и истином сопства својих јунака позива читаоце америчких романа да се врате уназад не би ли изнова читали његова претходно написана дела и трагали за оним *нечим*, оним једним мамцем над-означитеља међу мноштвом које Набоков свесно поставља својим читаоцима. Кузмановић наводи да прихвата ризик да себе прогласи медиокритетом у контексту Набоковљеве максиме у *Чврстим ставовима* да медиокритетство почива на идејама, не би ли идеју рестаурације истраживачки истакао не само као уједињујућу нит између Набоковљевог живота и уметности, него и као концепт који описује Набоковљеву методу стварања *унутрашњег ткања* његових дела и као читалачку тактику и циљ којом Набоков жели да импресионира своје читаоце. (Kuzmanovich 2006: 15, 16)

Из ове поеме аутор овог есеја издваја троп левитације као троп за рестаурацију, као постојања увек негде између, као отпор силама гравитације, лажне моралности, лажне сентименталности, сентиментализма, као исклизавање из набусите људске *везаности за тло* које стално измиче. Зато Набоков највише цени оне читаоце који у потрази за *главним нервом* његове поетике, задовољство проналазе управо у исклизнућу: “[...] ако би се књига могла читати на исти начин на који око опажа слику, то јест не замарајући се посматрањем с лева на десно и без апсурдности почетака и крајева, то би био идеални начин схватања романа, то је начин на који сам аутор види свој роман у тренутку његовог настајања [...]” (Nabokov 1983: 380). Да ли то значи да је једини конституисани читалац сам аутор?

Означитељ „restoration“ позива на упитаност како је могуће да се субјекат *рестаурира* у односу на неко замишљено стање целовитости. Субјекат је свестан, освешћен постојања *граничности* свега, простора и времена, у Набоковљевој поетици граничности између осећања слободе и егзилантског стања, или граничности између

фикције и аутобиографије, односно имагинације и живота. Питање постојања граничности, границе између живота и имагинације, фактографских истина и имагинаризованих истина, границе између здравог разума и лудила, односно веровања да је могуће опстати, и истину, неку од могућих која успокојава, пронаћи управо *ту између* или научити како се *левитира* између свих тих крајности, Набоков у читавој својој поезији, укључујући, наравно, и ауто-записе испитује управо *то негде између*, покушавајући и сам да своју истину смести у таквом једном *простору изван, на некој граници, негде између*. Кузмановић ту Набоковљеву потребу да сопствени идентитет смести *негде између*, између *Чврстих ставова* и *Говори, сјећање!*, посматра попут процеса рекурзивности који сам по себи подразумева два дијаметрално супротна приступа истој ствари, истом питању, али у оквиру два различита означитељска поретка у којима се Набоков креће користећи елементе, означитеље сваког понаособ означитељског система да читаоцима, и себи, поједностави смисао сопствене потраге, али коришћењем означитеља у оквиру датог означитељског поретка. И док је дело у процесу настајања, означитељи се нижу у покушају да се поједноставе али, ипак, увек са префиксом *задатог* означитељског система. Исход је, готово сваки пут, исти. Свако затварање у оквир једног означитељског поретка нужно води ка затварању датог означитељског система без могућности излаза. Тако стоји ствар са ауто-записима, али исто тако је и са имагинарним световима јунака.

„Попут свог аутора и његови јунаци – усамљеници жуде само за излазом, жуде да покидају ткање времена и побегну у неко гранично место, неку умирујућу прошлост са људима које воле или које су изгубили, да са неке над-инстанце могу барем да баце поглед или да сањају о ономе изван од [...] 'обрнуте подударности' сопствених живота.“ (Kuzmanovich 2006: 24)

Кузмановић наводи да ми сами за себе креирамо кроз сву људску лингвистичку интеракцију свет у облику приче. Оно што ми од себе дајемо на тај начин стиче неку значајност јер једино наративи имају ту способност да пруже изненађујућ и смислен завршетак. **У Набоковљевој фикцији, предвиђање изненадног и изненађујућег завршетка чини да лудило флертује са открићем, трансцендентност са губитком здравог разума, а кулминација је не у буђењу из некаквог транса, већ у нестанку јунака као константно левитирајућег сањара и из имагинализованог света створеног за њега.** „Сваки велики писац је велики илузиониста, али такав је и архе-преварант Природа. Природа увек вара. Од једноставне преваре при размножавању до чудесно софистицираних илузија боја које штите лептире или птице, у Природи постоји чудесан систем чини и смицалица. Писац фикције само прати траг Природе.“ (Nabokov 1983: 381) Језик тако постаје средство рестаурације и превођења природе у уметност само за оне који су апсолутно освешћени сопствене изложеност превари. Тако, **задовољство које осећа читалац када је магијски и у потпуности преварен ипак бива неутрализовано задовољством гледања кроз маске, посматрања, као у шаховском проблему или мимикрији у природи, догађање нечега што се претвара да није ту.** (Kuzmanovich 2006: 25)

„Романи су инструменти у којима романописци истражују неку од акутних тема кроз сопствена експериментална сопства која се називају јунаци и на тај начин, тим квази-религијским чином, настоје да помире неке од контрадикторних делова свог постојања.“ (Kuzmanovich 2006: 27) Та квази-религиозност коју Кузмановић спомиње односи се на Набоковљев иронијски отклон да је стварање романа религијски чин рестаурације оригиналног, првобитног говорног чина. Уместо тога, Набоков у сваком свом роману позива читаоце да посматрају сам чин текстуалног

извођења који није ништа друго до рефлексija или несавршено превођење неке друге, претходне, заборављене, потиснуте реалности. Самим одvlaчењем пажње на виртуозност текстуалног ткања, Набоков настоји да заштити сопствену, наводно, непрозирну реалност која тако постаје истовремено неизрецива и, некако, на дохват свести. Набоков не настоји да једноставно прикаже имаго „унутрашње нити“ у сопству јунака већ непрестано припрема њено мистериозно појављивање на тај начин што чини опипљивим повратак потиснутог, заборављеног, болног, али као анти-фрејдовац, он нема намеру да се задржава на болу потиснутих траума услед губитака. Уместо, како Кузмановић истиче, да јадикује због све мањих изгледа да ће до мистериозног открића доћи, он помера фокус на достигнућа свести да учини сећање опипљивим, супстанцијализованим и, наравно, **да укаже на уживање у самом чину рестаурације и потраге за сопством и истином.** „Срећа је, каже Кундера, управо у жељи за понављањем и Набоков често ту жељу подражава.“ (Kuzmanovich 2006: 27)

Сваки напор, закључује Кузмановић, да се исприча прича о Набоковљевом животу осуђен је на гротескну редукцију и олако преупрошћавање. Исцрпна прича Брајана Бојда о Набоковљевом животу захтевала је 1400 страна текста, али и даље оставља утисак да постоји још много тога везаног за Набоковљев живот и уметност што је остало изван ове исцрпне приче. „Упркос свему, праћење једног мотива у Набоковљевом животу и уметности остаје, и за нове истраживаче и за експерте, да постоји као неопходан процес и заиста у потпуности један сам по себи посебан начин читања његовог дела.“ (Kuzmanovich 2006: 28) Постоји само једна ствар везана за такав вид читања – свеprisутно осећање нелагодности: „На мрачном небу емиграције Сириј је прошао, да се послужим метафором нешто конзервативније нарави, попут метеора, и ишчезао не остављајући за собом готово ништа осим неодређеног осјећаја нелагоде.“ (Nabokov 2002: 225) „Метеор“ као „конзервативна“ метафора која/који оставља „неодређени“ траг у виду „осјећаја нелагоде“, само је један у низу мноштва парадокса које Набоков у својим „исповестима“ „за собом“ оставља будућим истраживачима уз „[...] кикот због наше нелагодности уз његову развеселавајућу арогантност подсећајући нас да је [својом поетиком] засигурно овладао тајном левитације.“ (Kuzmanovich 2006: 28)

2.4. Извиђење ауторке Брајану Бојду

Да би се описао један писац Набоков у својим *Lectures on Literature* каже: „Постоје три кључне инстанце које треба узети у обзир када се разматра један писац [...] као приповедач, наставник, мађионичар [...]“ (Nabokov 1983: 5). Брајан Бојд у сопственом истраживању „Nabokov as storyteller“ тумачи ту Набоковљеву изјаву набоковљевским терминима наводећи да су „[...] његова метафизика и етика део његове улоге као наставника, његов стил део је његове улоге као мађионичара, коју он сам рангира највишим ступњем тог светог тројства“ (Boyd 2006: 31). За разлику од писаца који се могу означити као модернистички, о Набокову као приповедачу може се рећи да он као приповедач ретко пише формалне приче у оквиру прича, те да код њега пре постоје наговештаји других прича или, чак, друге главне приче вешто скривене у оквиру прве. Његовим приповедањем, причањем прича не управља заплет, већ јунаци, али, опет за разлику од писаца модерне, Набоковљеве приче су јединствене управо због њиховог интензивног фокусирања на једног јунака. Како Бојд истиче, **Набоков поштује индивидуално искуство као примарно, те сваки од његових романа наглашава централну позицију и изолованост свести јунака.** Само окружење јунака он сјајно евоцира, али јунак мора да доживи трагично, комично или трагикомично раздвајање од свог окружења. „Њега (јунака) обично води његова опсесија – љубав, шах, уметност,

стварносна или имагинарна изгубљена домовина – за шта му је потребна прича и крајност ироније раздвајања између сваког индивидуалног и његовог света.“ (Boyd 2006: 32, 33) Уз све то Набоков је опчињен детаљима које употребљава попут фотографа, сликара, не акумулирајући их беспотребно, већ као да их у лету, уз брзу промену правца ниже не би ли привукао пажњу рецепијента, односно узбуркао њихову имагинацију и (о)сећања, јер сваки његов детаљ је врло брижљиво одабран, веома подложен различитим тумачењима, истовремено увек различит али некако у вези са претходним. Тако је и са његовим померањем фокуса на једну централну свест јер Набоков насељава своје сцене јунацима које описује истом таквом брзом прецизношћу и изненађујућом индивидуалношћу као и све друго, пуштајући их да сами себе одреде у зависности од њихових сопствених капацитета, да виде свет својим очима и да га исто тако замисле из позиције других-од-себе.

Набоковљева способност конституисања евоцирања сцена, призора на тај начин што поставља јасну сцену да би изненада склизнуо у метафору, апстракцију, неко друго време, место, ум у оквиру саме приче или *изван* ње, крећући се тако од ума који преводи сећање у речи, означитеље до ума читаоца који их реконструише. Важно је нагласити да су његове сцене увек прожете свешћу или јунака или приповедача или аутора или читаоца, свешћу која има ту моћ да се неприметном брзином мења и води призор иза или из-ван датог призора. Оно по чему се Набоковљево стваралаштво још разликује од модернистичког је и то да Набоков никада не уводи техничку иновацију у приповедање зарад самог увођења неког новума, нити прихвата конвенције попут првог или трећег лица приповедања само зато што оне постоје као конвенције у периоду у коме он ствара. И онда када се чини да прихвата неке од конвенција модерне, он то чини не би ли их преиспитао или закомпликовао у оној мери у којој то захтевају потребе или могућности саме његове приче. (Boyd 2006: 33) Управо због сопствене нетрпељивости према означитељу конвенција и због сопствене опсесивне потребе за уметничком оригиналношћу, Набоков изнова осмишљава причу, сцену, структуру, потрагу за јединственим начином откривања појединачних околности за сваку причу понаособ и за јединственим смислом и обима и граница свести. Због сопствене преокупираности односом оног унутрашњег – индивидуалне свести – и спољашњег – света изван индивидуалне свести, Набоков верује у моћ ума да паралелно промишља о некој датој сцени у смислу истовременог презентовања и мета-презентовања, те стога његове приче обилују мноштвом варијација мета-презентовања приче и делова приче који рефлектују целину.

Загонетност његових прича, односно романа, како истиче Брајан Бојд, почива у Набоковљевој способности да и код читаоца буди радозналост и емоције али у посебном виду – као приче по себи. Исто тако, сама стратегија загонетности није нешто што је арбитрарно наметнуто самој причи, роману, већ је у тој мери инкорпорирана у причу, роман, да се стратегија не може понекад одвојити од саме приче, односно приповедања. У том контексту, контексту рецепијентског решавања загонетки, али и јунакових суочавања са загонетношћу сопствене свести, Набоков врло брижљиво води рачуна о томе шта рецепијент треба да зна на одређеном стадијуму приче, а шта јунак, те на тај начин инсистира на ширењу менталне флексибилности и једних и других, без наглашавања граница ума, што је тако честа појава у књижевности двадесетог века. (Boyd 2006: 34)

Управо Набоковљева *опседнутост* опсесијама својих јунака је оно што у свести његових јунака буди немерљив интензитет потребе за потрагом, с једне стране, али њихова опсесивност је та која их раздваја од света у коме тренутно пребивају, али и од света слободе и толико компулзивно замишљаног испуњења. У томе, каже Бојд, лежи, између осталог, емоционална цена коју Набоковљеви непоуздани приповедачи морају да

плате. С обзиром на доминантност опсесије, Набоковљеви романи избегавају традиционални драмски развој заплета у смислу конфликта, конфликта условљених нечим што јунаци чине или не чине и њихових реакција или међусобних акција. Набоков зна да су конфликти идеалан мамац за читаоце, али и зна да су они конвенција и замка у приповедању која ствара илузију слике живота као низа силом наметнутих акција које воде неизбежном, увек истом или сличном, исходу. Уместо стандардних драма акције и реакције, наводи Бојд, Набоковљеви заплети настоје да прикажу акумулирани образац једног живота, акумулирани у смислу велике дисперзивности образаца могућих прошлости његових јунака. „Његове приче нису биографије; оне не покушавају конзистентно да покрију читав један живот; оне настоје да се фокусирају на кључни период, обично не прекратак да би могао да представи кризу, али ни толико дуг да би могао да покрије читав један људски живот.“ (Boyd 2006: 35) У Набоковљевој фикцији сваки живот прати сопствени засебни образац који се не може унапред предвидети, али који постаје нешто јаснији у ретроспективи, али како Бојд истиче могуће је извести извесне моменте који се изнова понављају: „[...] *мит повратка*: безнадежни покушај повратка у прошлост или покушај оживљавања прошлости. [...] *мит доласка*: безнадежни покушај да се будућност предвиди и контролише. [...] *изненађење завршетком*, нова могућност која је у потпуној супротности са оним што смо ми и јунаци предвидели, али која нас шаље, а вероватно и њих саме, назад на почетак.“ (Boyd 2006: 36) Управо тај мит завршетка је она цена коју Набоковљеви опсесивни јунаци морају да плате – неуспех да се досегне прижељкивана прошлост, или прижељкивана будућност, или и једно и друго истовремено. Често то изненађење завршетком или изненађујући завршетак путовања кроз опсесију јунака с једне стране и покушај јунака да пронађе упориште и смирај за ту или друге своје опсесије, може, каже Бојд, да изазове „[...] пуцање чврсте површи света романа [...]“ (Boyd 2006: 36) тако што ни рецепијенту, а ни самом јунаку неће донети могућност да се барем приближе решењу загонетке целине. Тако да и поред спознаје неопходности вртоглавог враћања на почетак приче ипак остаје да постоји пукотина која раздваја јунака, аутора и рецепијента, односно, што је рецепијенту *много важније* из-своје за-себичне потребе у-идентификацији-са, пукотина која трајно раздваја јунака од неког циља, неке истине сопственог постојања која би могла докинути његову опсесију или је барем умирити док је јунак још увек ментално *здрав* или физички жив.

2.5. Поетика Владимира Набокова као синтеза интернационалних и мултилингвалних (модерн)-изама

„ВН мишљење о: модерном свету; о савременој политици; о савременим писцима [...]

Сумњам да смо у стању да постулирамо чињеницу објективног постојања нечег што зовемо 'модеран свет' о ком уметник треба да поседује јасно и коначно мишљење. Тако нешто се стално покушава установити, чак се и спроводи до огромних размера. Пре стотину година, у Русији, најелоквентнији и најутицајнији критичари су били левичари, радикални, утилитарни, политички настројени критичари, који су захтевали да се руски романописци и песници у својим делима баве модерном сценом. У та давна времена, у тој далекој земљи, типичан критичар би инсистирао да књижевни уметник буде 'репортер дневних тема', коментатор друштва, ратни дописник. То је било пола века пре него што болшевичка полиција није оживела суморан такозвани прогресивни (заправо регресивни) тренд карактеристичан за 1860-е и 1870-е године и као, што је познато, изборили су се за то. У тим давним данима, да би били сугурни, велики лирски песници или прозни уметник који је написао *Ану Карењину* [...] могао је да игнорише левичарски прогресивне Филистејце који су захтевали од Тјутчева и

Толстоја да представљају као у огледалу политичко-социјалне строге мисли уместо да се баве аристократском љубавном афером или лепотама природе. Древни принципи који су некада владали за време владавине Александра другог и који су након њега злокобно мутирали у оквиру полицијских држава [...] падну ми на памет увек када данас чујем ретро-прогресивне критичаре у Америци и Енглеској како моле писце за више коментара везаних за друштво, и мало мање уметничког хира. Прихваћен термин 'модеран свет' који непрестано кружи око нас припада истом типу апстракције као и, да кажемо, 'квартарном периоду' у палеонтологији. Оно што ја осећам и сматрам правим модерним светом је свет који уметник ствара, његова сопствена илузија, која постаје нови *mir* (на руском „свет) самим чином уметниковог скривања у њему, као да је, то доба постојања оно у коме уметник живи. Моја илузија настаје у мојој личној пустињи [...]“ (Nabokov 1990: 112)

Покушаји истраживача да упркос Набоковљевом изричитом одбијању да буде поетски, односно књижевно *сврстан* у било који уметнички правац, углавном се односе на истраживања аутора који су стварали у време Набоковљевог стваралаштва, те компарирањем дела тих аутора са Набоковљевом читавом поетиком или појединачним делима. Фостер наводи да било какво сврставање Набокова или његово одређивање, на пример као модернистичког писца, мора се узети са резервом јер, као што је већ речено, Набоков *одбија* било какво историјско и културолошко означавање сопственог идентитета и сопствене поетике. Политика совјетске књижевности у контексту „социјалистичког реализма“ од 1930. године кретала се у правцу апсолутног оспоравања на пример свих оних писаца које је Набоков вредновао и ценио попут Флобера, Џојса, Кафке, Пруста, али је и инсистирала на искључењу из званичних токова књижевности у Русији свих Набоковљевих дела до 1980. године и доласка Горбачова на власт. Совјетска културна политика или политичка култура уништила је животе много руских писаца двадесетог века за Набокова посебно важног и цењеног Осипа Манделштајма који је завршио исту прогресивну школу у Санкт Петербургу коју је Набоков нешто касније и сам похађао, и његова смрт у логору у Сибиру представљала је сигурни исход који би снашао и Набокова да није напустио Русију. Набоковљев презир према -измима, конвенцијама, чврстим правилима, може се отворено *чути* у његовој поетици, поготово када се ради о писцима попут Манделштајма за кога и због кога осећа „беспомоћну стид“ што је морао да ствара „[...] под притиском уклетих и проклетих правила оних звери [...]“ (Nabokov 1990: 58). (Foster 1993: 8)

Један од највећих противника социјалистичком реализму у хладном рату књижевности, који је трајао током готово целе Набоковљеве поетске каријере, био је модернизам. „У *Великој совјетској енциклопедији* (1955) (модернизам) озлоглашен као „ознака правца сачињеног од мноштва декадентних струја буржоаске уметности и књижевности у епохи империјализма [...]“ (Foster 1993: 85), била је једна од дефиниција са којом се Набоков ни у једној ставци није слагао. Велики модернистички писци, према Набокову, борили су се и опирали културној декаденцији, као и било каквој стереотипској ознаци фикције, потпуно издвојени од буржоаских друштава њиховог времена и грандиозних захтева за империјалном моћи књижевности коју су настојали да подрију различитим лигнвистичким и књижевним субверзијама. (Foster 1993: 85, 86) Ако се модернизам, наравно не у совјетском поимању које је Набоков презирао, постави као иницијална хипотеза истраживања алтернативних и неистражених перспектива на културну историју тог времена, Фостер верује да таква хипотеза може пружити неке од вредних увида у обликовање Набоковљеве каријере и његове позиције у књижевности двадесетог века. Фостер прво истиче у којој мери и колико значаја за овакве увиде има Набоковљево одбацивање, неприхватање модернизма онако како је он био схватан у

Енглеској и Сједињеним Државама, односно „високог модернизма“ како је модернизам означаван на енглеском говорном подручју. „Овај доминантан означитељ модернизма персонификовали су и канонизовали Езра Паунд и Т.С. Елиот; као и Џејмс Џојс, нешто слободније Вилјам Батлер Јејтс, али и писци попут Џозефа Конрада и Вирџиније Вулф.“ (Foster 1993: 86) Фостер се бави и Набоковљевим наглашеним али недовољно истраженим одговором на онај означитељ „модернизам неразвијених“ руске књижевности, недовољно истражен због одбијања Совјета да прихвате постојање нечег као што је модернизам међу својим писцима класицима. Аутор описује и интернационалну визију модернистичке фикције коју је Набоков усвојио као резултат тога што је живео и писао у Немачкој, Француској и Швајцарској, као и у Енглеској и Сједињеним Државама током свог готово целоживотног изгнанства из Русије. (Foster 1993: 86)

Фостер истражује подробно Набоковљев поетски одговор на околности појаве и утицаја „високог модернизма“ у периоду Набоковљевог школовања на Кембриџу у периоду од 1919. до 1922. године. У том контексту он наводи на пример да је 1922. године објављен Џејмс Џојсов *Уликс* у фебруару месецу, а на јесен Елиотова *Пуста земља*, те да је „високи модернизам“ тада доживео „чудесну годину“ која се може упоредити са 1798. годином и Вордсвортовом и Колрицовом сарадњом на *Лирским баладама*. Иако је Набоков остао у Енглеској на колеџу све до јуна 1922. године, он је у то време још увек себе видео пре као песника него као писца фикције, тако да је његово интересовање за руску поезију нешто потпуно логично. Од руских песника Набоков је посебно издвајао Александра Пушкина и Фјодора Тјутчева и „[...] пет 'Б', како их је Набоков разиграно називао, који су представљали разне струје симболизма и раног модернизма руског такозваног 'Сребрног Доба' од 1890. до 1920: Балмонт, Бриусов, Бели, Блок и Бунин [...]“ (Foster 1993: 87). Што се тиче енглеских песника, како у својим ауто-записима наводи, Набоков је посебно издваја вијикторијанску поезију и Руперта Брука, поезију насталу непосредно пре почетка модернизма. (Foster 1993: 8) Међутим, као што се дешава са свакиm прегледним радом, истраживањем као што је Фостерово настојање да укаже на Набоковљев однос према означеним културним раздобљима у којима је стварао или оним који су претходили његовом стварању, на ограниченом броју страна, немогуће је узети у обзир све детаље који се никако не смеју занемарити, посебно када се ради о писцу попут Набокова. Фостерово истраживање једноставно нема простора за залажење у детаље. Зато се овде истраживачки поставља питање зашто Набоков у то доба, доба високог модернитета, пише поезију на руском језику која подсећа на вијикторијанску?

„Мој страх да ћу под страним утјецајем изгубити или покварити оно једино што сам спасио из Русије – њезин језик – постао је управо морбидан и знатно мучнији од страха који ћу искусити два десетљећа послје, наиме страха да никад нећу бити кадар довести своју енглеску прозу ни близу разини своје руске. Знао сам сједити дубоко у ноћ, окружен готово донкихотовском гомилом незграпних свезака, и састављати углачане и прилично стерилне руске пјесме, не толико из живих страница неке несавладиве емоције, колико око неког живахног израза или вербалне слике коју сам желио употрјебити због ње саме. Било би ме тада ужаснуло да сам открио оно што данас тако јасно видим, колико су на моје руске творевине изравно утјецали различити сувремени ('георгијански') енглески стиховни обрасци који су трчарали по мојој соби и по мени попут питомих мишева. И кад се сјетим силног труда који сам уложио!“ (Nabokov 1990: 208)

И на основу наведеног цитата би се могао извести могући погрешан закључак о Набокову као руском песнику који је желео само да не заборави једино што му је преостало од његове родне Русије – језик, као и да је пошто-пото у-жељи да постане

славни песник једноставно *преписивао* матрицу неке поезије која му је дошла под руку. Његове три године проведене на Кембриџу, како у свом ауто-запису *Говори, сјећање!* бележи нису оставиле никаквог трага на његов поетски живот, те су остале обележене његовим изостајањем са наставе, честим одласцима у Лондон, љубавним везама: „Са стајалишта школовања могао сам исто тало похађати М.М. Институт у Тирани.“ (Nabokov 2002: 210) Међутим, ни ти *подаци* нису толико важни колико његов осећај и осећање и сећање на Губитак који је доживео и усамљеност и изолованост и од *најбољих* од свих „Белих Руса“ које је сретао, тако да то што је викторијанска или не, поезија у том тренутку са својом матрицом, у Набоковљевом преводу као састављање стихова зарад стихова или зарад доласка до тог неког „[...] живахног израза или вербалне слике коју сам желио употријебити због ње саме“ (Nabokov 2002: 208) никако не могу указивати на његову наклоност ка тој врсти поезије већ само по-нешто о његовом начину преживљавања Губитка:

„Приповијест о мојим студентским данима у Енглеској заправо је приповијест о томе како сам покушавао постати руски писац. Имао сам дојам да Кембриџ и све његове чувене карактеристике [...] постоје искључиво зато да би уоквирили и подржавали моју бујну носталгију. [...] Док сам, очију које су пекле од суза, медитирао уз камин своје собе у Кембриџу [...] усамљеност и удаљеност одбијања ура тиштала ме са свих страна, изобличујући ми и саме црте лица, као што лице пилота бива унакажено фантастичном брзином лета. И размишљао сам о свему што сам пропустио у својој земљи, о стварима које бих сигурно био забиљежио и цијенио да сам само слутио како ће мој живот бити скренут на тако насилан начин.“ (Nabokov 2002: 205)

Фостер, настоји да се у сопственом истраживању постојања или не, везе између поетских конвенција модернизма и Набокова, придржава набоковљевских исполираних чврстих ставова, те у наставку помиње како је много касније, у својим *Чврстим ставовима*, Набоков највеће песнике високог модернитета попут Т.С. Елиота и Езре Паунда означио као „[...] не баш првокласне [...]“ и „[...] дефинитивно другоразредне [...]“ (Nabokov 1990: 43). Међутим, набоковљевска поза резервисана је за самог аутора, док истраживачи могу једино да се крећу у оквиру својих означитељски одређених система. Фостеров је, свакако, у правом смислу истраживачко-дисперзивни у настојању да на ограниченом простору за истраживање пружи макар делић везан за поетике неких од писаца који су можда могли да имају утицаја на Набоковљево формирање сопственог поетског идентитета. У свом дифузном истраживачком подухвату, Фостер из перспективе Набоковљевог јунака и самог дела посматра непојављивање особина претходних песника и изводи као један од закључака колика је била Набоковљева незаинтересованост у смислу не-сусрета кроз читање, већ угледања на те песнике, кроз *доказ* да ни у свом првом роману на енглеском језику *Стварни живот Себастијана Најта*, који иако представља фикцијску биографију упадљиво иновативног енглеског романописца чија каријера цвета од 1925. године до 1936. године, Набоков не помиње поменуте песнике. Истраживачки се поставља питање да ли је таква или сличне тврдње других истраживача извора Набоковљеве поетике и њеног развоја довољна за доказивање постојања или не-постојања интертекстуалне везе са другим писцима и да ли је тако нешто уопште неопходно чинити?

Још један сличан пример Фостерове дифузности је и инсистирање на сличности у разлици између Виљама Батлера Јејтса, рођеног 1865. године, који је почео да пише у доба позног романтизма или симболизма и Владимира Владимировича Набокова, рођеног много касније 1899. године, „[...] који се често чита као пре-постмодерниста попут Борхеса и Бекета“ (Foster 1993: 89). Овако уметнути, као подметнути део реченице у истраживању везе поетике Набокова и модернизма и то у делу у коме се Фостер бави

односом поетке Набокова и Јејтса, наводи на закључак да је најисправније у истраживању пратити, ипак, саму поетику писца, али да би се до овог истраживачког закључка дошло неопходно је сагледати и узалудност свих оваквих истраживачких покушаја као што је и Фостеров, издвојен као нај**освешћенији** у смислу Набоковљеве потребе и саме његове поетике да се не губи беспотребно време и простор у проналажењима места интертекстуалности са другим ауторима и књижевним -измима. Као што је наговештено у његовим ауто-записима, Набоков је читао и проучавао дела мноштва писаца, а шта се од свега тога *провукло* у његовој поетици апсолутно није важно у смислу могућности поистовећивања са поетиком било ког од писаца, које ће и сам Набоков прогласити најбољим писцима двадесетог века. Велика Прича модернизма постоји и за Набокова и за писце које ће он издвојити као једине вредне пажње, али за Набокова је та Велика Прича замењена Губитком као означитељем који се мора иронијски прикривати у зависности од пишчеве потребе да се приповеда о болу или да се бол первертира у нешто много гротескније попут имагинаризованих опсесија његових јунака. Но, да би се сагледао и такав истраживачки приступ, какав је Фостеров, на пример, потребно је кроз њега проћи, а затим на основу самих ауто-записа аутора као само-истраживања и само-представљања увидети (не)подударност и, у вези са Набоковљевом поетиком, (не)значајност, да не буде и безначајност, свих таквих истраживачких подухвата.

Пратећи даље Фостеров истраживачки приступ стиже се и до поређења Набоковљеве и Јејтсове поетике, што би било потпуно илузорно да се Фостер не фокусира на различитост у контексту начина промишљања везана за имаго спирала и хеликса модернистичког осећаја за нестајање центра и прекида континуитета. Јејтсово често виђење живота попут спирале, односно једне тачке на спирали, каже Фостер, указује на истински жал над губитком трајне културне референце, док је за Набокова живот, његов живот: „Обојена спирала у стакленој куглици – то је мој живот у мојим очима.“ (Nabokov 2002: 216) Овде је важно напоменути оно што се у преводу изгубило. У оригиналу овај део гласи: „[...] rainbow spiral in a glass marble [...]“ (Nabokov 1999: 152). „Обојено“ је најбоље решење до ког је дошла Нада Шољан која је званично превела *Speak, memory: An Autobiography Revisited*, односно *Говори, сјећање!*, али се истраживачки није залазило у овом истраживању у преводилачко откривање могућих изгубљених детаља у преводу, односно процесу превођења. Овде је важно само на кратко застати јер је неопходно истаћи да сама „спирала“ није само пребојена једном бојом, она је пребојена мноштвом боја, боја *дуге* и тој пребојености мноштвом треба додати увртања и заокрете ове спирале унутар једне сфере која јесте центрирана, можда као ознака потпуне уметничке превласти Набоковљевог поимања сопственог живота, док се спирала његовог живота „[...] која је заправо, вероватно, хеликс [...]“ (Foster 1993: 89) окреће око непрестано измичућег центра, те је управо у тој покретљивости центра разлика у односу на Јејтсову „[...] претпоставку једне фиксне тачке порекла“ (Foster 1993: 89). И није само важно истаћи разлику Набоковљеве поетике у односу, на пример, како овде Фостер наводи у односу на Јејтсову, важна је Фостерова сумња да Набоковљева спирала можда није само спирала, већ хеликс који је у извесном смислу много проблематичнији за било какво прецизно одређење. Хеликс може бити деснострани или левострани у зависности да ли га посматрач посматра у смеру казаљке на сату или обрнуто и то би све било у реду што се интерпретације тиче јер деснострани хеликс у огледалу постаје левострани и обрнуто. Али шта се дешава ако се означитељу хеликс придода и означитељ **хиралност** који означава нешто што нема унутрашњу симетрију и што се не може поклопити са својим ликом у огледалу? Један означитељ у истраживању сам по себи призива други, нарочито када се истражују Набоковљеви ауто-записи и његови романи настали у америчком периоду. Зато је у претходном делу напоменута

Фостерова као полу-прикривена напомена – Набоков „[...] који се често чита као пре-постмодерниста [...]“ (Foster 1993: 89). Ово је још једно у низу поређења ради истицања разлика, односно неузглобивости Набоковљеве поетике у неки -изам, дакле пре-модернистички и високо модернистички канонизам. Ту се ово истраживање поклапа и преклапа са Фостеровим.

Џемс Џојсов *Уликс* је следећи пример Фостеровог навођења писца и дела високог модернизма који је могао да има утицаја на Набоковљеву поетику. Фостер за ту кратку компаратистику наводи као извор Набоковљеву аутобиографску историографију *Говори, сјећање!* која није ништа мање истинитија што се одређења Набоковљевог идентитета тиче од његове аутобиографске метафикције *Чврсти ставови*, али о Џојсовом *Улику* из *Говори, сјећање!* можемо прочитати да се након седамнаест година од дипломирања, Набоков враћа на/у Кембриџ не би ли пронашао посао, када је Кембриџ већ постало место које га „[...] подсетило тек на властиту збуњену стару носталгију“ (Nabokov 2002: 212), и када покушава да евоцира неке штуре успомене на дечачке дане проведене тамо, те у мноштву „[...] фрагментарних сликица [...]“ (Nabokov 2002: 213) наводи: „П.М. као вјетар упада у моју собу с примјерком *Уликса* нетом прокријумчареним из Париза; [...]“ (Nabokov 2002: 213). У *Чврстим ставовима*, које Фостер не наводи као извор за Набоковљево сазнање и знање о *Улику*, наилазимо на штуру, али нешто мање штуру опаску:

„Шта сте научили од Џојса?

Ништа.

Немогуће.

Џемс Џојс није утицао на мене на било који начин икада. Мој први кратки контакт са *Уликом* био је 1920. на Кембриџу, када је један пријатељ [...], који је набавио књигу из Париза, игром случаја ми читао, док сам нервозно лупао [...] један или два забавна пасуса Молиног монолога [...] који су део најслабијег поглавља књиге. **Петнаест година касније, када сам већ био формиран као писац и невољан да учим или од-учим било шта, прочитао сам *Уликса* и јако ми се допао.** Потпуно сам равнодушан према његовом *Финегановом бдењу* подједнако као и према свакој локалној књижевности – оној писаној разним дијалектима – чак иако би то био дијалект генија.“ (Nabokov 1990: 103)

Оно на чему Фостер инсистира када покушава да укаже на могући утицај Џојса на Набокова опет је инсистирање на разлици. Прво наводи „[...] мудре паралеле између осамнаест поглавља Џојсовог романа са различитим епизодама Хомерове *Одисеје*, паралеле које су одушевиле Елиота који је 1923. прогласио настанак епохе продора нове књижевне технике стварања под слоганом 'митски метод' [...]“ (Foster 1993: 90). Фостер и сам признаје да је Џојсов *Уликс* могао Набокову послужити као пример модернистичког концепта из ког Набоков издваја оно што се противи његовом виђењу поетског стварања. Тако Набоков одмах прави дистинкцију између митског као наметања генерализација конкретним специфичним и важним детаљима у стварању и пародијског и стаје у одбрану пародијског. Митско, према Набокову, претња је замене индивидуалног стереотипима, редуктивним начином размишљања и перцепције у потпуности њему стране. Пародија за разлику од мита није стерилно, паразитско и не оригинално преузимање нечега већ негде створеног. „Уместо тога, то је брилијантни стилистички чин балансирања који успева да пружи свежа и нова извртања и увртања и у вредносном смислу дубља значења конвенционалном или већ израженом.“ (Foster 1993: 91) У свом поетском одговору на високи модернизам енглеског језика, Набоков фаворизује пародију, културни плурализам, богато текстурисану новелистичку прозу, и посебно опрезан начин конституисања исписивања историје живота у поетици. Када се

каже да Набоков инсистира на *вођеној* рецептивности у контексту конституисане историје живота, то свакако има неко своје појашњење. Елиотов, на пример, песнички и критичарски утицај нагло опада након 1960-их, али се појављује све више оних писаца који су били много ближи катастрофалним догађајима даље Историје. Фостер пре свих има на уму Кафку као креативног писца и Бенјамина као критичара-теоретичара. Набоков, као егзилант и из совјетске Русије и нацистичке Немачке, директни је учесник историјских Губитака и конституише сопствени одговор у свом онтолошком и списатељском искуству на своје губитке или Губитак, али он одбија да прати, чак, и тренд универзалног искуственог одговора његових претходника који су доживели слично. „[...] Набоков одбија да прихвати високи модернизам као *скупину* припадника књижевности раног двадесетог века упорно покушавајући да у први план истакне руску алтернативу“ (Foster 1993: 91), каже Фостер и даје детаљно образложење за ту за истраживаче јако упитну *изјаву* и појашњење. Наиме, наставља Фостер, у руској традицији настаје семантички дифузнији означитељ за модернизам који је „[...] политички теоретичар Маршал Берман [означио као] 'модернизам неразвијених' “ (Foster 1993: 92).

Према Фостеру, Берман није сковао ову фразу да би једноставно умањио вредност бриљантних достигнућа руског уметничког, интелектуалног и научног развоја у веку пре болшевичке револуције. „Насупрот: та синтагма се односи на интензитет модернистичких ставова који су могли да еволуирају, чак и пре саме појаве модернизма, управо због руске културне надмоћи у односу на Запад.“ (Foster 1993: 92) Продор западних интелектуалних и уметничких форми у Русију могао је да у овом новом окружењу креира осећај културне руптуре која би превазишла шок који је иновативност модерности изазвала у самој традицији Запада, посебно због разликовања од дотадашње руске традиције. Берман, пре свега, мисли на Петра Великог и његово оснивање Петрограда 1703. године као главног града уместо херметизоване Москве, пружајући на тај начин „[...] нацији прави прозор ка Западу“ (Foster 1993: 92). „Једна од последица била је сама књижевност, од Пушкина преко Гогоља и Достојевског у деветнаестом веку, до Андреј Белија и Манделштајма у двадесетом, које су се фокусирале на овај град и његов потпуни новум у контексту руске традиције.“ (Foster 1993: 92) Како Фостер истиче Берманова оригиналност је управо у увиду да, уколико се узму у обзир руске друштвене околности, петроградско окружење је само по себи могло да развија веома интензивни модернистички сензибилитет. Сам Набоков чији је живот у Русији углавном био везан за његову околину, развио је комплексан став прихватања и одбијања писаца чије су поетике биле повезане са овом темом. Пушкин и Гогољ су према Набокову били писци деветнаестог века који су развили екстремну оригиналност због које је сам Набоков улагао огромне напоре да их приближи енглеским читаоцима. Иако експлицитно нису означени као модернистички, Набоков сматра да се могу поредити са највећим писцима модернизма попут Пушкина који се може у извесној мери поистоветити са Прустовом уметношћу сећања или Гогоља и његове *паралеле* у Флоберовом окрутном третирању људског медиокритетства. „Андреј Бели (1880–1934) био је савременик писаца високог модернизма; и у његовом роману *Петроград*, који се појавио у три различите верзије између 1912. и 1922, реч 'модерниста' се појављује у једном пасусу.“ (Foster 1993: 92) Набоков је, како наводи Фостер, био фасциниран Белијевим делима у периоду непосредно пре болшевичке револуције, док је са породицом боравио на Криму 1918. године, да би касније Белијев роман *Петроград* прогласио трећим од три ремек-дела двадесетог века, уз, наравно, Џојсовог *Уликса* и Кафкине *Метаморфозе*. „Ако је псеудоним Сиријин који је користио као руски писац потицао из руског фолклора као створења налик сирени и ако је на тај начин Набоков желео да покаже своју потпуну

посвећеност уметности, важно је рећи да је то било и име издавачке куће која је издавала Белијева дела и дела других писаца Сребрног Доба.“ (Foster 1993: 93)

„*Већина Ваших радова из руског периода (1920–1940) објављена је под именом 'Сирин'. Зашто сте одабрали тај псеудоним?*“

У модерним временима *сирин* је једно од популарних руских имена за Снежну Сову, која је страх и трепет за глодаре у тундрама, а и често се користи за лепу Орао Сову, али у старо-грчкој митологији то је птица у много боја, са лицем и грудима жене, без сумње идентична 'сирени', грчком божанству, преносилац душа и задиркивач морнара. 1920, када сам трагао за псеудонимом и пронашао ту предивну птицу, још увек сам био под утиском лажног гламура дескриптивног и фигуративног језика који је привлачио руске песнике [...]. Игром случаја, отприлике 1910. године појавила се књижевна збирка под уређивачким насловом *Сирин* посвећена такозваном покрету 'симболизма', и сећам се колико ми је забавно било када сам открио 1952. године у Хоутн Библиотеци на Харварду да сам према њиховом каталогу ја активно објављивао Блока, Белија [...] са својих десет година.“ (Nabokov 1990: 161)

Од осталих писаца по-везаних са традицијом Петрограда, Набоков се једино, у извесној мери, противио Достојевском, „[...] у чијој поезији су читаоци са Запада препознали ентузијастично модернистички темперамент током раног двадесетог века“ (Foster 1993: 93). Да ли је или не постојало неко лично неслагање са Достојевским, није познато нити је од пресудне важности. Оно што може имати утицаја на покушај прављења ове скице Набоковљевих уметничких афинитета и извлачења извесног закључка о његовом односу према модернизму и модерности је на пример Набоковљево истицање вредности кратког романа *Двојник* Фјодора Михаиловича Достојевског, његовог другог по реду написаног романа у младости, који је у то време доживео огроман неуспех. Одговор за Набоковљево издвајање управо овог романа Достојевског, а не каснијих, лежи у томе како Фостер каже у томе што је на почетку двадесетог века управо тај роман постао дефинишући пример у руској формалистичкој теорији пародије. Тако Достојевски за Набокова са својим романом *Двојник* постаје Џојсов претходник у демонстрирању важности пародије као иновативне фикције и то је за Набокова све. „Не само да осуђује његове идеје као неистините, вештачке творевине – без обзира да ли су политичке, психолошке, етичке, егзистенцијалне или религијске – за идеје Достојевског као такве, као духом блиске Флоберу, нема места у фикцији.“ (Foster 1993: 93) Набоков се, према речима Фостера, слаже са Бахтиновом тезом да *Двојник* има кључну улогу у читавом стваралаштву Достојевског, али се не слаже са Бахтиновом основном тезом да двогласност стила коју ствара употреба пародије у раним радовима Достојевског јесте и припрема за „велики дијалог“ (Foster 1993: 93) мноштва лица и наличја „[...] идеолошке дебате у главним романима које је Достојевски написао по повратку из Сибира“ (Foster 1993: 93). Пародија за Набокова, наравно, нема сопствену сврху у самој пародији исто као што и сама уметност не сме да постоји зарад уметности. Пародија има своју сврху у смислу стилског конституисања дела, не само као семантички означитељског алудирања уз подсмех у процесу интертекстуалности, већ и као нужан начин постојања индивидуе и њеног опстанка на граници између светова – реално-стварносног и имагинаризовано-стварносног. Тек констатација да је пародија припрема за нешто, па макар то било мноштво лица и наличја вишегласја у оквиру идентитета индивидуе, теза је коју Набоков не може да прихвати. Пародија је начин постојања и уметности и књижевности и индивидуе. Она не може да лежи у основи неког „великог дијалога“ (Foster 1993: 93) **јер дијалог није оно што конституише идентитет, већ сама свест субјекта.** О префиксу идеолошки није ни вредно расправљати јер је апсолутно јасно какав став Набоков има према идеологији и догматичности било које врсте. „Иронично, Белијев *Петроград*, са

својим поетским богатством стила, својим халуцинаторним сликама, и мноштвом имагинативних пародија на Пушкина, Гогоља и самог Достојевског [...] је управо она врста дугих романа које је Набоков више волео да је Достојевски стварао након *Двојника*.“ (Foster 1993: 93)

Набоковљев одговор, реакција на руски модернизам неразвијених није, дакле, праћена одушевљењем Достојевским, већ Белијем који је, према Набокову, показао огромну жељу за стилистичким експериментисањем које делује много истинитије него код Достојевског и који је био много ближи Набокову у погледу либералније визије друштва од Достојевског. Белијев роман као енциклопедијска рекапитулација традиције Петрограда, између осталог, сврстава и Толстоја и његову *Ану Карењину* у сферу модернизма неразвијених указујући да се *Ана Карењина* може супротставити Прустовој манипулацији времена, да предвиђа Џојсову технику тока свести, да дескриптивни делови романа нису општа места већ моћни призори имагинације. (Foster 1993: 94) Набоков се стога оштро противи онима који Толстоја виде као надмоћног реалисту деветнаестог века и ништа више од тога и управо на семинарима на Корнелу које је држао, Набоков је обавезно укључивао Толстоја у предавања везана за руски модернизам, што је била ретка ситуација када је Набоков уопште користио термин модернизам. (Foster 1993: 94)

До сада је приказан у кратким цртама Набоковљев однос према англо-америчком и руском модернизму у контексту његових реакција и одношења према делима Џојса и Белија, као писцима вредним дивљења, односно према двојници од четири писаца које Набоков сматра најбољим писцима двадесетог века. Друга двојица су Кафка и Марсел Пруст и његов роман *У потрази за изгубљеним временом*, посебно прва половина овог седмотомног романа јер Набоков вреднује само дело које је завршено, а завршено дело је према њему оно које је избрушено до крајњих граница. Управо зато он вреднује прву половину Прустовог романа у којој су извршене све потребне корекције, док у другој половини романа то није урађено услед смрти аутора. „Посматрана заједно, четири дела које Набоков проглашава ремек делима указују на визију интернационалне модернистичке фикције која мења чудесну годину високог модернизма на енглеском језику за чудесну деценију од 1913. до 1922, издвајајући ауторе који потичу из четири различита говорна подручја у којима је и сам Набоков провео свој живот.“ (Foster 1993: 95) Како Фостер наводи, прва деценија двадесетог века је започела са Кафкиним писањем *Метаморфоза* (*Die Verwandlung*), Прустовим проналажењем издавача за први том његовог романа *У потрази за изгубљеним временом*, Џојсовим трагањем за издавачем његовог романа *Портрет уметника у младости* и Белијевом завршеном првом верзијом *Петрограда*. До краја ове деценије *Уликс* је објављен, додуше не у Енглеској него у Француској (због претњи цензора), завршена је последња верзија Белијевог романа, Пруст је умро не завршивши корекцију четвртог тома његовог романа и Кафка, већ озбиљно болестан од туберкулозе оставља нацрт за никада незавршени роман *Замак* (*Das Schloss*). „Само три године касније Набоков се окреће од поезије ка прози и пише свој први роман.“ (Foster 1993: 95)

„Оно што Набокова фасцинира код Пруста је **могућност компликоване међу-игре између фикције и аутобиографије**, комплексност Прустових призора који лебде између дескриптивне прецизности и детаљних метафоричких импликација, **идеал уметничког индивидуализма који имплицира естетски развој сопства избегавајући окрутност егоизма** и наравно чувена прустовска потрага за повратком изгубљеног времена. С друге стране, Кафка евоцира терор метаморфозе као регресије уместо претварања у неко више, лепше стање постојања [...] [метаморфозе] као негативног стања које резултира ужасном дехуманизацијом која уништава креативност и саму жељу за животом попут

злокобне контра-визије од Набоковљеве много оптимистичније перспективе. Кафкина *Метаморфоза* резултат је диктаторских система који су веома јако утицали на његов живот као одрасле особе, најдрастичније од 1917. до 1940.“ (Foster 1993: 97)

Прустова књижевност сећања, Фостер каже, показује јасне афинитете ка фикцијском моделу исписивања живота. Иако је једна од Прустових доктрина невољно сећање која би могла да укаже на доминантност несвесног менталног процеса, Набоков наглашава да нагласак није на несвесном него **на снази и напору воље неопходне да би екстраховала и развила случајна повезаност између прошлости и садашњости**. Важан је приповедачев интензивни ментални напор да се изнова враћа на оне измичуће импресије све док не успе да испуни њихове контуре и омогући сећању да их преведе у свесно „[...] попут сидра извученог уз огроман напор из неизмерних дубина“ (Foster 1993: 97). Подједнако је важно да би се указало на сличност у разлици са Набоковљевим јунацима, истаћи да откриће вокације Прустовог наратора зависи од свепрожимајућег испрљујућег осећаја његовог сопственог недостатка моћи воље.

„На нешто ширем плану у свих седам томова Прустове *Потраге* постоји непаралелна јединственост, многостраност, узаступност мноштва интерпретација Прустових јунака, што све некако ко-егзистира у извесном напору да се утврде „закони понашања“ који су у потпуној супротности са Фројдовим амбицијама изграђеним системски, а које према Набоковљевој критичкој перспективи деконструишу индивидуалност и разлику у корист шематског уопштавања.“ (Foster 1993: 97)

„Оно што Кафкиној причи даје њену јединствену моћ је огроман контраст између њене фантастичне премисе, човека трансформисаног у инсекта, и њеног нехајног, као да је све потпуно нормално, развоја који даје резултат како Набоков у својим *Lectures on Literature* закључује: 'Прозирност његовог стила је управо оно што наглашава богатство таме његове фантазије.'“ (Foster 1993: 98)

Набоковљева коначна визија интернационалне модернистичке фикције се, заправо, своди на одабрана ремек-дела писаца попут Пруста, Кафке, Белија и Џојса. Та Набоковљева визија је, каже Фостер, дискриминаторска у мери у којој искључује писце попут Томаса Ман, али и остала дела горе поменутих аутора. У својој каријери, која је започела деценију након настанка ремек-дела поменутих аутора, Набоков наставља да високо вреднује извесну поетску традицију. Традиција коју он вреднује децентрирана је уколико се Паунд и Елиот посматрају као центри или стандарди, односно у питању је традиција левитирања између симболистичког и модернистичког сензибилитета. Како Фостер истиче, Набоков је, заправо, све време бранио шири смисао самог модернизма имплицитног у руском „модернизму неразвијених, али на свој сопствени јеретички начин тако што је омаловажавао Достојевског, фаворизујући Белија, Толстоја и Пушкина. (Foster 1993: 98) Набоков је, заправо, све време у својој поетици изазивао временски и просторно ограничено дефинисање модернизма што је уједно и значило да ако је и икада барем као знатижељни читалац и био у *канџама* ремек-дела која је посебно истицао, он их се ослободио у смислу употребе онога што му је можда било потребно да би кренуо и још више појачао своју педесетогодишњу потрагу за иновативном фикцијом. (Foster 1993: 98) У различитој мери током деценија свог стварања и кроз језике на којима је стварао „[...] Набоков је пратио стилистичке експерименте, али увек *на ивици*, посебно пародију према моделу Џојса и Белија; залазио у над-реалне светове дисторзије духа попут ноћних мора следећи Кафку; и повремено се *укрцавајући* на де-психологизовану Прустову књижевност сећања или имитације сећања“ (Foster 1993: 98). Међутим, како Фостер закључује, Набоковљева поетика представља синтезу интернационалних и мултилингвалних „модернизма“ уз непрестано одбијање било каквих схематских

генерализација и редукованих „идеја“ и фаворизовање уметничке прецизности и то све у једном дуготрајном процесу трансфигурација и сопствене поетике и поетика које су могле имати утицаја на њега, деценију пре његове сопствене поетске потраге за истинама. Што се овог истраживања тиче, о питању Набоковљевог поетског одређења потребно је набоковљевски се вратити на почетак иницијалне хипотезе овог дела истраживања, односно на уводни цитат преузет из Набоковљевих *Чврстих ставова*.

2.6. Од страха за егзистенцијалним опстанком до страха од масовног *пласирања* сопствене поетике на светском тржишту бестселера

Једна од основних хипотеза Данкана Вајта (Duncan White) у књизи *Nabokov and his books (Between Late Modernism and the Literary Marketplace)* је проблематичност односа позних модернистичких идеја везаних за оригиналност и аутономију уметничког дела и притисака које је диктирално тржиште књижевности. *Онеобичен* или необичан или оригиналан приступ истраживању ове хипотезе „примењене“ на Набоковљево поетичко, Данкан започиње цитатом са предавања које је Набоков одржао својим студентима на Корнелу, забележен у његовима *Lectures on Literature*:

„Књижевност је рођена, не оног дана када је дечак плачући узвикивао 'вук, вук' док је трчао долином Неандерталаца, а за петама му је ишао велики сиви вук; књижевност је настала оног дана када је дечак трчећи плачно узвикивао 'вук, вук', а иза њега није било вука.“ (Nabokov 1983: 5)

У својим *Чврстим ставовима* Набоков у нешто измењеном виду у контексту анти-детерминизма, намерне, наводне склоности мистицизму, понавља исту причу о тренутку настанка уметности:

„*Кажете да је реалност у великој мери ствар субјективног виђења, али у вашим романима чини ми се да готово перверзно уживате у креирању литерарне илузије.*

Лажни потез у шаху је проблем, илузија решења или трик мађионичара: као мали играо сам се мађионичара. **Волео сам, знате, да изводим оне једноставне трикове – претварање воде у вино и тако те ствари;** али мислим да се налазим у добром друштву јер читава уметност је илузија, као и природа; цела илузија је у доброј превари, од инсекта који мимикрира лист до познатих мамаца у процесу репродукције. Да ли знате како је настала поезија? Увек сам мислио да је настала када је пећински дечак трчећи назад у пећину кроз високу траву, узвикивао „Вук, вук“, а нигде вука није било. Његови родитељи налик на мајмуне, веома радознали да сазнају истину, сакрили су га, без сумње, али поезија је рођена – велика прича је рођена у високој трави.“ (Nabokov 1990: 11)

Вајт даје појашњење приче о дечаку и *непостојећем* вуку препричавајући причу-легенду о проналаску ове пећине. У септембру 1940. године, само три месеца након што су Париз окупирали Немци, осамнаестогодишњи Марсел Равида и његова три пријатеља шетали су шумама долине Дордоње. Изненада је Марселов пас Робот јурећи за зецом нестао. Пратећи његов лавез, дечаци су открили да је упao у пећину. Док су дечаци истраживали тунеле открили су да су зидови пећине прекривени стотинама слика преисторијских сцена лова и животиња попут коња, бизона, говеда и тако даље. Вратили су се у у Монтињак да испричају своју причу: „[...] нестали су кроз рупу за зеца да би открили порекло уметности.“ (White 2017: 1) „Ово је без сумње попут Набоковљеве приче; неочекивана срећа игре, **портал попут Алисиног**, бизарно име за пса, и **најкључније у свему, све то можда није потпуно истинито.**“ (White 2017: 1, 2) Вајт наставља даље појашњење оваквог почетка истраживања наводећи да је *The New York Times*, 5. марта 1995. године у Равидовој умрлици понудио другачију причу, како су

дечаци пронашли пећину док су трагали за подземним пролазом у замак. Осим те интерпретације, појавило се мноштво интерпретација о проналажењу пећине Ласко (Lascaux) у којој се заиста налазе цртежи из доба касног палеолита, стари око 17.300 година. Вајт наводи још једну интерпретацију, како је локални наставник послао дечаке да трагају за пећинама, али у овој причи се не помиње ни Робот ни зец. **„Чак и прича о открићу почетака уметности садржи мноштво међусобно оспоравајућих митова.“** (White 2017: 2)

Брајан Бојд наводи у Набоковљевој биографији *Vladimir Nabokov: The American Years* да је Набоков 1951. године, док је истраживао и увећано писао *Лолиту*, тражио књигу о сликама из пећине Ласко и да је забележио поједине делове из Винделсове (Fernand Windels) књиге *The Lascaux Cave Paintings* у белешкама које је користио док је писао *Лолиту* и да се ове белешке налазе у Набоковљевој архиви Конгресне библиотеке (Boyd 1991: 692). Вајт изводи један од закључака даље везаних за Набоковљеву заинтересованост за цртеже из Ласко пећина, наводећи да су оне јако блиске, не само за Набоковљев роман који је у то време писао, већ и за његов однос према нечему што је давно изумрло као једној од могућности досезања бесмртности трансфигурацијом у уметности. Важно је напоменути, сматра Вајт, да су Равид и његови пријатељи открили ову вечиту уметност у тренутку када је Набоковљев књижевни легат постао угрожен.

Набоковљев живот у Русији и Европи обликовао је губитак. Аристократско порекло га је приморало на бег услед Руске револуције 1917. године и због јеврејског порекла своје супруге, на бег из Немачке двадесет година касније.

„Изгубио је домовину, своје богатство, најближег пријатеља у револуцији; ота који је покушао да заштити свог политичког супарника убили су у атентату 1922. године; изгубио је своје пријатеље руске писце које је совјетска тајна полиција убила или послала у гулаге; **изгубио је емигрантски културни идентитет у контексту боравка у Берлину и Паризу појавом Националног Социјализма и почетком Другог светског рата**; изгубио је брата Сергеја и још много пријатеља у концентрационим логорима.“ (White 2017: 4)

Од напуштања Петрограда и одласка на Крим 1917. године, Набоков је у потрази за уточиштем, оним уточиштем које је настојао да створи у сопственој уметности, убеђен да док је све било доведено у опасност под утицајем бруталних околности двадесетог века, да ће његово писање опстати. Под псеудонимом Сирин објавио је девет романа, три збирке песама и једну збирку кратких прича и тиме себе уврстио међу најбољим писцима млађе генерације у емиграцији, али 1940. године сигурност његовог уметничког легата доведена је у опасност.

„Русија и Немачка, земље у којима је провео највећи део свог живота, објавиле су рат књигама. На првом састанку Уније совјетских писаца 1934. године одлучено је да ће социјалистички реализам бити једини кодекс естетике и да ће бити цензурирано све што носи обележје аристократског и декадентног, доводећи Набокова под удар истог. Књиге су уништене и писци су 'нестали'. Живот у Берлину нудио је још мање утехе: У мају 1933. године Јозеф Гебелс дириговао је националној кампањи спаљивања књига која је водила ка највећој ломачи у главном граду Немачке где је спаљено 25.000 књига. [...] Париска култура за време Набоковљевог емиграције у Паризу била је уништена ратом јер су под притиском Немачке забрањени сви емигрантски часописи и издавачке куће.“ (White 2017: 4, 5)

Вајт све ове историјске чињенице наводи као увод за Набоковљеву (изгубљену) емигрантску позицију по доласку у Сједињене Државе где и када не само што више нема издавача, већ ни читалачку публику. Схватио је да мора да почне да пише на енглеском

језику ако жели да преживи као романописац и песник и да мора да напусти композицију руске прозе. Он схвата да су књижевне амбиције од тренутка емиграције из Русије до 1940. године уништене и како Брајан Бојд наводи, Набоков у Њу Јорку пише поему „Opredeleniya“ као „[...] узвишен епитаф читавој својој емиграцији [...]“ (Boyd 1991: 13). Копије књига и белешке које је у Паризу чувао у подруму свог пријатеља и издавача Иуа Fondaminsky „[...] нацисти су разбацали по улицама током претреса (Фондамински је умро у Аушвицу 1942. године)“ (White 2017: 5). Упркос репутацији коју је стекао у емиграцији, доласком у Сједињене Државе, према речима Брајана Бојда „постао је потпуно непознат“ (Boyd 1991: 16). Како Вајт истиче, Набоков је још 1935. године започео свој експеримент писања на енглеском језику док је размишљао да ли ће се преселити у Британију или Америку. Први запис који је почео да ствара на енглеском језику биле су белешке које су након петнаест година добиле назив *Conclusive Evidence*, као прва верзија мемоара које ће ревидирати средином 1960-их под познатијим насловом *Speak, Memory*.

„Кад нас је Совјетска револуција нађерала да отиђемо из Ст. Петербурга та се књижница распала, али су њезини чудновати мали остаци непрестано искрсавали негдје у иноземству. Којих дванаест година касније у Берлину сам на једном штанду с књигама пронашао једно такво сироче у које је био уписан *ex libris* мога оца. Врло прикладно, испоставило се да је то Велсов роман *Рат свјетова*. А пошто је прошло још једно десетљеће, открио сам једног дана у њујоршкој јавној књижници, под именом мога оца, копију уредног каталога који је он дао приватно тискати док су те фантомске књиге ондје пописане још стајале, црвене и глатке, на његовим полицама.“ (Nabokov 2002: 143)

Писати о срећном преживљавању књига у време када је његов сопствени књижевни легат био угрожен био је ништа друго до Набоковљев чин вере у опстанак кроз књижевност. Из тог разлога он у уводу за своје мемоаре и каже да је првобитни наслов требао бити „[...] *Conclusive Evidence* (*Кључни доказ*); кључни доказ мога постојања“ (Nabokov 2002: 8). Разлог, како Вајт истиче, због којег Набоков наводи како је пронашао у Берлину Велсов роман *The War of the Worlds* у извесној мери се може поклопити са чињеницом да је Велс био пријатељ Набоковљевог оца, али и задовољство и срећа што је успео да спаси ту књигу од масовног уништења које ће уследити. Наиме, Набоков је, према Вајтовим наводима, пронашао ту књигу 1929. године у Берлину, а само четири године касније Велсова дела су се нашла на листи књига које су нацисти одлучили да спале.

Пошто је указао на чињеничност Набоковљевог интересовања у вези са открићем цртежа у пећинама Ласко, Вајт повезује да је у тренуцима страха и зебње за опстанак његових књига и материјалне несигурности, Набоков, ипак, пронашао извесно охрабрење у открићу *извора уметности* и њеног опстанка. Огромна популарност *Лолите* и цртежа у Ласко пећинама није била без последица. Чим је објављен у Сједињеним Државама 1958. године, роман *Лолита* доспео је на врх листе најпродаванијих и најчитанијих књига и задржао се на том месту готово шест месеци. „До септембра 1959, [...] продано је 236.700 копија у књижарама [...]. Продаја је нагло порасла након што је Стенли Кјубрик адаптирао роман за филм 1962. и Бојд наводи да је роман 'продат у четрнаест милиона копија широм света до средине 1980-их'. “ (White 2017: 7). Успех *Лолите* уједно је био и остварење Набоковљевог сна – да постане само писац. То је означило тренутак професионализације позиције Набокова као писца, али је истовремено означило и довођење његове високо модернистичке естетике у врло упитан однос према књижевном тржишту. У ком смислу? Вајт даје појашњење за ту ситуацију на примеру Ласко пећина које су „[...] 1947. године када је Набоков написао Едмунду

Вилсону да започиње са писањем 'кратког романа о мушкарцу који воли девојчице' [...]" (White 2017: 7), пећине су отворене уз дозволу породице на чијем имању су се налазиле, за туристичке посете. „Пабло Пикасо се вратио из посете да би без даха изјавио да модерни уметници 'нису измислили ништа'.“ (White 2017: 8)

„[...] између 1200 и 1800 туриста је дневно посећивало ово место током позних 1950-их. 1960. примећено је да се појавио 'зеленкасти биофилм' на цртежима [...] што је могло нанети огромну штету уметности и пећине су затворене за посетиоце 1963. Промена окружења у коме су се појавом посетилаца и угљен-диоксидом који су унели у пећине утицало је на почетак уништења цртежа; **уметност у пећинама Ласко је постала угрожена управо онда када је постала позната и изложена мноштву посматрача.** [...] 1983, шест година након Набоковљеве смрти, отворена је за јавност реплика пећине под називом Ласко II, која је привлачила негде око 250.000 посетилаца годишње, док је Ласко III осмишљен 2012. године у Бордоу као покретна изложба реплика цртежа која је обишла цео свет. Пигменти Ласко цртежа су у форми реплика представљале симулакрум, док су се оригинали купали у хемикалијама и конзервираном ваздуху не би ли се очували од претње претходне популарности. [...] Жан Бодријар **кроз конструкцију другог Ласка указао на оно што постмодерна уметност чини својим артифицијелним дуплирањем, имитирањем.**“ (White 2017: 8)

Управо сукоб Набоковљеве позно модернистичке естетике и америчког књижевног тржишта је још један у низу сукоба који је могао да угрози Набоковљеву потребу за аутономијом уметничке креативност. Вајт позива да се тај сукоб сагледа у вези са првобитним цртежима у пећинама Ласко и њиховим репликама насталим под присилом очувања касније. Вишевековно трајање и опстајање пигмената на цртежима озбиљно је угрожено претварањем Ласко пећина у отворено уметничко тржиште. Превелики број посматрача, рецепијената су својим дисањем угрозили уметност саму. Омасовљење Набоковљевог уметничког присуства након успеха *Лолите* изазвало је код Набокова под-тип хронофобије који се не односи на страх да је садашњи тренутак већ прошао, већ да ће омасовљење његове уметности кроз време и током времена угрозити аутономију његове уметности, односно да је тренутак популарности *Лолите* који му је омогућио нов живот, прошао. Као да је предвидео шта ће се догодити са Ласко пећинама, односно конституисањем реплика, његова зебња да ће „реплике“ његових дела дати моћ и конституисаним и не-конституисаним читаоцима да униште аутономију његових дела у тој мери да ће читаво његово стваралаштво постати само сенка онога што је он *заправо* имао на уму док је стварао.

Набоковљеве честе *упадице* у контексту наводног присуства трансценденталног попут мистичне појаве инспирације или изјава у вези са његовим *односом према Богу*:

„Људско разумевање ових мистерија отеловљено је у људском концепту Божанског Бића. Последње питање је, да ли верујете у Бога?“

Да будем потпуно искрен – и оно што ћу сада рећи нисам рекао никада пре и надам се да ће изазвати мало здравог застрашивања – **Знам више него што могу речима да изразим, и то мало што могу да изразим не бих био у стању да изразим да не знам много више од тога.**“ (Nabokov 1990: 45)

јесу ту да Набоков у наводном поигравању са читаоцем прикрије, колико је то могуће, страх од озбиљне претње за опстајањем на књижевном тржишту Новог Света, тако да Набоков настоји на све начине да конституише себе као ауторитативну персону са јасно одређеним уметничким визијама на уму, визијама које никакви захтеви тржишта не могу да угрозе. Сама инспирација, онако како је Набоков описује попут начина

промишљања уметности које окупира људско постојање изван конвенционалног разумевања времена, како Вајт истиче, један је, само, од начина да писац чији су рад и живот егзистенцијално угрожени, себе и своје читаоце убеди да уметничку константу никаква материјалност не може променити. Идеална књига постоји и на њему као уметнику је *само* да покуша да је преведе у супстанцијализовану трајност без обзира на детерминизам и канон Новог Света, тицао се он лингвистичког, историјског, психолошког или социолошког новог контекста света у коме се нашао.

Вајт наводи појам „хронолибида“ као део теорије Мартина Хеглунда (Martin Hägglund), појам који означава првобитну потребу субјекта да преживи, да опстане освешћен временске ограничености и смртности, коју потом прекрива потребом за бесмртношћу и потребом за суспензијом времена. Мартин Хеглунд наводи да у Набоковљевој поетици „[...] доминира теза да његовим писањем управља жеља да трансцендира временску условљеност [...]“ (Hägglund 2012: 84). Вајт указује на противречност ове идеје са тезом да је носталгија за изгубљеним временом сама по себи условљена сопственим постојањем у оквиру времена и да је Набоковљева фикција *освешћена* логике онога што Хеглунд назива „хронолибидо“, те да Набоков у самом писању или у писању о писању освешћено прихвата временску условљеност и ограниченост, те да је сваки исказ о трансценденталном постојању појава попут инспирације присутан не би ли синкопирао своје осећање носталгије и свој Губитак. Према Хеглунду „[...] писање [Набоковљево] није ограничено на сам чин физичког писања, већ је троп хронолибидалног инвестирања у живот који се истовремено опире порицању времена али и заговара то порицање [...]“ (Hägglund 2012: 84). Хеглундов концепт хронолибида као опстанка и преживљавања у оквиру смртности пре секундарне, терцијане или n-те потребе за бесмртношћу, може се посматрати као један од могућих описа Набоковљеве поетике, поготово оне које ствара у такозваном америчком периоду. „Млади“ Набоков у контексту стваралаштва, док је још увек у потрази за емигрантским уточиштем у Европи са још увек свежим осећањем Губитка и „каснији“ Набоков, егзистенцијално осигуран након успеха *Лолите* не разликују се у *потреби* за идејом бесмртности коју гарантују сама његова дела и да је само стварање „[...] овековечење сопственог сопства [...]“ (Rosenfield 1967: 76); или како Ендру Бенет (Andrew Bennett) каже: „Писци, уметници и други ствараоци културних артефаката поседују вечиту фасцинацију ефектом бесмртности, моћи поеме, романа, статуе, слике, фотографије, симфоније да преживе након смрти уметника.“ (Bennett 1999: 1); или да су књиге према Жорж Пулеа-у (Georges Poulet): „[...] средства којима аутор заправо настоји да очува сопствене идеје, осећања, сопствене начине сневања и живота. То су његова средства за очување сопственог идентитета од смрти [...]“ (Poulet 1980: 46). Долазећи у Нови Свет из релативне интиме руске емигрантске културе Набоков је осетио огроман шок у сусрету са америчким уметничким тржиштем попут свих модерниста који су креирали своју уметност у главним градовима Европе: „У Сједињеним Државама [у доба модерне] – са мало мање установљеном традицијом високе културе и далеко развијенијом сфером јавне, масовне културе – многи аутори који су само-разумевање доживели према европском моделу рестриктивне продукције, морали су да се адаптирају на маркетиншке стратегије и сензибилитет публике навикле на масовну производњу.“ (Glass 2004: 6) Боравак у емиграцији је у егзистенцијалном смислу био јако угрожавајућ и, врло често, неподношљив, али као још увек „свеж“ емигрант у смислу страха да не изгуби једино што је мислио да поседује – сећање на своју земљу, своје порекло, своју породицу, свој језик – Набоков остаје још извесно време заговорник бесмртности уметности као јединог медијума у коме све што му је одузето може једино опстати:

„1937. Набоков је одржао предавање о Пушкину пред публиком у Паризу и [...] упозорио на опасност пре-изложености књижевне уметности: 'Што је већи број

читалаца, мања је могућност разумевања књиге и суштина њене истине која, у том читалачком ширењу, као да испарава' [...]. Постоји назив за ту модернистичку тежњу за аутентичношћу фундаментално повезану са модернистичким одбијањем да се задовоље потребе великог тржишта – 'идеологија сиромаштва'. Предвидљиво довољно, Набоков је гајио једини презир према феномену бестселера. У једном од предавања о драми на Станфорду 1941, Набоков је рекао студентима да '[...] примарни циљ драмског комада није написати успешан комад већ бесмртан'. [...] У необјављеном предавању које одржао у јесен 1941. на Велслију, записао је '[...] у садашњем тренутку ова земља се суочава са смртном опасношћу: та опасност је бестселер.' [...] У интервјуу за магазин на Велслију, Набоков је тврдио да бестселери представљају 'можда најгору форму пропаганде, пропаганде тренутних идеја, лако варљиве хране за мозак, бриге у моди'. За писца који је живео под притиском егзила и сиромаштва, Набоков је имао мало стрпљења за заузимање позе отуђеног уметника, па ипак је све од себе давао да се дистанцира од идеје да комерцијалне бриге могу да утичу на његов рад.“ (White 2017: 46)

Доласком у Сједињене Државе егзистенцијална стварност постаје још неподношљивија и *ту затичемо* огорченог Владимира Владимировича Набокова који из-очајања доноси одлуку да своје стваралаштво препусти књижевном тржишту. Он 1950. године долази на идеју да објави *Conclusive Evidence* као *целокупно* дело до тада објављивано у деловима за *The New Yorker* и пише 28. јануара 1950. Кетрин Вајт (Katherine White) (White 2017: 48):

„Одлучио сам да зарадим нешто новца овом књигом и да направим листу добрих агената – питам се да ли би ми помогла у проналажењу начина где и како тражити те људе? Или ме можда саветујеш да ништа од тога не радим? Све моје претходне књиге су доживеле безизгледне неуспехе у овој земљи, тако да више не верујем у чисту судбину објављивања књига без финансијске помоћи.“ (Nabokov 1989: 96)

„У писму Вилсону, 13. јуна 1951, Набоков је испричао свом пријатељу о сопственом новом ставу према комерцијалној судбини његових књига:

‘Одлучио сам да прихватим од сада било који начин и врсту стицања публициитета. Мука ми је од прикривања мојих књига попут драгуља увијених у вуну. Дивљи ентузијазам који избија из писама која добијам од људи смешан је у односу на ништаван и никакав интерес који моји издавачи показују према мојим књигама [...] **Крајњи исход мог поносног и незаинтересованог и, чак, презривог става према судби мојих књига није резултирало јуначким и искреним успехом држања под контролом – на дуже стазе – медиокритетства и јефтиноће. Насупрот, потпуно сам сломљен, у тешким сам финансијским проблемима, не видим начин како ћу се извући из напорног и слабо плаћеног академског посла и тако даље.** [...] Али од сада [...] бићу практичан и лукав, и слаћу своје књиге критичарима, и направих посебне клаузуле у уговорима са издавачима везане за новац који морају да утроше на рекламирање мојих књига.’“ (White 2017: 48, 49)

Након огромног успеха *Лолите*, проблеми са потражњом књижевних тржишта претили су у великој мери одузимање аутору контроле услед масовног претварања књижевних дела у књижевну робу. Како Вајт наводи, с једне стране успех *Лолите* Набокову је омогућио приступ новим формама ауторске контроле које је он експлоатисао на фасцинантне начине. С друге стране, претње по аутономију Набоковљеве уметности су се само прерушавале, мењале маске и непрестано се поигравале са његовим највећим напорима да контролише позицију својих дела на књижевном тржишту, као и рецепцију сопствене уметности. Набоковљева фикција означава, како Вајт у једном делу свог истраживања закључује, веома специфичне начине његових напора да задржи аутономију своје уметности и одвоји је од тржишта као што је конституисање

непрозирности његових романа као константе која ће му обезбедити заслепљујућу потврду ауторске надмоћи. Набоковљева максима „[...] ја сам савршен диктатор у том свом приватном свету [...]“ (Nabokov 1990: 69) једна је у низу захтева које Набоков себи поставља у решавању истог проблема – проблема очувања и задржавања ауторске контроле над сопственом уметношћу, над рецепцијом његове уметности, над објављивањем, односно масовним пласирањем његових романа на књижевно тржиште. Његови романи су, како Вајт запажа, управо и сами конституисани тако да себе од других одбране. Они садрже мноштво слојева комплексних нивоа алузија, загонетки све са циљем да се створи један ауторски хипер-комплексни текст у коме ће аутор увек бити корак испред читаоца. Текстови романа су попут аутотеличних *креација*, *креација* које су, дакле, саме себи сврха и зато Набоков не признаје ни код других писаца, ни у свом стваралаштву недовршеност у смислу *довољног* и неопходног прерађивања и дорађивања текста дела до те мере док и сопствено сопство и истину своју и својих јунака не учини до крајности енигматичним и непрозирним. „Набоков је уништио све своје ране нацрте рукописа и желео да сви његови незавршени радови [...] буду уништени у случају његове смрти.“ (White 2017: 13)

„1950. Набоков је написао шеснаесто поглавље за *Conclusive Evidence* које је одлучио да не објави, а које је имало задатак да пружи преглед претходних поглавља у књизи. У њему пише:

’Неко би помислио да је његова истинска сврха у томе да пројектује себе, или барем оно најдрагоценије од сопственог сопства на слици коју слика. При томе га стално подсећају на ове проблеме ’објективности’ које је филозофија науке изнела на видело. Посматрач мисли да је у стању да перципира и створи детаљну слику читавог тог универзума, али када заврши са покушајем перципирања схвата да на тој слици нешто недостаје: његово сопствено сопство. Зато он има потребу да себе и сопствено сопство упише у ту слику. Али опет ’сопство’ ипак остаје изван и тако даље, у том бескрајном низању пројекција, попут оних реклама које представљају девојку која држи слику себе како држи слику себе како држи слику себе све док лоша штампа и толика умањеност не спрече посматрача да даље разабира шта је на слици.’ “ (White 2017: 13, 14)

Набоков самим начином приповедања не оставља простор за могућност рецепијентског уписа сопства у књижевно дело настојећи да управо својим методама *причања приче* поништи, деперсонализује читаоца у том смислу што му одузима могућност било каквог поистовећивања-са или проналажења неког свог сопства у сопству јунака. Рецепијент, чак и онда када помисли да би се могао барем делимично поистоветити са неком од опсесивних потреба Набоковљевих јунака, врло брзо одустаје јер оно што му смета на том путу је управо она „последња“ слика сопства јунака коју због присутности у одсуству, недоречености у контексту речености, али невидљивости јер је толико умањена и провучена кроз означитељски поредак јунаковог „осликаног“ сопства, рецепијента доводи у ситуацију да од читавог подухвата поистовећивања-са одустане. Управо је та „последња“ или „прва“ слика у слици сопства јунака и текста оно чиме Набоков поставља границу конституисаном, али деперсонализованом рецепијенту. Иако се оштро противи Платоновом односу према уметности, поезији, Платонов свет идеја увек, некако, лебди у промишљању односа материјалности књиге и њене семантичке недоступности рецепијенту као немогућности да другачије тумачи, мисли о делу осим на начин како то аутор чини, што је и хипотетички немогуће. Начин на који Набоков прича причу о сопственој инспирацији на пример имплицира његово виђење постојања материјане књиге у свету као апроксимације његовог сопственог света идеја. С једне стране, дакле, постоји, „идеална књига“ рецепијенту само делимично доступна, док с друге стране постоји материјална књига која се отрже контроли аутора, али у

случају Владимира Набокова само до „прве“ или „последње“ инстанце разумевања које је, ипак, само његово. Вајт наводи пример *Лолите* ауторски замишљене као позе „уметност ради уметности“, али и тржишно као артефакта који материјално постоји у педесет милиона примерака (White 2017: 14). Међутим, *истина* је негде између потребе научника и истраживача Ласко пећина који су их затворили не би ли очували боје и саме цртеже и њиховом потребом, односно потребом рецепијената, да, макар, и у репликама *виде тај извор* уметности. *Истина* је и у посматрању Набоковљевих дела у различитим добима космолошког времена попут слике у слици, док ће последњу *слику*, реч, ипак, имати сам аутор.

Осим самих дела, односно настојања да их што више херметизује, Набоков својом дискурзивном прозом само при-додаје још један означитељски слој херметизације, слој који колико доприноси затварању могућности ишчитавања „крајње“ истине, толико и прозива интерпретатора да, барем, покуша да ишчита могуће функције сопства и самог аутора и његових јунака. У дискурзивној прози или прози коју Жерар Женет (Gérard Genette) назива паратекстом, чија је *под-категорија* на пример перитекст као текст који се налази негде уз дело у књизи, попут наслова, предговора, односно свих оних делова текста који су „[...] уметнути у међупростор текста [...]“ (Genette 1997: 5), али и у „[...] дистанцираним елементима“ (Genette 1997: 5) које Женет назива и епитекстом који се налазе *изван* текста попут интервјуа, писама, дневника и тако даље, јавља се истраживачко-реципијентска тензија. Довољно је само по-ставити ауто-запис *Говори сјећање!* у функцију паратекста и *Чврсте ставове* као епитекст са претензијом на паратекст, један наспрам другог и добити означитељски *вишак*, историју једног живота која поништава сопственом историчношћу Историју могућих читања сопства аутора у било ком тренутку у будућности или „дистанцирани елемент“, па увидети да потреба да се остане дистанциран оставља за собом *трагове* не-дистанцираних функција сопства аутора и његових јунака. Како Данкан Вајт каже, Набоков се много жешће супротставља материјалној рањивости сопствене поетике, односно далеко више експериментише и истражује начин на који може да превазиђе границе које су наметане његовој идеалистичкој естетици у својим делима која претендују на „чисту“ фикцију. У слободном преводу, паратекстови *превише откривају*. Својом фикцијом, како Вајт закључује своје уводно поглавље, Набоков нам каже: „Платонова књига, [...] постоји изван времена, раздвојена од контекста, али њен материјални израз је свуда означен историјом њеног стварања и стварањем њене историје.“ (White 2017: 15).

IV РОМАНИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА: ФУНКЦИЈЕ СОПСТВА И ИСТИНЕ ЈУНАКА

1. *Бледа ватра*: Ако је (не)веровати интерпретаторима Набоковљеве поетике – питање ауторства у роману *Бледа ватра*

1.1. Шејдовци

Џулија Бејдер (Julia Bader) је један од оних истраживача који се могу означити као шејдовци јер читаво своје истраживање које се односи на роман *Бледа ватра* заснива на претпоставци да у роману не постоје три аутономна карактера – Шејд, Кинбот и Градус, већ да постоји само Шејд и његове сенке. „Главна тема Бледе ватре је емоционално-стилистичко истраживање имагинације уметника у контемплацијама о смрти и искуству смртности кроз самоиницијативно креативно уништење (анихилацију).“ (Bader 1972: 31) Према Бејдеровој, Шејд *користи* роман како би извршио сопствено стилистичко убиство и то „[...] под маском друге душе и другог уметничког дела (Кинбота и коментара)“ (Bader 1972: 31). Ауторка у Кинботу и његовој фантазији о Зембли види имагинативни „сан“ који је „довољно невероватан“, те Кинбота као брадатог, егзотично одевеног педофила који је у потпуној супротности са мирним песником, налик Фросту, који је у браку четрдесет година са својом школском љубави, као што је светлуцави свет Зембле у потпуној супротности са поспаном градињем Њу Вајом. Овај Набоковљев роман намењен је задовољству *искусних* читалаца, док ће за *неискусне* роман бити ништа више од пародије сваке књижевне критике – „рад који се састоји од фине поеме и потпуно неповезаног егоцентричног коментара који одражава само фантазије критичара лудака“ (Bader 1972: 33). Овакво читање једино што може да понуди је перципирање Шејда песника и Кинбота критичара као два потпуно одвојена и међусобно супротстављена идентитета. Кинбот је луд и замишља да је изгнани земблански краљ Чарлс. *Неискусни* читаоци ће у значењу краја видети како одбегли лудак, ког је судија (Голдсворт) осудио, убија Шејда који изгледа попут судије Голдсворта, док полудели Кинбот верује да је лудак атентатор из Зембле чија намера је да убије краља у егзилу. На овај начин ишчитано разрешење једино нуди прозирност ироније смрти великог песника као случај погрешне замене идентитета, док његов луди коментатор уништава његову поему погрешним читањем. Ток догађаја у роману, према ауторки, води само ка Шејдовој потврди да је у стању да створи „мрежу смисла“ потпуно апсурдну, те да ће се песникова тежња за разумевањем и сажалењем показати као потпуно безвредна. „То је оно што би Набоков означио као 'помодном авангардном темом' која чак и читаоца експерта може тренутно да забави, али коју [тему] је аутор пажљиво испланирао да тако изгледа и у исто време с намером подрио.“ (Bader 1972: 34) Да би појаснила неслагање са *неискусним* читањем овог Набоковљевог романа, ауторка се окреће у свом истраживању *прекопавању* по „Индексу“ где проналази оно што би потврдило њену, за ово истраживање, *неодрживу* хипотезу. Под именом Градус у „Индексу“ стоји: „Градус, Јакоб, 1915-1959, алијас Џек Дигри (Jack Degree), де Греј (de Grey), d' Argus, Виноградус, Лењинградус, итд; хоштаплер и убица [...]“ (Nabokov 1988: 229) и ауторка проналази да „Градус“ на латинском значи 'степен', док под *Gradus ad Parnassum* у речнику стоји помоћ у писању поезије, а буквално значи 'корак до места где Муза пребива'.“ (Bader 1972: 34) Ауторка наставља своје истраживање да би истакла да се Shade у речнику дефинише као „сенка, ступањ таме; дух ослобођен тела; извести разликовање или варијацију“ (Bader 1972: 34) што је наводи на закључак да постоји специфична повезаност између Шејда и Градуса, што даље имплицира да су та два карактера само аспекти једне јединствене свести, да је Градус Шејдова креација, коју

песник користи како би се домогао Парнаса. У „Индексу“ под Кинботовим анаграмским именом Боткин проналази: „*Botkin, B.* амерички учењак руског порекла [...] *king-bot*, ларва изумрле мушице која се некада развијала у мамутима и за коју се сматра да је убрзала њихов филогенетски крај [...]“ (Nabokov 1988: 228) и додаје речи Сибил Шејд: „Касније сам дознао да ме је, кад би ме јавно помињала, називала 'слоновски крпељ'; кинг-сајз обад; мајмун од црва; моструозни паразит генија.“ (Nabokov 1988: 131) Из свега наведеног ауторка изводи следећи закључак: „Ако је Градус један ступањ Шејда и помоћ у завршавању поеме, а Кинбот Шејдов паразит, 'реалистичка' основа за 'једноставно решење' да су у роману присутни песник, критичар и убица, почиње да се круни.“ (Bader 1972: 35)

Овде се нужно намеће питање да ли се Џулија Бејдер у својој интерпретацији *оглушила* на Набоковљеву *опомену* која се односи на опасност од ишчитавања симбола у његовим романима не би ли се критичари, интерпретатори домогли неке само њима знане потребе за оригиналношћу која нема никакве везе са самим романом? Међутим, Бејдерова није усамљени истраживач питања *Ко је аутор романа Бледа ватра?* јер је питање такозваног ауторства *постало популарно* у књижевној критици и изазвало потпуну махнитост овог *бесмисленог* истраживачког подухвата. Пре него што се настави ово дигресивно истраживачко кретање, важно је истаћи да је ауторки овог истраживачког исказа апсолутно јасно ко је аутор романа *Бледа ватра* – писац Владимир Набоков, а да се питање ауторства пренето на имагинаризовану стварносну реалност самог романа у овом истраживању не поставља. Ауторка овог истраживачког исказа у даљем тексту ће истраживати (не)могућност конституисања истине сопства песника Џона Шејда у оквиру његове поеме „Бледа ватра“ и Чарлса Кинбота у његовом *триптиху*: „Предговор“, „Коментар“ и „Индекс“. Истраживачки је важно указати на нека про-мишљања у вези са питањем *ауторства*, попут Џулије Бејдер или Роберта Алтера (Robert Alter) који као и Бејдерова, између осталог, сматра да што се ауторства тиче читалац не мора да бира између Шејда и Кинбота јер роман почива на тензији између два текста и два гласа. Затим, ту су и они критичари означени као Шејдовци попут Брајана Бојда (Brian Boyd) – у једном стадијуму свог истраживачког рада, који сматра да је Џон Шејд аутор и поеме и „Коментара“, те да је Шејд измислио Кинбота, Земблу и сопствену смрт. Брајан Бојд толико пре-далеко одлази са својим закључцима да указује да дух Шејдове преминуле кћери Хејзел утиче и на композицију поеме њеног оца и Кинботов коментар, али ту није крај бесмислу. Бојд *буди* и дух Шејда који такође интервенише, наравно након сопствене смрти, у исписивању „Коментара“. Задржимо се само на Бојдовој аргументацији одбацавања Кинбота као могућег аутора свог „Коментара“. Према Бојду Кинбот не поседује поетску вештину да напише поему „Бледа ватра“ и зато настоји да убеди Шејда да пише о Зембли, а ту Кинботову лишеност приповедачког и поетског дара, Бојд поткрепљује хипотезом о лошем квалитету Кинботових приповедачких инвенција (Boyd 1999: 80). Овде се сада нужно намеће питање, ако пођемо од претпоставке да је Кинбот мајстор уметничке манипулације и *персонификација* непоузданог приповедача, зашто би изненада почели да му верујемо када сâм каже да он не би умео да пише стихове? То би могла бити кинботовска обмана. У најбољем случају, његово дигресивно и, на прво читање, хаотично приповедање и његов исказ о сопственој поетској неспособности би могли да се тумаче као његова потреба да убеди *своје читаоце* да он то није могао да напише. Дакле, све зависи од манипулативне моћи самог творца – Владимира Набокова. Као што се да видети из претходно наведеног, творац је апсолутни мајстор манипулације.

1.2. Шејд и Кинбот – две стране једног схизоидног субјекта

„Наративни уговори о промени ауторства, односно ауторска потреба да води читаоца [...]“ (Couturier 1993) су у роману *Бледа ватра* толико брижљиво комбиновани

и рекомбиновани да је готово немогуће одредити тренутак, односно место где ми као истраживачи, читаоци стојимо у односу на Шејда, Кинбота и самог аутора романа. Морис Кутурје (Maurice Couturier) у свом раду „The Near-Tyranny of the Author: *Pale Fire*“ таксативно наводи неке од могућих рецепијентски перцепција сопствених позиција у односу на *Бледу ватру*:

- „ - Коментар (укључујући и Предговор) је фантазија лудака без икакве сврхе осим да учврсти свој пољуљани идентитет
- Коментар је прича, ништа мање екстравагантна него средњовековне романсе
- Белешке нуде мање или више појашњења Шејдове поеме,
- Коментар и поема су огледална имага један другог.“ (Couturier 1993)

Сваки од ових наративних уговора, према Кутурјеу, имплицира различит однос између Шејда и Кинбота:

- „ - У првом Кинбот је лудак, Шејд ментално здрав,
- У другом, Кинботов текст је на силу *пренаписана* прича без референцијаности, док је Шејдова поема лирски текст који своје корене проналази у животу и искуству песника,
- У трећем, поема има надмоћ над коментаром,
- У четвртном, који је комбинација претходна три, песник и коментатор су мање-више на истом нивоу постојања, а ауторска фигура доминантно надзира роман као целину.“ (Couturier 1993)

Проблем у Кутурјеовом истраживању је његова убеђеност да је до **несвесног** могуће не само допрети, већ га и анализирати, што је у потпуној супротности са ставом ауторке овог истраживања, ставом који није *преписан* из Лаканове психоаналитичке теорије, већ Лакановом теоријом анти-институционално потврђен. Но, потребно је за тренутак направити дигресију не би ли се увидела незаснованост истраживачких виђења попут Кутурјеових. Кутурије наводи да је из претходно наведених текстуалних уговора могуће ишчитати супротност између Шејда и Кинбота, али и мноштво сличности, поткрепљујући сопствену потребу за читањем у сличности, Лонговим (Michael Long) коментаром да: „Шејд и Кинбот поседују либералан начин размишљања. Обојица презиру насиље. Обојица су заљубљеници књижевности. Обојица презиру веру. Обојица су интелектуалци и, у извесном смислу, песници. [...] Сваки од њих поседује себи својствену ароганцију и нетрпељивост и сопствену мешавину *Чврстих ставова* о тривијалним стварима као и о оним што изискују посебну озбиљност.“ (Long 1984: 181) Међутим, за истраживача као што је Лонг који инсистира на централној позицији Набоковљевог света истовремено се ограђујући од тумачења *Бледи ватре* као *предавања* нечему што би се могло означити као интенционална, с намером конституисана заблуда, његова се интерпретација овог романа заснива *на* и у оквирима самог текста романа. Зато је Лонг само делимично потребан Кутуријеу. Шта каже Кутурје? Ако се рецепијентски уговори који су применљиви, како је претходно наведено, на коментар и индиректно на роман као целину, посматрају не-раздвојено и ако се узму у обзир сличности и разлике између Шејда и Кинбота, истраживач, према Кутурјеу, постаје свестан да је жртва илузије, илузије да текст романа *насељавају* два потпуно *опремљена* субјекта да овладају сопственим несвесним. Према њему, у роману постоји један текстуално конституисани субјекат, односно два комплементарна аспекта једног али схизоидног субјекта преокупираног сексуалном жељом и смрћу, који покушава да се ослободи сопственог терета својих опсесија генеришући параноју код читаоца, истраживача чиме жели да одврати, заправо, пажњу од себе. То је тај Кутурјеов реконструисани ауторитативни субјекат – два у једном – који поседује међусобно опречне жеље и инхибиције, али и виртуозност у стварању поезије и изражено компликованог ткања текста. Посматрање и

интерпретирање ова два јунака као једне ауторитативне фигуре помаже истраживачима да се одвоје од формалистичког описивања текста као уговора и да се приклоне интерпретацији означитеља жеље и да једном за свагда напусте црну кутију текста. (Couturier 1993) „Све док остајем унутар текста, ја само описујем роман немоћан да га интерпретирам.“ (Couturier 1993) „Интерпретација текста захтева од нас спознају ауторове жеље за наметањем тиранијских закона његовог идеалног сопства над нама и његове одлучности да нас спречи да приступимо његовом несвесном.“ (Couturier 1993)

1.3. Ауторство као питање *руба између* „Бледе ватре“ и „Коментара“ – Шејд и Кинбот као могући *клонови*

Шејдова епифанија, чини се, као да мења читав концепт традиционалне метафоре света као књиге – на пример у свом инсистирању на *чињеници* да је свака интерпретација погрешна интерпретација. Како Каршн (Thomas Karshan) наводи, све што је написано о роману *Бледа ватра* демонстрира колико је пажљиво Набоков *дизајнирао* свој роман не би ли претворио своје читаоце у мале Шејдов(ц)е који *праве украсе од случајности и могућности* које пронађу у роману, али без икакве могућности да икада буду сигурни да су *направили* (неку од) коначних истина. Из перспективе шејдоваца *Бледа ватра* јесте једна врста игре без коначног *решења*, што никако не значи да уколико правила игре налажу да дефинитивне истине нема да је индивидуа осуђена да живи *хаос* имагинаризације. Игра, како Каршн наводи, пре свега нуду слику (имаго) реда који индивидуа настоји да успостави у сопственом сопству без референце на неку од *екстерних* истина. Управо зато сам роман *Бледа ватра*, Каршн истиче, не треба посматрати као загонетку која је решива на пример као када критичари и биографи попут Брајана Бојда који у делу Набоковљеве биографије која се тиче и интерпретације овог романа, настоје да уведу проблематику – загонетку да ли је Кинбот измислио Шејда или је Кинбот Шејдова инвенција. (Karshan 2010: 204) Или када *неки други* интерпретатори настоје да роман сврстају само као детективску причу позивајући се на то да сâм Шејд помиње Шерлока Холмса на почетку своје поеме. Роман свакако позива на потрагу, али потрагу без разрешења. У том контексту, не само што Шејд у својој поеми упозорава да „сан“ о апсолутној истини не постоји, те да једино што преостаје је тражење, „[...] неке врсте везе-и-повезе [...]“, односно: „[...] не сан, / Већ наопако обрнута подударност [...], већ мрежа смисла [...]“ (Nabokov 1988: 47). Слично томе, када Кинбот описује како су два Руса тражила зембланске крунске драгуље демолирајући сваки део палате, он каже: „[...] али нашу круну, огрлицу и скиптар нећете никад пронаћи. Све је то само правило само небеске игре, све је то непроменљива прича судбине [...]“ (Nabokov 1988: 184). То би требало да означи једно од над-правила игре да *благо* никада неће пронаћи, да је загонетка нерешива и да је, између осталог, то над-правило оно што чини *Бледу ватру* игром, не загонетком. У супротном би се, како Каршн закључује, уметност романа дала исцрпети оног тренутка када би се нашло решење, а *Бледа ватра* би свој крај *пронашла у смрти* – Шејдове, Кинботовог „здравог разума“, Градусовог самоубиства, последње речи у роману.

Иако Шејд, како истиче Каршн, одбија могућност постојања било каквог коначног ауторитета у игри живота, те заговара слободу игре, *Бледа ватра* одраз је игре, ипак, везане за извесна правила. У дијалогу са Шејдом, наравно у Кинботовој интерпретацији тог дијалога, Кинбот заузима позу одлучног догматичара који, наводно, заговара идеју да без вере у *Бога*, човек је изложен слепој превласти „[...] неизрециво ужасне одеје о Случају који задире у Вечност“ (Nabokov 1988: 171): „Јадни Кинботов дух, јадна Шејдова сен, могу да погреше, могу негде да крену погрешним путем [...] Из чисте расејаности, или због непознавања каквог тривијалног правила у изопаченој игри природе – ако уопште има неких правила.“ (Nabokov 1988: 171) Шејдов одговор:

„Правила постоје у шаховским проблемима: забрана двоструких решења, на пример.“ (Nabokov 1988: 171)

Затим следи Кинботова *проповедничка* реплика:

„Ја сам имао на уму дијаболична правила која ће друга страна прекршити чим их ми схватимо. [...] Чак иако ублажимо Случајност Нужношћу и допустимо безбожном детерминизму, механизму узрока и последице, да нашим душама после смрти пружи сумњиву утеху метастатистике, ипак и даље морамо да рачунамо на индивидуални несрећни случај, на хиљаду и другу саобраћајну несрећу оних који су одређени за Дан независности у Хаду. [...] У покушају да се пронађе право име за универзални ум, или праузрок, или апсолут, или природу, сматрам да име Божје има предност.“ (Nabokov 1988: 171, 172)

Каршн указује да се у овом дијалогу између Кинбота и Шејда могу назрети две херменеутике романа. Док се креће загонеткама *Бледе ватре*, читаоцу, интерпретатору се чини да открива правила која су аутономна и која дефинишу свет романа **без референце на спољашњи ауторитет**. Кинбот жуди за правилима, али Шејд задржава наду да смрт аутора – или Бога – не мора нужно да означи препуштање света Случају. Састављач шаховског проблема је одсутан, али се проблем не може решити уколико се не узму у обзир имплицитно постављена правила аутора. Исто то се односи и на аутора романа, осим уколико неко не пожели да ужива у ономе што Шејд назива „склоп“, односно ненамеравани естетски ефекат дела за који има потребу да тврди да је саставни део „мреже смисла“ који је независан од текста ауторових *свесних намера*. Но, како наглашава Каршн, читалац, интерпретатор мора непрестано да оживљава присуство аутора јер је немогуће приписати било какав образац естетском „склопу“ или текстури без узимања у обзир већ постојећег присуства обрасца у самом ткиву романа. И Шејд који инсистира на чињеници да је свет збрка несрећних случајева, схвата да не може да изнађе образац, шаблон из свега што му се у животу десило, а за шта има потребу да припише случајности, нити може да схвати опстајање и постојање игре без неких над-играча. Шејд ствара фантазију неокласичних богова: „[...] они ту беху, далеки и неми; / Играли су игру светова [...]“ (Nabokov 1988: 48) јер су управо „они“ оно што је потребно његовој херменеутици. Као окорели атеиста, Шејд заправо не верује у те богове – **за Шејда је метафизика само корелатив метафикцији** (Karshan 2010: 206). Шејдова епифанија је илустрација једне естетске перцепције да постоји сврховитост без сврхе, односно да морамо да претпоставимо да се наше искуство формира на основу наших перцепција, али и да постоји *негде тамо* или *овде творац* те сврхе, те да смо истовремено осуђени да *посматрамо* хаос који лежи у основи те претпоставке. Према Шејду, наш ум све време трепери између ове две претпоставке, претпоставке радикалног реда и претпоставке не-реда игре. И сам роман *Бледа ватра* конструисан је на тај начин, између претпоставке или обећања потпуног реда и свеprisутне претње разградње до потпуног хаоса.

Уколико се *Бледа ватра* посматра у контексту Шејдове херменеутике чија је основна (прет)поставка „забрана двоструких решења“ (Nabokov 1988: 171), интерпретацијски покушаји да се анализира проблематика да ли је Шејд творац Кинбота или Кинбот аутор Шејда превазилазе сваку границу смислености таквог тумачења. С друге стране, уколико се држимо Кинботове херменеутике, како Каршн указује, Шејд и Кинбот не постоје, они су само имена, речи, варијације лингвистичке текстуре романа, реторичке фигуре. У том контексту Шејдова епифанија указује не само на различитост, већ и на међусобну повезаност и, рекли бисмо, сличност ове две херменеутике. И претпоставка реда и претпоставка не-реда су само две опречне импликације јединствене визије света као игре (Karshan 2010: 206, 207). Наиме, *исход* Шејдове епифаније није

коначно решење. Шејд инсистира да је свет *наопако обрнута подударност* која се може уткати у *мрежу смисла* из чега он изводи закључак да ако је свет *наопако обрнута подударност*, онда свет није *крхка бесмислица*, већ *мрежа смисла*. Овај закључак је толико опречан попут Шејдове идеје да он може да изгради утешитељски систем живота на основу штампарске грешке у новинама. Шејдови сусрети са мноштвом контрадикција и парадокса у покушају да конструише један утешитељски систем живота призивају **логику енигматичног афоризма** у роману *Пнин*, који је Набоков написао пре *Бледа ватре*, у коме курс из „Еволуције смисла“ (Nabokov 2010: 28) Лоренса Клементса, предавача, почиње и завршава се истом реченицом: **“Еволуција смисла је, у извесном смислу, еволуција бесмисла.”** (Nabokov 2010: 28) С тим у вези сваки интерпретативни приступ који покушава да буде свеобухватан и да задржи сву комплексност једног романа, на пример, или Шејдов покушај да своје претпоставке уплете у једну јединствену *мрежу смисла*, наилазе на проблем опажања и освешћености мноштва могућности и детаља који се једноставно не могу уклопити у интерпретативни или идентитетски покушај само-одређења. Шејдова епифанија садржи и перцепцију фундаменталног не-реда или бесмисла или лудила које управља Кинботовим животом, или *наопако-обрнуту подударност*, али и аспирацију за фундаменталним редом или здравим разумом – Шејдом. Иако се ова два лика – Шејд и Кинбот – у потпуности разликују, барем се тако чини, исто тако је могуће да се развијају по истој логици која се заснива на логици *руба* или Лакановог прошивка, као места (не у просторно-геометријском смислу) или тренутака када и један и други успевају да успоставе привид реда неке од истина сопственог идентитета, да би их према Шејдовој херменеутици *Случај* или према Кинботовој херменеутици потраге смисла сопственог живота наводна *Нужност* превели из Имагинарног солипсистичког реда у не-ред изазван освешћењем при сусрету са Имагинарном стварношћу коју живе. У том контексту, уколико се осврнемо и на Шејдов почетни стих: „Ја бејаш сенка свилорепе убијене / Лажним плаветнилом у прозорском окну“ (Nabokov 1988: 23) и Шејд и Кинбот се могу посматрати као потенцијални клонови. „Сличност између Кинбота и Шејда би можда била очигледнија да је Набоков остварио своју првобитну намеру да наслов романа буде *Руб (The Brink)* уместо *Бледа ватра*. То би умногоме учинило јаснијим његово интересовање за руб, ивицу преко ког/које се нешто претвара у своју супротност. *Бледа ватра* је роман о рубу између живота и смрти.“ (Karshan 2010: 207) Али исто тако то је роман о **рубовима/ивицама форми живота, перспектива и стилова и поза алтернативних идентитета које писац или било која друга индивидуа током историје сопственог живота заузимају** (Karshan 2010: 207). Означитељ „brink“ би се могао односити на исцрпљивање сопственог сопства у потрази за истином до граница здравог разума, односно лудила.

Уколико поставимо знак питања у вези са Кинботовим коментаром као наводним коментаром Шејдове поеме, односно какве везе има Кинботов коментар са Шејдовом поемом, одговор је сличан одговору на питање шта је са веродостојношћу одбачених делова Шејдове поеме, односно скица за поему које Кинбот наводи у свом Коментару. Да ли су ти одбачени делови заиста Шејдови или су плод Кинботове игре-из-потребе да исприча неку могућу своју причу или се у њима, како Каршн наводи, рефлектује намеран *упад* аутора – Набокова како би изнашао неку врсту везе-и-повезе између ова два потпуно несагласна текста. Као пример Каршн наводи Кинботову верзију или Шејдов оригинални одбачени стих: **„Имам извесну склоност, признајем, / Према Пародији, том последњем уточишту духа“** (Nabokov 1988: 202). Можда је управо „Пародија“ као *последње уточните* тај руб, та ивица разрешење одговора на дуго вођену дебату о томе да ли је Шејд измислио Кинбота или Кинбот Шејда, као и питања са којим се, можда, сам Набоков суочио када је требало да повеже поему и њен наводни коментар. Каршн

каже: „Њене [*Бледе ватре*] игре речи су игре светова у којима свако може постати потенцијална пародија другог.“ (Karshan 2010: 208)

1.4. Опасност од аморфичности интерпретација у циљу постизања оригиналности интерпретативног приступа ради саме оригиналности и спровођење квази-набоковљевског убиства из милосрђа – „[...] књижевност као одаја за погубљење.“

У делу истраживања Лаканове поетике, као један од мноштва примера немоћи интерпретатора да са сигурношћу тврди да је било шта што је анализирао прогласи истинитим, наведено је да је Лакан у ту сврху употребио и слику Ханса Холбајна *Амбасадори*. Према историчарима уметности лобања у централном делу слике заједно са мноштвом предмета који се односе на науку и време указује да *Амбасадори* симболизују таштину, испразност.

„Испразност (vanity) је слика чија алегориска композиција наглашава пролазност и коначну испразност људског постојања. Термин потиче из *Ecclesiastes* (I, 2): 'Vanitas vanitatum, et omnia vanitas.' [...] 'Уобичајене' књиге и научни експерименти (одраз су испразности знања), накит и оружје (упућују на испразност богатства и земаљске моћи), музички инструменти (испразност земаљских задовољстава), као што лобање и инструменти за мерење времена указују на ефемерност природе живота.“ (Alladaye 2012)

„*Anamorphosis* потиче од грчког префикса *ana-*, које значи 'назад' или 'поново' и *morphe*, у значењу 'облик' или 'форма' “. (Alladaye 2012). Елдејл говори о два варијетета анаморфозе. Један се обично означава као кос, који зависи од перспективе и односи се на слику која се не сме посматрати из фронталне, испед-себе позиције, већ из потпуно другачије перспективе. *Амбасадори* су један од примера овог варијетета: посматрач мора да заузме посебну тачку посматрања да би разазнао шта анаморфоза у средишту слике јесте – мртвачка глава. Размишљање о Холбајновој слици је стога својеврсна „драма у два чина“, у којој посматрач прво не успева да разуме дисторзијичност да би одмах потом схватио да ништа није ни било скривено те да се од њега захтевало само *заузимање праве* перспективе. Други варијетет анаморфозе је „катоптичка“ или „огледална“ анаморфоза када се цилиндрично огледало поставља на цртеж или слику да би трансформисао равни дисторзијични имаго у тродимензионалну слику која се може посматрати из више углова. Деформисани имаго се *осликава* на равној површи окруженој огледалом. Само посматрањем путем огледала појављује се слика без дисторзије. (Alladaye 2012) Аладејл, да би изашао из зачараног круга тумачења *Блед ватре* у вези са сукобом између шејдоваца и кинботоваца, предлаже трећи или *n*-ти излаз кроз примену аморфичности и њених варијетета. Међутим, у свом истраживању *Бледе ватре* у раду "Through the Looking-glass – *Pale Fire* as Anamorphosis: An Alternative Theory of Internal Authorship“ и сам се аутор губи у сопственом исказу. Више се не зна да ли су његов исказ и роман постављени у *косу* перспективу или је између њих цилиндрично огледало, тако да се његова иновативност као и сваки покушај иновативности по цену брисања свих претходних начина интерпретације, губи у мноштву огледалних одраза интерпретације – остаје аморфичан, али остаје и као упозорење свим истраживачима овог и других Набоковљевих романа да се одрекну искључивости било које врсте, да дводимензионалност замене тродимензионалношћу или вишедимензионалношћу *онога* што се појављује на лакановском екрану њиховог истраживачког исказа. Да прихвате могућност анаморфозе и сопствене интерпретације, по узору на мноштвеност торзија и дисторзија сопствених историја живота, али да се ипак определе у интерпретативном приступу којој ће се перспективи приклонити:

„Веза између критике и дела је веза попут оне између значења и форме [...] Критичар који издваја значење изазива да секундарни језик – односно

кохерентност означитеља – лебди изнад примарног језика дела. Укратко, морамо обратити пажњу на извесност анаморфозе у смислу да с једне стране дело себе не препушта чистој рефлексији (оно није спекуларни објекат попут јабуке или кутије), док је с друге стране сама анаморфоза као *вођена* трансформација подложна оптичким ограничењима: одакле она рефлектује, она може да трансформише *све*; да трансформише у складу са извесним законима; да трансформише у истом правцу. То су три ограничења која ограничавају критику.“ (Barthes 2007: 32)

У чланку који се појавио у париском књижевном часопису непосредно пре објављивања *Позива на погубљење*, „Pushkin, or Verity and Verisimilitude“, како наводи Дејл Питерсон (Dale E. Peterson) у свом критичком осврту на овај Набоковљев роман под називом „Nabokov's Invitation: Literature as Execution“, Набоков потврђује своју *моралну* озбиљност: „Да ли је могуће замислити другог у његовој целовитој реалности живота, удахнути му живот и пренети га нетакнутог на папир? Сумњам у то; заправо, то нас води само ка мишљењу да сама мисао у покушају да фиксира свој сноп на животну историју неке особе, неизбежно је деформише.“ (Peterson 1981: 834) Набоков у овом раду поставља још једно питање у вези са читалачким читавањем и свезнајућем одређењем коначног смисла. Наиме, Набоков прво каже да су визије у Пушкиновим поемама варљиве, те да се сам Пушкин не би препознао у њима, а затим следи питање: „[...] ако бих укључио [у Пушкинове поетске слике] само део исте љубави коју осећам читајући његове поеме, да ли би нешто од тог имагинарног живота постало нешто што личи на дела самог песника, ако не и на њега самог?“ (Peterson 1981: 834) што даље имплицира, како Набоков даље наводи да „[...] би тако неко могао да помисли да је оно што зовемо уметношћу, у суштини, насликани прозор истине; из чега следи да је потребно знати само урамити га, и то је све.“ (Peterson 1981: 834)

Питерсон *појашњава* Набоковљеву *моралну* озбиљност у контексту Набоковљевог поетског *програма* који је експлицитно дат у његовим ауто-записима, имплицитно у његовим романима наводећи да се у Набоковљевој поетици ради о „[...] моралној фикцији која нас освешћује да је оно о чему размишљамо супститут, пародијска верзија непрозирне реалности коју је немогуће артикулисати као коначну“ (Peterson 1981: 834). С тим у вези: „Једина стабилност коју опажамо је вештачка; једини идентитет који поседујемо је онај који смо сами измислили.“ (Peterson 1981: 834) Истина је, тврди Питерсон, да Набоков из те, њему својствене *моралне обавезности* да освети читаоца, интерпретатора о илузији спознаје било какве истине, ствара књижевне јунаке, односно приповедаче који су веома „[...] налик скицама, недовршени и толико много метафорички јер једино тако могу с једне стране, да одрже какву-такву сличност са истинским човечанством али само у оквиру књижевности као одаје за погубљење“ (Peterson 1981: 834). С обзиром на то да се аутор овог истраживачког рада бави истраживањем романа *Позив на погубљење*, претходно поменуто *моралност*, те увид и поређење Набоковљевог приступа књижевности као *одаји за погубљење*, односи се на општи, уколико је могуће говорити о општости у Набоковљевој поетици, *образац* покушаја аутора да помогне својим јунацима да побегну од сопственог лудила или погубљења, образац који се односи на *погубљење из милосрђа* јер Набоков „[...] помаже својим јунацима да побегну у другу димензију постојања; постоји увек онај пост-текстуални живот са којим аутори не могу ништа да учине“ (Peterson 1981: 834). Парадоксално је то *избављење* јунака у тој новој димензији постојања јер се поставља питање шта је или где се налази та пост-текстуална димензија опстајања?

У том контексту, Питерсон ће поновити много пута поменуто Набоковљев упозорења читаоцима да „[...] бесправно не улазе у посед његове књижевности уколико трагају за неким релевантним идејама или јунацима да би се са њима *идентификовали*“

(Peterson 1981: 824). Питерсон, између осталог, указује на опасност Набоковљевих *чврстих ставова* у вези са нетрпељивошћу према свима онима који мисле да су у стању да искусе неко ван-књижевно задовољство и *добит* из/од његове поетике, што је изазвало мноштво полемике међу књижевним критичарима, чак и онима који су Набокова сматрали бриљантним уметником. Како Питерсон наводи, књижевна критика се кретала од осуде и презира Набоковљевих романа као „[...] структура које нису ништа друго до чисто само-референцијано лексичко поигравање и имагинативне смицалице, преко нешто блажих критика у којима се јавља жал за одсуством осећања трагичности код Набоковљевих јунака који као да остају без „откуцаја срца“ (Peterson 1981: 824) стварносног људског бића, до, на пример Френка Кермонда који се „[...] иако сматра Набокова једним од највећих писаца, плаши да англо-америчко демократско друштво неће бити пријатељски расположено према приповедном приступу једног Руса – [јер] '[...] није никоме стало да буде објекат ауторовог презира]'“ (Peterson 1981: 824). Нервоза присутна у књижевној критици у вези са Набоковљевим инсистирањем у сопственим ауто-записима на правилима понашања у читању и интерпретацији његових романа, односи се и на проблем „обичног“ читаоца који жели неометано да ужива у делу иако је у питању аутор који се својим начином приповедања *опиру неометању*. Питерсон указује да, Набоков не само експлицитним обраћањем читаоцима и интерпретаторима његових дела, инсистира на одбијању прихватања илузије да било ликови у роману или читаоци могу да буду „'кокреатори' судбине оних који су део композиције романа“ (Peterson 1981: 824), већ да то чини и самим начином приповедања. *Неким* читаоцима се чини, каже Питерсон, да Набоковљево непрестано инсистирање и апсолутно одбацивање као илузије могућности да јунаци могу бити ти који сами одређују своју судбину, што је донекле, ако не и у потпуности, логично, али одбацивање као помодне илузије могућности да читаоци могу да *учествују у уобличењу* једног уметничког конструкта, представља извесну врсту ауторске опсесије собом, односно својом над-инстанцом. Међутим, како аутор овог чланка закључује: „Оно што је сигурно је да је Набоковљева навика да квари наивно читање из задовољства намерна.“ (Peterson 1981: 825) Стога је и упитан пост-текстуални *наставак живота* самих јунака. Да ли је други део наслова овог чланка један од могућих одговора на то питање: “[...] Literature as Execution?”

1.5. Поверење у над-моћ уметности – Имагинације – над Стварношћу у конституисању сопства и његових истина: *случај* песника Џон Франсиса Шејда

„Ја бејаш сенка свиролепе убијене / лажним плаветнилом у прозорском окну;
/ Ја бејаш мрља пепељастог паперја – и / У одраженом небу живех, летех. / И
изнутра, такође, удвајао сам / Себе, своју лампу, јабуку на тањиру: /
Откривајући ноћ, допуштах тамном стаклу / Да сав намештај изнад траве уздигне,
/ А како би дивно било кад би снег / Покрио мој поглед на травњак и толико
нападао, / Да се столица и кревет тачно нађу / На том снегу, у тој кристалној
земљи!“

„Враћам снег који пада: сваку пахуљу што лута / Безоблична и спора,
несигурна и непрозирна / [...] / И ујутру дијаманти мраза / Изражавају **чуђење**:
Чија стопала у остругама пређоше / Слева надесно празну страницу пута? /
Читам слева надесно те шифре зиме: / **Тачка, стрелица наопако**; понављам: /
Тачка, стрелица наопако... Стопа фазана! / [...] / Све боје чињаху ме срећним:
чак и грао. / Моје очи беху такве да су дословно / Фотографисале. Кад год бих
дозволио, / Или, уз неми дрхтај, то наредио, / Све што је у мом видокругу
пребивало - / [...] / Одсликавало се на унутрашњој страни мојих капака, / Где
се задржавало сат или два, / А док је трајало, довољно је било / Да затворим
очи и тако репродукујем лишће [...]“ (Nabokov 1988: 23, 24)

„Тамо сам имао омиљени млади орах / С раскошним листовима боје жада и црним, усуканим, / Црвоточним стаблом. Сунце на заласку / Руменило је црну кору око које су, као расути / Венци, падале сенке листове. / Сада је чврсто и храпаво [...] / Бели лептирови добијају боју лавандуле док пролазе / Кроз његову сенку у којој се нежно љуља / Приказа љуљашке моје мале кћерке.“
(Nabokov 1988: 24)

Истраживачки приказ Шејдове поеме, уз опасност да и сâм постане нешто попут „Коментара“ Чарлса Кинбота, одлука је ауторке овог истраживања да Шејдов исказ прикаже као један од могућих или једини могући начин преживљавања сопства у имагинацији, имагинаризацији заснованој на уметности при-сећања. Зашто баш песник Џон Шејд, а не било који други јунак Набоковљевих романа који се *интерпретирају* у овом истраживачком исказу? Зашто се чини да Џон Шејд једини, од свих Набоковљевих јунака, као да даје упутство за *преживљавање сопства* и његових истина у стварносној реалности живота? Да ли је и он попут свог творца, како то Зоран Кузмановић наводи, *научио да левитира*? Почетак поеме већ наговештава догађај Губитка и покушај превазилажења бола без суза у имагинаризацији, односно двострукој имагинаризацији. Песник сопствени идентитет у стварносној реалности проглашава мртвим, *убијеним* услед судара са *прозирношћу* непрозирности онтолошких догађаја стварности истовремено *потписујући уговор* са сопственом имагинаризацијом. Он у огледалном одразу стварности *лети*, он у огледалном одразу сопственог сопства *удваја себе*, не на *оно* сопство које би требало да по *правилнику* Стварности ту Стварност и живи и *оно друго*, имагинаризовано сопство, већ да, из-принуде опстајања *неког дела* сопства без или са предумишљајем *усмрћеног* догађајима стварносне реалности, *реанимира* имагинаризовано сопство *садашњости* и имагинаризовано сопство из доба пре трагичног Губитка, из доба постојања *кристалне земље* – детињства. Привид целовитости у уметности сећања на детињство за Шејда није важан. Важна је моћ *чуђења*, радозналости из-не-знања суровости реалности, моћ *непрозирне пахуље*, моћ *кодиранија* и *шифриранија* свега и *потрага* у декодирању: „Тачка, стрелица наопако [...]“ (Nabokov 1988: 24), моћ свести да се не бави по сопство опасним стварносним уписивањем бесмисленог броја стварносно неозначенивих тривијалности, већ *фотографисањем у свести* свега онога што стварносна реалност према својим Законима проглашава тривијалним. Иако се Имагинарно *нетривијално* не задржава у свести дуго, трајност није оно што је, *за то доба* оно што је важно, важна је моћ имагинације да репродукује и оно што је заиста постојало/постоји у стварности и што никада није постојало, а што говори само у прилог томе да свет/свест имагинаризације и означитељу репродукција при-додаје сопствено семантичко *одређење*. Некада „млади орах“, сада *чврсти и храпави* у чијој сенци песник који је научио правила имагинативне реставрације, може да репродукује у сећању *приказ*, привид „[...] љуљашке моје мале кћерке“ (Nabokov 1988: 24).

„Мој Бог је умро млад. [...] / Слободном човеку не треба бог; али бејаш ли слободан? / [...] / У раним годинама моја сликовница беше / Обојени пергамент којим је наш кавез био облепљен: / [...] / Јер ми смо најуметничкије укавежени.“ (Nabokov 1988: 26)

Сусрет песника са деконструишућим лицем и наличјем стварносне реалности тече/текао је паралелно са његовом-дечачком моћи да живи имагинаризацију. *Кавез* имагинаризације је (био) управо реплика оне припадности некоме или нечему у *најчистијем*, најискренијем, најнеискваренијем (бе)смислу постојања. *Укавеженост уметности* је слобода јер слободан човек у стварносној реалности не постоји. Смрт родитеља један је од онтолошко имагинаризованих губитака песника као један у низу оних тренутака када стварносна реалност на силу растргне „Обојени пергамент [...]“

(Nabokov 1988: 26) имагинаризације, пуштајући да њихове историје живота прођу кроз мноштво реконфигурација, односно деконструкција и до-конструкција да песник има осећај да „[...]данас / Имам хиљаду родитеља. [...]“ (Nabokov 1988: 25), али реконфигурација у којима су кодни означитељи, означитељи Стварности: „Лоше срце“ и „рак панкреаса“ (Nabokov 1988: 25). Песников физички изглед и разликовање од-других, а самим тим и осуђеност на усамљеност, не-припадање „[...] Ходао сам на свој ризик: шибан граном, / Саплитан пањем. Астматичан, шепав и дебео, / Никада се нисам лоптао нити замахивао палицом“ (Nabokov 1988: 26), јесу управо векторски пресеци или усеци стварносне реалности и у доба *кристалне земље*. Болест у детињству „Једног дана, / Када сам напунио једанаесту, док сам лежао / Испружен на поду и гледао како играчка на навијање – / Лимени дечак који гура лимена колица – / Заобилази ноге од столице и одлази под кревет“ (Nabokov 1988: 27), свакодневни напади несвестице „[...] током једне зиме [...]“ (Nabokov 1988: 27), идентитетски су га, као и претходно поменути урези реалности, обележили: „**Ја бејаш покварен, застрашен, заведен** / И мада ме је стари доктор Колт прогласио излеченим, / [...], углавном од болова одрастања, / **Зачуђеност траје, а стид остаје.**“ (Nabokov 1988: 27). До *тада*, до успеха стварносне реалности да створи осећај *покварености, застрашености, заведености*, да у песниковом сопству конституише не ону невину *зачуђеност* радозналости, већ болност осећања стида због разликовања од других, али и разликовања од имагинализованог себе са моћима да *када год дозволи*, пожели или „[...] уз неми дрхтај [...]“ (Nabokov 1988: 24) сопственом сопству *нареди одлазак, прелазак* у имагинацију, песник верује (је веровао) да је „[...] велика завера / Књига и људи крила [...] истину од мене“ (Nabokov 1988: 29). „**А онда је дошао дан кад сам почео да сумњам / У човекову разборитост:** Како је могао да живи / Без сигурног знања о томе која зора, која смрт, која судба / Ишчекује свест с оне стране гроба?“ (Nabokov 1988: 29) Ауторка овог истраживања пре-узима на себе потпуну одговорност да Шејдову сумњу у знање других-од-себе о томе шта „[...] Ишчекује свест с оне стране гроба?“ (Nabokov 1988: 29) означи као песникову решеност да сва та знања других-од-себе *назове правим именом* – бесмислицама које Стварност нуди човеку не би ли га разоружала и покорила својој хировитости и пијавичарској суровости. Иронично набрајање мамаца Стварности кроз питања и силогизам у закључивању су оно што би могло да се догоди сваком сопству у пре-пуштању правилима и потребама стварности, потребама Стварности и то истим оним које важе за сваки его који себе само-прогласи трансценденталним. Тако је и Стварности која се поставља као над-инстанца у односу на субјекат неопходан субјекат да би опстала. И заиста, како песник каже, „[...] да [нам је] пре живота [...]“ (Nabokov 1988: 30), пре *уласка* у лакановски Симболички поредак, рикеровски наративни идентитет, левинасовско *Речено, понуђена* Имагинаризација као Стварност, живот би заиста изгледао „Као каква луда, немогућа, / Неизрециво чудна, прекрасна бесмислица!“ (Nabokov 1988: 30) *Кошницу* Стварности би заменио *кавез уметности*, имагинаризације и *ројење* и *брујање* махнитости Стварности би престало.

„Који тренутак у градуалном пропадању / Васкрснуће одабира? Коју годину? Који дан? / Ко има штоперицу? Ко премотава траку? / Јесу ли неки мање срећни, или, пак, сви умакну? / Силогизам: *други људи умиру; али ја / Нисам други; стога нећу умрети.* / Простор је ројење у очима, а време / Брујање у ушима. У тој кошници ја сам / Затворен. Али да **смо пре живота / Могли да замишљамо живот, изгледао би / Као каква луда, немогућа, / Неизрециво чудна, прекрасна бесмислица!**“ (Nabokov 1988: 30)

„**Зашто се онда придруживати вулгарном смеху?** Зашто / Исмејавати потоњост коју нико не може потврдити: / [...] / **Не, ми не сањамо одвише фантастичан сан: / Нивоља је у томе што га не чинимо / Довољно невероватним, јер највише / Што можемо да смислимо јесте кућни дух**“ (Nabokov 1988: 30)

Зашто се подсмевати имагинаризацији, зашто се онда придруживати реалности и њеном вулгарном под-смеху, зашто се подмевати по инструкцијама стварносне реалности будућности која је неизвесна чак и за Систем стварносне реалности којој из-страха од боли коју само стварносна реалност може једном, било ком субјекту да зада, субјекат се приклања, *полажући оружје пред њеним погледом*. Немоћ субјекта да *сања одвише фантастичан сан* немоћ је субјекатске имагинаризације онда када субјекат погрешно покушава да научи да левитира у стварносној реалности, не само у њеним оквирима, већ миметички да ствара у себи погрешну, по сопствено сопство погрешну, илузију да стварност може уопште да левитира јер му *она* то својим наличјем или лицем нуди као мамац не би ли га задржала само за себе. У томе и јесте невоља по субјекат и зато Шејд каже да је све што субјекат у имагинаризацији може да створи само „[...] кућни дух“ (Nabokov 1988: 30). Који је то још варијетет мамаца стварносне реалности кобан по субјективитет? Шејд указује на јако опасну дистракцију којом стварност или реалност покушава да заведе субјекат како се не би бавио сопственим *одбрамбеним механизмима*, ма колико они били кратког даха, јесте покушај стварности да идеолошки упише у субјекат обавезу субјекта да се бави историјама живота других, „јавних судбина“ покушавајући да их „преведе“ на сопствени „језик“, „језик“ којим би, према песнику, заправо требало да осмишља неког другог себе, другог у контексту рикеровског дијапозона кретања између онога што је за субјекат истост, а што не мора нужно бити ни рикеровски прописан карактер субјекта, нити идентификација-са, већ оно доба освешћене невиности привида целовитости и ипсеитета као мноштва дозвољених имагинаризација себе, при чему субјекат мора имати на уму да једини који сме ту дозволу да му изда је он сам – што јесте велики напор за субјекат јер значи отворено објављивање рата стварносној реалности. Ако то не уради, субјекат је осуђен на живот без „[...] божански углађене поезије [...]“, на сопство које постаје нужно само *низ неповезаних белешки* – „[...] бедан стих Несанице!“ (Nabokov 1988: 30)

Колико су јаке силе имагинаризације која може по сопство субјекта бити и деконструишућа, али не и за песника Шејда који је *научио* да Имагинаризацији пружа отпор од могућности да буде до те мере одвучен њеним силама да *пређе с ону страну здравог разума*, за разлику од осталих Набоковљевих протагониста и приповедача који тим *знањем* нису *потпуно овладели*. Поетски опис своје супруге, некада, пре Губитка, младе Сибил један је не у поетском смислу бриљантности, већ у контексту приче о сопству и његовим истинама, приказ фантастичне моћи имагинаризације да при-каже нешто што изгледа верније *истини* од могућности посматрања ње у *том* тренутку, од *стварне истине* имагинаризоване стварносне реалности:

„Профил се твој није изменио. Блештави зуби / Што гризу брижну усну; сенка испод ока / Од дугих трепавица; бресквасте длачице / Што уоквирују јагодњачу; тамносмеђа свилена / Коса зачешљана са слепоочница и потиљка; / Голи врат; персијски облик / Носа и обрва; све си то задржала – / **А у тихим ноћима чујемо водопад.**“ (Nabokov 1988: 32)

И Шејдов опис љубави према својој супрузи говори само у прилог имагинаризованом фактицитету да страст не недостаје Шејду, зато он и јесте *велики* песник јер у делу у коме описује своју љубав према њој, песник одаје и постојање страсти неопходне за храњење имагинације која твори уметност:

„Волим те када стојиш на травњаку / И пиљиш у нешто на дрвету: 'Отишло је. / Било је сасвим мало. Можда ће се вратити' (све то / Изречено шепатом мекшим од пољупца). / [...] / [...] А највише те волим / Када замишљено климнеш главом у знак поздрава њеном духу / **И држиш њену прву играчку на длану, или гледаш/Њену разгледницу, пронађену у књизи.**“ (Nabokov 1988: 32)

Страст песника Џона Шејда, моћ да без-условно воли, да се диви и у уметности сећања свему што је за њега дивљења вредно, па и самој сопственој моћи да у функцији лакановског хистерика живи уметност сећања, *не празни* се ни онда када песник осети потребу да прича причу о свом губитку, који се опире поређењу са оним што је у својој поеми пре наредног дела означио као губитке, јер су губици у стварносној реалности онтолошке нужности између којих постоји веза у формалном смислу, али не и у контексту доживљаја бола и туге. Функцију хистерика Шејд не напушта ни када прича причу о сировој суровости Стварности према његов кћери Хејзел. Физичка ружноћа, ружноћа *тела сопства* до те мере да дете одведе у смрт не може се појашњавати ни једном теоријом, па ни психоаналичком анти-еголошком Жака Лакана јер у питању није ружан его.

„Она је могла да буде ти, ја, или нека чудна мешавина: / Природа је одабрала мене да би ишчупала и искидала / Твоје срце и моје. У почетку, уз осмех, говорили смо: / 'Све девојчице су буцмасте', или: 'Џим Меквеј / (Породични очни лекар) за час ће излечити / Ту малу зрикавост.“ [...] / [...] / Можда није лепотица, али је згодна.“ (Nabokov 1988: 33)

„Ништа од тога, ништа. [...] / [...] / Али будимо поштени: док су деца њених година / На сцени представљала патуљке и виле / Којима је она помагала да се нашминкају за пантомиму, / Моја нежна девојчица појављивала се као Мајка Време, / Повијена чистачица с кофом и метлом, / И ја сам као будала плакао у мушком клозету.“ (Nabokov 1988: 33)

„[...] И поново твој глас: / 'Али то је предрасуда! Требало би да се радујеш / Што је невина. Зашто пренаглашавати / Физичко? [...] / [...] / Добар изглед / Није *толико* незаменљив!“ / [...] / И ипак су демони нашег сажаљења говорили: / Ниједне усне неће руж с њене цигарете; / [...] / Телефон који је пред бал звонио / Свака два минута у Сороса Холу, / Никада није за њу зазвонио; уз велику / Шкрипу гума по шљунку, из налакиране ноћи, / Лепотан с белом марамом на улазу / Никада неће по њу доћи / [...] / [...] У дане када су све улице / Школског насеља водиле на утакмицу, она би седела / На степеницама библиотеке, читала или плела; Углавном је била сама, или са оном фином / Крхком цимерком, сада калуђерицом [...] / [...] / Имала је чудне страхове, чудне фантазије, чудну снагу / Карактера – као онда када је провела три ноћи / У истраживању некаквих звукова и светлости / У старом амбару. [...] / [...] / Ретко се смешила, а кад би то ипак учинила, / Био је то знак бола. Критиковала је / Жестоко наше планове, и с очима / Безизражајним седела на развашареном кревету, / Подизала натечена стопала, чешкала главу / Псоријатичним ноктима, и стењала, / Мрмљала ужасне речи једноличним гласом.“ (Nabokov 1988: 33, 34)

Можда је овде онај прави тренутак да се ауторка овог исказа обрати потенцијалним читаоцима и појасни још једном зашто је себи дала слободу да *јеретички* истргне поему из контекста романа без ког ни она сама не би постојала. Иако је поема „[...] највећим делом сасвим приватно, некохерентно старачко трабуњање, са тек повременим одбљесцима нечега што личи на праву поезију [...]“ (Рауновић 1997: 196), ауторка овог истраживања апсолутно *пристаје* уз мишљење Зорана Пауновића да је потпуно „[...] бесмислено тврдити (како су покушали поједини Кинботи међу критичарима) да Набоков у свој роман уграђује своју песму до које му је му је заиста стало, и коју треба озбиљно разматрати као самостално дело“ (Рауновић 1997: 196). Но, без обзира на то што ауторка овог истраживања одбија да прихвати и позу шејдоваца и позу кинботоваца, истраживачко издвајање ове поеме из ткива романа предузето је само и једино због приказа једног и јединог, у романима изабраним за интерпретацију у оквиру овог истраживања, приказа Набоковљевог јунака који свој наратив живота

успева све време да задржи у лакановској функцији хистерика. Зашто је то важно? Важно је из много разлога. Један од њих је с намером испричан живот протагонисте указивањем од стране његовог творца на стварносно реалне губитке као узроке приповедачеве потребе за заузимањем и чврстим *придржавањем* за функцију хистерика. Шејдови стварносно-реални губици су једини губици које Шејдов творац представља реалистички уз неизоставни пародијски одјек, али као што је речено већ, с обзиром на то да се ниједна пародија не раствара у сопственој пародичности већ или тек у кодовима који носе означитељ стварносног, па и стварносно-имагинализованог узрока потребе за пародирањем, тако се и ово „старачко трабуњање“ не раствара, не дезинтегрише у поетичности означеној као лошој или безвредној, већ у причи о једном животу који с једне стране омогућава реципијенту *да се препозна*, што јесте оно пародијско ове поеме, а с друге стране ако се негде аутобиографска историографичност самог творца и његовог јунака укрштају, онда је то управо у *лику* Џона Шејда. То укрштање никакве везе нема са историографским фактицитетима самог творца и јунака, већ само и једино у односу према Стварности и начину на који и творац и његов јунак успевају да је преживе, не и над-живе.

Бол Џона Шејда, бол која може да *ишчупа* и *искида* родитељско *срце* због *пресуде* Стварности да само посматра, што је, наравно, немогуће, бол свог детета и њен унапред истргнут живот из контекста нечега што само Стварност проглашава нормалним и прихватљивим од стране других-од који ту Стварност са њом деле, означитељ је узрока који гаси чак и могућност Лакановог *jouissance*, као једине могуће инстанце болног задовољства. „Ретко се смешила, а кад би то ипак учинила, / Био је то знак бола.“ (Nabokov 1988: 34) Поетски или, барем, поетични, или, у крајњој инстанци приповедачки приказ исхода тако сценски постављеног живота у режији Стварности је такав да ту имагинаризација и Имагинарно немају апсолутно никакве шансе:

„Џејн Дин, моја типкачица, понуди јој једног дана / Да упозна Питу Дина, рођака [...] / [...] / Пронађоше то место – и тада се изненада Пит Дин / Ухвати за чело, и узвикну да је начисто / Заборавио на састанак с другаром / Који ће завршити у затвору ако он, Пит, не дође, / И тако даље. **Она рече да разуме.** / [...] / [...]. Пријатељи је испратише / До аутобуске станице и одоше; **али она, уместо / Да се повезе кући, сиђе код Лоханхеда.**“ (Nabokov 1988: 35)

„А патролна кола се зауставише уз шкрипу / На нашем џомбастом путу. **Врати, врати још једном!**“ (Nabokov 1988: 38)

„[...] а неки кажу / Да је одузела себи свој јадни млади живот. **Ја знам. Ти знаш.**“ (Nabokov 1988: 38)

Шејду не преостаје ништа друго осим да монтажера, режисера Стварности замоли: „Врати, врати још једном!“ (Nabokov 1988: 38). Али „Ја знам. Ти знаш.“ (Nabokov 1988: 38) да је повратак на иницијални означитељ, односно архе-означитељ, немогућ подухват. Оно што јесте могуће је исто то преклињање усмерити ка Имагинарном, ка уметности сећања:

„Она беше моја миљеница: тешка, натмурена / Али ипак моја миљеница. **Сећаш се оних / Готово спокојних вечери** када смо играли / Ма-џонг, **или би она пробала твоја крзна, која је чињаху / Готово привлачном; огледала су се смешила, / Светла беху милостива, сенке благе.**“ (Nabokov 1988: 34)

„[...] поента је у томе да те три / Одаје, које *тада* повезивасмо ти и она и ја, / *Сада* творе триптих или драму у три чина / У којој приказани догађаји заувек остају.“ (Nabokov 1988: 35)

Творац историје живота свог јунака, Владимир Набоков у *улози* Стварности, пародијски настоји да свом јунаку одузме моћ вере у наду имагинаризације,

Имагинарног, уписујући у јунакову уметност сећања при-сећање на доба пре *шкрипе патролних кола*, играње улоге предавача на „[...] А.К.О. , световна / Академија (а) за контролу (К) / Оностраног (О) живота, [...] /“ (Nabokov 1988: 39). „[...] А.К.О. , световна / Академија (а) за контролу (К) / Оностраног (О) живота, [...] / ангажовала ме да један семестар / Говорим о смрти (‘да предајете о Црву’) / [...] / Ти и ја, / И она тада још детешце, преселисмо се из Њу Ваја [...] / [...] / **Да је човек једино могао дубоко да уздахне, / Као да би то помогло асимилацији**“ (Nabokov 1988: 39), како би му приказао или га подсетио на шта је Стварност још спремна. Пошто Стварност, попут Лакановог Символичког, *зна* за свог јединог ривала који је може барем привремено пригушити, имагинацију, она уме својим стварносно-реалним кредибилитетом који задобија доказивањем своје надмоћности по идентитет субјекта ређањем и појачавањем Губитака, да покуша да убеди субјекат у мрачну страну *оног света иза огледала*. Та страна може бити погубна по идентитет субјекта само уколико субјекат по сваку цену жели да замени свој идентитет за идентитет другог-од, неког имагинализованог Ја које је *пачворк* само онога што му прија у његовој представи идентитета другог-од-себе, представи којој придодаје мноштво сопствених метафоричких и метонимијских слојева онога што мисли да је његова имагинација. И тада Имагинација престаје да буде Имагинација, заправо. То су стања свих Набоковљевих протагониста који успевају себе у тој мери и с намером да избаце из орбите Стварности не схватајући да се, заправо, све време крећу попут понизних сателита око ње, не одвајају се од њених опасних гравитационих сила. Али то није и Шејдова Имагинација, иако његов творац настоји да се реципијентима подругљиво подмекне убеђујући их у супротно.

Парадокс је у томе што Набоков не пушта свог Шејда да се бави темама постојања или не раја или оностраног живота, већ што тај имаго препушта наивним, неконституисаним реципијентима. Шта ако иза или испред тог Набоковљевог парадокса стоји натпис *А.К.С., Академија за Контролу Стварности?* Рај, оностраност засигурно није тема којом би Набоков *пустио* свог Шејда да се бави. У том контексту, шта ако индивидуа одлучи да не жели да заборави Губитак, већ да га преведе у оностраност имагинације којој Стварност *зна* да подвали, те да му пружи **илузију** уласка у имагинаризовано, да субјекат уведе у „безграничну празнину...“, да му уместо **арлекинских** позајми **„Ћилибарске наочаре“** (Nabokov 1988: 40) без „Предострожности неопходне у случају / Наказне реинкарнације [...]“ (Nabokov 1988: 40) „Када изненада откријете / Да сте сада [...] / [...] / [...] књишки мољак у поново откривеном теолошком делу.“ (Nabokov 1988: 41)? Шта ако је „[...] А.К.О. [...]“ (Nabokov 1988: 39) симбол једне од подвала Стварности, али симбол у смислу „наопако обрнуте подударности“, а не симбол као означитељ под-текста, јер је Набоков *апсолутно* против изналажењу симболичности у смислу редуccionизма његове поетике? Можда је боље уместо означитеља симбол употребити означитељ *троп подвале* творца који преписује из своје животне историје *тренутке* када је и сам био жртва сличних превара Стварности. Наиме, Стварност означена као „[...] А.К.О. [...]“ (Nabokov 1988: 39) упозорава из „милосрђа“ субјекат да га у Имагинарном не чека ништа: „Шта ако тамо нема никог да поздрави / Придошлицу, ако нема пријема, нема / Индоктринације? Шта ако вас баце / У безграничну празнину, **без оријентације, / Огољеног духа и сасвим самог, / задатка недовршеног, очајања неспознатог, / С телом које тек што је почело да трули, / Неодевано више у свечано одело [...]**“ (Nabokov 1988: 40). Много је *ако* и *шта ако* у овом исказу, али *истражитељска потрага* за истинама и сопствима Набоковљевих јунака је, као што је већ више пута споменуто, један бесконачни алгоритам, управо као што је то у формалном смислу и читава Набоковљева поетика. Ко је тај или шта је то што ауторки овог истраживања дозвољава да одузима и додаје

алгоритамске услове? За сада ауторка овог исказа узима себи за право да каже да су то „Они“ (Nabokov 1988: 47).

Шејду његов творац у пародијском додељивању улоге предавача на „[...] А.К.О. [...]“ (Nabokov 1988: 39) *академији*, дозвољава да деконституише ту пародичност, *постављајући* га за *предавача* приповедачима и јунацима не само романа *Бледа ватра*, већ и В-у у *Стварном животу Себастијана Најта*, Вадиму Вадимовичу Н-у – чији се поступци како се роман *Погледај арлекине!* све више развија налазе у све већем раскораку са његовом потребом да верује у моћ уметности, али који ће смирај у тренутку и менталне и физичке смрти наћи управо у имагинаризацији и Хју Персону, јунаку претпоследњег Набоковљевог романа *Прозирне ствари* коме је или Имагинација заиста показала своје наказно наличје, што је мање вероватно или се Стварност својски потрудила да му потури мамац о наказности Имагинације, мамац који је он из-недостајања или одузимања од стране његових *творца* – Р-а и Набокова – *моћи* да живи Имагинарно, или из-сопствене слабости да им се одупре, или из-аморфичности сопственог идентитета, *прогутао*. Шејд зна да „[...] **ми умиремо сваког дана, и заборав не успева** / На сувим бутњачама већ **на крваво-зрелим животима**, / И наши најбољи прошли дани сада су смрадне хрпе / Згужваних имена, телефонских бројева и умрљаних фасцикли.“ (Nabokov 1988: 39) „**Спреман сам да постанем [...] / [...] дебела мушица, али да заборавим – никада.**“ (Nabokov 1988: 40) Заборав успева само у Стварности и само Стварност може нашу уметност сећања да деконституише у „[...] смрадне хрпе / Згужваних имена, телефонских бројева и умрљаних фасцикли.“ (Nabokov 1988: 39) Међутим, песник Џон Шејд није спреман да заборави „никада“, није спреман да се одрекне и саме уметности и уметности сећања. „[...] Кад ће није било у нашим мислима, толико је брзо / Живот, та длакава гусеница, јурио.“ (Nabokov 1988: 43, 44) Сећање у космолошком времену Стварности нестаје, престаје, али зато у феноменолошком времену Имагинације постаје инваријабла *свачијег песничког живота*.

Ауторка овог истраживања се до овог дела није позивала на мишљења других-од-себе јер је у *уводном за-окрету* према самим романима аутора чија се дела истражују у коду могућности конституисања и деконституисања истина и сопстава јунака, протагониста, приповедача, указала на опасност од истраживачких *застрањивања* у контексту не-алгоритамских постављања услова и хипотеза само као пробних полигона, пробних у смислу ис-пробаних кроз истраживање ауто-исказа самог аутора, већ у контексту поновног исписивања саме поетике Владимира Набокова. У тој махнитости истраживачких исказа ауторка овог истраживања изналази оне истражитеље, интерпретаторе који су у својим исказима заузели позу, односно позицију једино дозвољену сваком изучаваоцу нечије поетике – позицију читања оног што је записано онако како је записано уз или са пред-знањем читаве поетике датог аутора, укључујући наравно и ауто-поетичке исказе. У даљем представљању *путање* Шејдовог трагања за начином опстанка сопствених истина и сопственог сопства, наводи се исказ Луси Медокс (Lucy Meddock), наравно уз истицање истражитељске над-инстанце Зорана Пауновића који се у својим *Гутачима Бледе ватре* бави жанровским (не)ограничењима Набоковљеве поетике, поузданошћи и непоузданошћу Набоковљевих приповедача америчких романа и, наравно, *вечитом темом* одређивања (не)постојања границе између Стварности и Имагинације. Из-наметнутог поштовања методолошке стране истраживања, ауторка овог истраживања мора да пристане да реч осим самом аутору и његовим јунацима да и истражитељима другим-од-себе. Луси Медокс пружа увид у могућност интерпретаторског конституисања *парадигматичности*, уз поновно упозорење да парадигматичност у овом истражитељском исказу нема семантички означитељ формалистичког обрасца или прокламованог правилника за читање сопстава

јунака Набоковљевих осталих романа. Исказ Медоксове је само још један у низу *ако и шта ако парадигматичности* романа *Бледа ватра* и његових јунака у контексту конституисања (не)поузданих *светова иза огледала* у америчким романима који се истражују у овом делу истраживачког исказа.

Луси Медокс наводи да се свет Набоковљевих романа, свет његових јунака може учинити или јесте једно потпуно излуђујуће место и то не зато што је сачињен да изгледа као да је насумичан и без икаквог значења, већ управо супротно, зато што је толико пажљиво осмишљен и пре-испуњен бригом за најминуциозније детаље. Набоков ствара свет препун подударана, образаца, понављања, предвиђања као јединих *поузданих доказа* да су природа и судбина те које су одговорне за *методолошку испланираност конструкције света*, и то са предумишљајем. Набоковљеви јунаци осећају, како то Џон Шејд у „Бledoј ватри“ назива „Умешност преплитања“ (Nabokov 1988: 47) као предиспонираност, нарочито у неким ситуацијама у животу које означавају неку, за њих важну, прекретницу, доказ о постојању неке манипулаторске воље која је изван њих самих. Та манипулаторска или манипулативна воља, ма колико Набоков се наводно избриге *картезијански обраћа* читаоцима да су његови књижевни светови и њихови *становници* плод његове имагинације, фикције, он ту своју уметничку намеру не *открива* и својим јунацима. У његовим романима, иако стално присутан у одсуству, његов *глас* и његова *воља* су они „они“ који се помињу у поеми Џона Фансиса Шејда, јунака његовог романа *Бледа ватра* и творца поеме „Бледа ватра“, који одлучују о судбини његових јунака – или, како би се могло другачије рећи, уметност је главни кривац за све. Уметност, „умешност преплитања“ Набоковљевим јунацима даје привид слободе да истину сопственог идентитета осмисле и прогласе истинитом. Аутор зна да је тако нешто немогуће и управо зато у његовим романима нема *његовог* метапрозног гласа да на почетку *приче* као *историје, дела историје живота* његових јунака, *упозори* своје јунаке на опасност од мешања имагинарног и *стварног* или још горе, покушаја јунака да имагинарно *примене* на своје *стварне животе*. Набоков из једне позе *комфора посматра* мноштво варијација покушаја да се до истине дође, мењајући само по неку *инваријаблу* у рикеровској истости идентитета његових јунака. Исто тако, Набоков у покушајима својих јунака да преиспитају сопствене животе или животе других, до-даје као већ готов *производ* осећање њихове сопствене безначајности и меланхолије, али одговор на питање због чега туга, бол, меланхолија, углавном, не даје. „Набоковљеви људи су константно фрустрирани осећајем живљења на ивици значења, осећајем да су само део веома комплексног обрасца на који им је дато само да повремено баце поглед, а за који су сигурни да мора да даје неки предивни смисао неке, негде.“ (Maddox 1983: 1)

Зашто Луси Медокс, оправдано према мишљењу ауторке овог истраживања, издваја Џона Шејда од свих Набоковљевих јунака, када се говори, наравно, о романима написаним на енглеском језику, као јунака који се може посматрати као најближе могуће одређење семантичког става, позе која стоји *изван, поред, пре* у романима и *обликотворно утиче* на њих, на романе и јунаке? Ауторка издваја из Шејдове поеме управо део у коме је Шејду позлило и пао је у несвест након одржаног предавања о *смислу утицаја поезије на људе*: „[...] Обратитете сада / Пуну пажњу. / Не могу вам рећи како / Сам знао – али знао сам да сам прешао / Границу.“ (Nabokov 1988: 44) Шејд је убеђен да је на неко време *био мртав* и да је за то време имао визију:

„**Моја визија одисала је истином.** Имала је тон, / Суштину и јединственост своје личне / Стварности. **Била је.** Како је време одмицало, / **Њена константна вертикала у тријумфу је сијала.** / Често бих се, мучен вањским блеском / Улице и гужве, окретао на унутра, и тамо, / Тамо у позадини моје душе она је стајала, /

Та верна стара! И њено присуство увек би ме / Предивно утешило." (Nabokov 1988: 45, 46)

„[...] висока бела фонтана“ (Nabokov 1988: 45), каже песник Шејд, поседовала је „смисао“ (Nabokov 1988: 45) који „није наш смисао“ (Nabokov 1988: 45), али то песнику није важно. Важно је да је „визија одисала истином“ (Nabokov 1988: 45), да је имала „јединственост своје личне стварности“ (Nabokov 1988: 45), да је била унутра и да га је при-сећање на њу „увек [...] Предивно утешило [...]“ (Nabokov 1988: 46). Шта ради Набоков, аутор? Медоксова каже да Набоков „[...] дуплира испланирану игру давања-и-узимања“ (Maddox 1983: 2). Могло би се рећи да је Набоков мултипликује, пажљиво водећи рачуна о свим аспектима могућих смислова могућих идентитета и јунака и њихових *истина*. Дакле, образац је, условно речено, један. Оно што аутор мултипликује јесте *дизајн* обрасца. Наиме, јунаку, Шејду, аутор, као манипулативна сила изван његове моћи, даје тренутак вере, по-верења да постоји истина, умиритељска и спасоносна по његово *расточено* сопство, да би му је одмах потом одузео. Шејдова потреба да другод-њега потврди да она-истина постоји остварује се на *тренутак* у налажењу новинског чланка у коме се спомиње слична прича о жени која је доживела слично искуство и која је имала визију, халуцинацију у којој јој се проказала „[...] висока бела фонтана [...]“ (Nabokov 1988: 46). Сусрет са „извесном госпођом З.“ (Nabokov 1988: 46) доноси Шејду разочарање. Дотична особа је лагала не би ли упознала славног песника: „Ко би пропустио прилику да упозна / Толико познатог песника?“ (Nabokov 1988: 46). „Нежни инцест“ – оксиморон-спој неспојивог – деконструкција конституисаног *нечег* – Шејдове истине као наде – троп је којим песник описује сваку врсту за-себичног коментара који се конституише конституисања ради, коментара ради или било ког другог практичног циља. Уметност не служи практичним циљевима, уметност одбија да служи Стварности.

„Могоао сам / Је навести да ми више прича о белој/фонтани коју смо обоје видели „иза вела“ / Али ако бих (помисли) поменуо тај детаљ / Она би га се дочепала као какве драге / Сличности, свете везе / Која мистично сједињује њу и мене, / И зачас би наше две душе биле / Као брат и сестра који дрхте на рубу / Нежног инцеста. [...]“ (Nabokov 1988: 47)

Новинар, у чијем чланку је Шејд прочитао за наводно исто искуство, проналази у архиви запис: „Све је тачно. Нисам мењао њен стил. / Има једна штампарска грешка – није толико важна: / Планина, не фонтана. Величанствена ствар.“ (Nabokov 1988: 47). Уместо да се *ту* Шејд заустави у својој потрази за истином, он – јунак, односно његов *творца* Набоков, *додаје* нови метафоричко-метонимијски слој означитеља конструишући нови симболички регистар:

„Животе вечни – заснован на штампарској грешци! / Мозгао сам док се возих кући: да прихватим миг / И престанем да истражујем свој амбис? / Али одједном ми сину да је баш *то* / Права поента, контрапунктна тема; / Управо то: не текст, већ склоп; не сан, / Већ наопако обрнута подударност, / Не крхка бесмислица, већ мрежа смисла. / Да! Довољно је било да у животу пронађем / Неку врсту везе-и-повезе, неку врсту / Узајамно повезаног обрасца у игри, / Умешност преплитања, и нешто од истог задовољства / Које су у томе налазили они који су то играли.“ (Nabokov 1988: 47)

Сусрет са губитком *истине*, илузије истине, али утешитељске истине је трауматичан. Фрустрирани Шејд је свестан своје грешке, грешке у смислу потребе да потврди макар и илузију сопствене истинитости у смислу спознаје испразности сопственог идентитета и проналажењу истинитости у илузији као над-инстанци и то не аналитичким приступом илузорности и илузивности саме над-истине која пружа спокој

јер би га стварносни привид *научне аналитичности* засигурно одвео у лудило привидне целовитости која поседује за песника катарзичну моћ. Шејд јесте фрустриран, али је и присебан и свестан да би можда било боље да „прихвати миг“ (Nabokov 1988: 47) и да настави да живи са својим по-верењем у илузију. Шта га, осим његовог творца и саме потребе приче, спречава да то и учини? Зашто он не прихвата „миг“ да се клони имагинаризације и не дозвољава себи да прихвати могућност катарзичног постојања у Стварности? Зато што је и сам осетио „[...] нешто од истог задовољства [...]“ (Nabokov 1988: 47) за које верује да су осетили или да осећају *они који у контрапункту, у склопу, у „наопако обрнутој подударности“* (Nabokov 1988: 47) налазе „мрежу смисла“ (Nabokov 1988:47), „неку врсту везе-и-повезе“ (Nabokov 1988: 47) и све то преточе у *узајамно повезани образац у игри*. „У игри речи, као и у игри светова, план се нужно мења како игра напредује, и образац целине се не може видети док се последњи потез не начини или последња реч не запише.“ (Maddox 1983: 2, 3) Питање је ко су „они“ за које Шејд верује да су искусили задовољство у непрекидном повезивању неповезаности, *ко су они по чијим обрасцима се живи?* Набоков или његов Шејд ће чак рећи: „Није било важно ко су они.“ (Nabokov 1988: 47), да би одмах потом уследило:

Никакав звук, / Никаква потајна светлост није долазила из њиховог / Замршеног боравишта, **али они ту беху**, далеки и неми; / Играли су игру светова, претварали пешаке / У једнороге од слоноваче и фауне од ебановине, / Овде **потпаљивали дуг живот, гасили** / Онде један кратак, убијали балканског краља, / Чинили да се грумен леда настао на / Авиону у лету обруши с неба / И убије сељака, крили моје кључеве, / Чаше или лулу. **Усклађивали** те / Догађаје и предмете с удаљеним догађајима / И ишчезлим предметима. **Правили украсе / Од случајности и могућности.**“ (Nabokov 1988: 47, 48)

„Вратио сам се уверен да могу напипати / Пут до неке-до неке – „да, драги?“ Слабе наде.“ (Nabokov 1988: 48)

„Они“ (Nabokov 1988: 47) су он-песник, Џон Шејд, „они“ су процес уметничког стварања који једини може да „Игра игру светова“ (Nabokov 1988: 47), да „потпаљује дуг живот, и гаси/онде један кратак“ и да све то *усклађује* правећи „[...] украсе / Од случајности и могућности“ (Nabokov 1988: 48). Луси Медокс наводи Џон Шејда од свих Набоковљевих јунака у „америчким романима“ као „[...] најближег дефинисању става који лежи у основи стваралаштва [Набоковљевих] романа [...]“ (Maddox 1983: 2), односно као јунака који је у стању да у оквиру једног Симболичког регистра фикције конструише под- или изнад-регистар који ће *појаснити* не узроке осећања губљења сопства јунака других романа, већ управо **инваријаблу варијација сопственог трагања за сопственом истином**. Дакле, уместо приповедања којим ће одзвањати ауторитативни глас аутора, Набоков утишава себе, или као што је већ напоменуто, а у вези са његовим приступом ауто-записима, Набоков синкопира сопствено сопство у контексту сопствене потребе за (не)постојањем мета-приче о сопственом Губитку у својој поетици, у својим делима фикције и *реч даје својим коментаторима*, на пример песнику Џону Шејду. Шта је то што се односи на инваријабилност у Шејдовом идентитету и борби за било какав идентитет? Један од кључних означитеља Симболичког регистра којим се Шејд у приказу креће за сопственим сопством је сама **потрага**, посебан варијетет потраге који га разликује од оних који крећу у потрагу за смислом живота као потрагом за-увек измичућег значења са којом се суочавају и на њу одговарају никако другачије осим фрустрацијом која их води само у конституисање вештачке структуре како би успоставили везу са *извором* своје фрустрираности, односно, пре би се могло рећи, којом би означили узрок своје фрустрације да би успоставили „везу-и-повезу“ са стањем које јој је претходило. То стање, доба неке историографско-метафиктивне *невиности* за њих је немогуће реконструисати, али је могуће конструисати *по узору* који се ослања на увек

непоуздано сећање (и зато се не може говорити о реконструкцији) или га конструисати у причи о идентитету другог-од-себе у нади да Други, као друга индивидуа или други као језик, односно левинасовско *Речено* или лакановско Имагинарно, освешћено, крије тајну о коначности истине, а самим тим и могућности *извесног временског* трајања вере у постојање целовитог идентитета. Управо ту се крије одговор на питање зашто се у овом истраживању *издваја* приповедач, песник, протагониста Набоковљевог романа, Шејд као означитељ моћи по-верења у имагинаризацију, уметност сећања, уметност одржавања сопства у функцији хистерика који се за разлику од лакановског описа те функције разликује по томе што Шејд као један од мноштва могућих варијетета лакановске функције хистерика не жели неопажено да конституише своја имагинаризована сопства у односу на Стварност. Његова освешћеност понекад *прошивајуће* Стварности, понекад њеног асимптотског кретања уз његову сопствену историју живота и истину, спречава га да се претвара у неког ко у Стварност не верује и зато *joj* се не додворава не би ли га пустила да неометано улази из једне имагинаризације у другу, што је скица и теоријски неоптерећен приказ лакановске функције хистерика. Шејдова прича јесте коментар, али коментар без паразитског односа према идентитетским причама других-од-себе, без уласка у лакановску функцију неуротика који би све учинио не би ли убио свог господара, верујући да је једино тако могуће конституисати сопствени идентитет и путовати кроз имагинаризацију. Шејд не *урла* против Стварности, а разлога за то има, нити губи време бавећи се илузијама да ће у неком коначном тренутку докинути саму Стварност. Шејд не преузима ни маску его-субјекта који се претвара да све држи под контролом док се његово сопство тресе при самој помисли на над-моћ *којом* га Стварност све време вреба.

Исписујући своје коментаре, Набоковљеви јунаци постају неизбежно жртве сопствених креативних имагинација јер оно што они конституишу није и не може да буде – нити би они у крајњем случају желели да буде – верни запис прошлог искуства онако како се заправо збило. Сећање и имагинација раде заједно на реорганизовању и рекомбиновању стварног у обрасце и облике који пружају много више задовољства од фрагментарних облика постојећег света. Најјаснија сећања, као што је Набоков записао, резултат су „[...] предвиђања мистериозне Мнемозине која је сместила на сигурно овај или онај елемент који би креативна имагинација можда желела да употреби док их комбинује са каснијим сећањима и имагинацијама.“ (Nabokov 1990: 78) У записивању сопствених комбинација Набоковљеви приповедачи стварају нов свет који личи али не пресликава онај у коме они живе. (Maddox 1983: 6) Освешћени да самим тим што покушавају да конституишу сопствена имагинаризована сопства без референтности на имагинаризовану стварност коју живе, они губе, ако су је икада и поседовали, моћ уметности сећања. То је разлог због ког морају да плагирају и сопствену уметност сећања јер одбијају да живе само сопствену имагинаризовану стварност, покушавајући све време да кокетирају са Стварношћу која се може означити на мноштво начина, али *наивна кокетност* засигурно није један од њених означитеља.

Сврха писања коментара је, како наводи Медоксова, разјашњење. Набоковљеви приповедачи писањем својих коментара покушавају да се пробију кроз хаос акумулираних импресија и сећања како би пронашли **оно** место значења у сопственом искуству. Међутим, та „злокобна страна“ имагинације није у самој имагинаризацији већ у њиховој потреби да се отарасе наметнуте им стварности коју морају да живе. Управо у томе лежи разлог њихових узалудних покушаја да ре-конституишу не-конституисано, и тако у недоглед, и то је оно што прогони Набоковљеве приповедаче у тој мери да постаје сасвим јасно зашто они више не знају *одакле су почели* и *где се налазе*, ком свету они уопште припадају и да ли било ком свету припадају.

Једна од *фаталних* „грешака“ Набоковљевих приповедача је, између осталог, и та што у естетској визији другог мисле да могу пронаћи оно што у свом животном искуству нису успели „разјашњење, утеху, сигурност, јачину [...]“ (Maddox 1983: 8) или једноставније речено, што упорно заобилазе суровост сопствених Стварности, те уместо да беже без потребе за повратком од ње у неку од сопствених имагинаризација, они морају изнова да осмишљају и саму Стварност која и када је *њихова* никако није милосрдна. Зашто је крајњи исход покушаја превладавања осећаја несигурности, недовршености, не-целости у микротопосу неких измишљених „реалности“ коју Набоковљеви јунаци живе нужно пут ка лудилу и у лудило? А шта би онда био здрав разум у контексту „реалних“ или „иреалних“ живота Набоковљевих јунака? Кренимо од онога што би се могло назвати *здрав разум*, освешћеност као спознаја да је уметност, имагинативна конструкција секундарне, терцијалне, *n*-те реалности само једна у низу форми компензације за осећај не-целовитости и убеђења да је губитак истости, трајности идентитета неизбежност. Таква освешћеност до-носи посебну врсту не-задовољства. Идентитет, истина престају да буду једноставни оног тренутка када се поставе питања: *Ко си ти? Која је твоја истина? Која је твоја Стварност?* – *тада* субјекат изнова креће путем трагања за одговорима који су увек и нужно парцијални, недовољни, измичући, фасциниран игром изналажења нових трагова и предвиђањем мноштва могућих решења и одговора. Свако непроналажење коначног одговора не сме да обесхрабри субјекат у тој мери да се снисходљиво *врати* Стварности, већ – по узору на Шејда – да донесе *задовољство* ре-конституисања и до-конституисања и самог начина којим се одговори траже и предвиђања нових-старих исхода. Како Медоксова закључује ова врста задовољства резервисана је за писца – Набокова и Шејда: „За Набокова, ово је управо оно што романописци раде када пишу романе [...]“ (Maddox 1983: 10). Набоковљевим јунацима пре-остаје задовољство као Лаканово одређење *jouissance*, задовољство као освешћени пристанак на иницијалну кастрацију – покушај да сопствену Стварност безуспешно анихилирају, прихватање да је доба невиности целовитости за-увек изгубљено, задовољство кроз-бол, не у болу – болност тог задовољства зависи од субјектове моћи да ограничења која му (нечија друга-од-њихових) стварносна реалност намеће, раз-граничавају у имагинаризацији, да немоћ језика, Симболичког поретка да своју имагинаризацију, Имагинарно испуњавају не само означитељима у које су уписани ожиљци, а зашто не рећи и отворене ране, њихових сопствених кобних сусрета са стварносном реалношћу која је увек и нужно за сваки субјекат оно лице Другог које је деконструишуће погубно за њихово ментално сопство – ово није плеоназам. Када се каже сопство мисли се пре свега на борбу освећеног, менталног дела субјективитета са Реалним или Имагинарним имагом које сопство има о себи, али ментално носи у себи и опасност од означитељског префикса де-, које једино потрага за изван рационалним – **не оностранним** – може да прецрта по обрасцу како то Друго чини субјекту – $\$$. Набоковљеви приповедачи раде управо оно на шта Лакан у својој психоаналитичкој теорији упозорава, уместо да прихвате иницијалну кастрацију сопственог сопства уласком у Стварност, они настоје да обришу ту Стварност – „ $S(A)$ “ (Лакан 1983: 298).

Примамљиво је, како Медоксова истиче, посматрати Шејда и Кинбота као два пола уметникове личности, односно Шејдову непристрасну објективност и Кинботову опсесивну субјективност. Међутим, како ауторка закључује, Набоковљева намера није у психолошком помирењу непомирљивог већ, можда, само у пружању могућности погледа на те две крајности у покушају спознаје света и сопства. „Јавни догађај и лични одговор на њега, објективна чињеница и субјективни осећај, спољашња и унутрашња реалност, текст и коментар, захтевају подједнако право да постану места од којих се започиње потрага за значењем.“ (Maddox 1983: 30, 31) „Речено Набоковљевим терминима, једна од главних вредности уметности је управо њена фундаментална метафоричност која јој

омогућава да говори о две ствари одједном, да јукстапозиционира непомирљиве унутрашње и спољашње реалности у једној јединој визији, као што *Бледа ватра* јукстапозиционира Шејдову поему и Кинботов коментар.“ (Maddox 1983: 31) Оно што треба имати на уму јесте да је сваки одлазак у било који екстрем, као што је, на пример, Кинботов, али не само његов, већ и В-ов, Персонов и Н-ов као других-од-Шејда – нужно води у само-деструктивно лудило. (Maddox 1983: 31) Зато, у неком наредном истраживању се у јукстапозицију може истраживачки поставити Шејдово конституисање истина с једне стране и свих осталих јунака Набоковљевих америчких романа, с друге.

„Јер, неоспорно је – такву су оцену од емигрантских критичара готово без изузетака прихватили потоњи 'набоковисти' – да је 'средишња фигура Набоковљевих романа уметник, човек од осећајности и маште. Јунак и аждаја заједно сањају креативни сан и при том или обликују тај сан у непроменљиву уметност, или бивају уништени њиме у једном променљивом свету.' Однос таквог уметника према објективним и строгим законима 'реалног' света којим је окружен, еквивалентан је односу приповедача према подједнако објективним и строгим законима жанра [Стварности] у коме [којој] прича своју причу. **То је тај судбоносни судар артисте са бледом ватром уметности, судар у коме ће гутач ватре претворити њен пламен у трајно извориште светлости, или сагорети на њему. Јер, реч је о конфликту у коме нема компромиса; снага уметникове, односно приповедачеве личности однеће победу над стварношћу, односно жанровским ограничењима [ограничењима Стварности], или доживети ужасан пораз, који најчешће значи и потуну пропаст, уништење.** Управо ту се крије она суптилна, али чврста веза између суштаствене стожерне тачке Набоковљевог имагинарног света и спољашњег лика тог света – форме, односно жанра [Стварности].“ (Paunović 1997: 13, 14)

Проклетство уметности је у њеном обећању да је у стању да пружи надокнаду за осећање непотпуности реалности у којој се пребива, да поправи, да исправи, да надопуни идентитет, потребу за спознајом сопствене и туђе истине једном и заувек – коначно. Набоковљевим приповедачима, јунацима, Набоков непрестано поставља такав и њему сличне мамце. Нуди им пред-убеђење да ће уколико постану страствени коментатори реалности, посебно и обично не њихове сопствене, успети да пронађу кључ за целину, целовитост, нешто, било шта цело, каже Медоксова. Из тог разлога они воде дневнике, записују сопствене коментаре о ономе што их се тиче и ономе што их се не тиче, праве за-белешке и фусноте верујући да то што раде, раде на „маргини реалности“ (Maddox 1983: 9) као једном за-сигурно сигурном „месту“ *анонимности*. *Анонимност* и место маргине у односу на сопствену имагинарну реалност, која је само симулакрум оне које могу *прогласити* сопственом, коју настоје да живе, у причама и кроз приче пружа им привид уточишта да се не би у потпуности идентитетски распали. „Реалност“, њихова, углавном симулирана по узору на реалности других-од-њих, која је двоструко или вишеструко удаљена од оног што они представљају сопственом онтолошком реалношћу је управо зато за њих и по њих и пред њиховим погледом *трострука* агонија, скривена у почетном заносу лакановског хистерика који верује да је потребно само се изнова *закачити за неку нову ствар*, тему или *раставити свет*, све око себе на саставне делове и кренути путем приповедања као конституисања неког новог приступа до-конституисању сопствених идентитета и истина. Набоковљеви јунаци посматрани из-почетака њихових до-коментара као лакановских функција хистерика у растављању, састављању, феноменолошкој промени *ствари за коју могу да се закаче* виде, кријући (не)вешто *правац ка* коме је поглед усмерен, могућност спаса од лудила или смрти „[...] која је господар лудила [...]“ (Maddox 1983: 11). Позу лакановског хистерика Набоковљеви приповедачи често мешају, намерно или не, са позом его-субјекта јер им

управо тај спој, та синапса као идентитетски спој преноса потребе да за-владају „реалношћу“ не-скривено и да покушају то исто, само не директно пред очима Других, даје наду да ће у коначном исходу над-владати сопствену (не)идентитетску „реалност“. Наравно, како се приче одвијају, долази до потпуног колапса јер се тој нади да се над-влада без-идентитетска „реалност“, придружује и лакановски формулисана потреба функције неуротика да се постане сама „реалност“, да се постане Господар једног коначног и неупитног идентитета. Оно што их спречава (или онај који их у томе спречава) можда зна, како Медоксова наводи, да је свако ново виђење, свака нова имагинативна реконструкција или до-кострукција лишена и реалног и фиктивног задовољства, осим као сећања на задовољство, односно задовољење. Сваки *додир* са помишљу да је наредна или тренутна имагинација обећана истина сопства је већ прошао, већ је изгубљен. Остаје сећање, односно „[...] форма сећања, чак и у тренутку саме перцепције“ (Maddox 1983: 12). Набоковљеви јунаци имају потребу која се не своди на задовољење, већ апсолутно задовољење у смислу апсолутне пуноће бића: „Када их спољни свет изда, они се импулсивно окрећу од њега ка [...] имагинарно оживљеним људима који обећавају [у њиховим умовима] да неће разочарати. Исход је постепена дезоријентација и отуђење од стабилног света који их окружује и стања кроз која пролазе су предвидљиво патолошка – ментално, друштвено, или, чак, и физички.“ (Maddox 1983: 12)

За разлику од осталих Набоковљевих приповедача, јунака, Џон Шејд се не окреће ка имагинаризованим другима и њиховим имагинаризованим причама и имагинаризованим сопствима. Џон Шејд се окреће својој инваријабли – нади у уметност, нади у моћ Имагинације: „Мислим да је увек гајила неку луду малу наду.“ (Nabokov 1988: 35) и „Вратио сам се уверен да могу напипати / Пут до неке – до неке – „да, драги?“ Слабе наде.“ (Nabokov 1988: 48). Сам *пут* „[...] до неке [...] Слабе наде.“ (Nabokov 1988: 48), пут је у нову могућност уметности да конституише имагинаризовано сопство скривено од *злог погледа* Стварности коју живи, да крене *ка* изнова *оживљеној* нади да ће успети сопствено сопство и сопствене истине довољно да херметизује, да их заштити и коначно пронађе свој спокој. *Овог пута страственије него икада*: „Сада ћу мотрити на љубав како још нико на њу / Није мотрио. Сад ћу крикнути како још / Нико није крикнуо. Сада ћу покушати оно што нико / Није покушао. Сада ћу учинити што нико није учинио.“ (Nabokov 1988: 49)

С тим у вези и у делу поеме у коме Шејд прича причу о инспирацији која је наведена у делу овог истраживачког исказа који се односи на ауто-запис Владимира Набокова *Чврсти ставови*, део у коме он приповеда о сопственој инспирацији, покушавајући да је представи као чудесну појаву која се појављује ниоткуда и нестаје у тренутку покушаја да се означитељски представи, Шејд *проповеда* против Стварности: „Или је процес дубљи кад нема стола / Да сузбије лажно и ивуче поетско?“ (Nabokov 1988: 50). Важно је напоменути да су у делу истраживања који би требало да носи ознаку примарне имагинаризоване стварносне реалности, јер се односи на Набоковљеве ауто-исказе, стихови Шејдове поеме не само да звуче, већ и имаго који конституишу много више личи на фотографски медијум без пропратних ауторских коментара који, попут оних у аутобиографској историографији *Говори, сјећање* постоје да би указали на нешто што се на фотографији *опире виђењу*. Ови Шејдови стихови (могу) да се односе на сам процес писања исто толико колико и покушај субјекта да рациом спозна и запише, прогласи свој коначни, целовити идентитет. Да ли је „сто“ заиста простор који може да сузбије лажно – онај бескрајни говор инспирације, имагинаризације који услед сопствене мноштвености, полисемантичности не може свој излаз да пронађе у говору или писању? *Извлачење* поетског у запису, говору, да ли је такав један подухват уопште могућ? То

извлачење се своди свакако на конституисање неке артифицијелности не-геометријским миљама удаљено од *чисте* имагинације или имагинаризације као засебног процеса конституисања нечег новог у смислу удаљености не од свести јер би то значило стварање бесмисла из-функције лудила, већ од стварносне реалности. Можда истина о сопству, о самој истини идентитета *свега* може да постоји само у најпервертиранијем могућем модусу постојања, у имагинаризацији, која, као што је претходно наведено, није непрестано под надзором и *пијавичарским испијањем живота* од стране стварносне реалности без знака навода. Поставља се логичко питање, логичко до своје сржи у научном смислу, како се одређује јасна дистинкција између истине и лажи? Законима, правилницима, свешћу, рациом? Зар није истинито оно што пружа субјекту утеху, спокој, мир? Зар није безболније *прогласити јавно* имагинацију сопственим истинито-лажним (зар је означитељ важан?) идентитетом и зауставити себе у трагању за оном друштвено прихватљивом не-лажном Истином – истинама бола; „Када инспирација [имагинаризација] и њен ледени плам, / Изненадна слика, непосредна фраза, / Преко коже пошаљу троструки вал / Од којег се све длачице надигну“ (Nabokov 1988: 51)? У Шејдовој поеми стоји наредни стих: „*Човеков живот као коментар нејасној / Недовршеној песми*. Белешка за каснију употребу“ (Nabokov 1988: 52).²⁹ Зашто се потреба субјекта увек своди на исто – на коментар рачица на сваку имагинаризацију? Да ли то значи да је фројдовску *теорију редукционизма* могуће превладати само у теорији? Да ли је могуће дате стихове изменити па рећи: *Имагинација као коментар нејасном човековом животу?* а белешке за каснији коментар претворити у причу о могућим исходима деловања процеса имагинаризације за један, било који субјект на путу сопственог трагања за истином које задовољава и идентитетом, сопством које самим тим што је секундарно, терцијално или п-то удаљено од онтолошке стварносне реалности може субјекту да *обезбеди* бар привид сигурности његовог субјективитета? Шејд можда даје коначни у смислу *бесконачне коначности* одговор:

„Можда се моја сензуална љубав [...] заснива на / Осећању фантастично испланираног, / Богато римованог живота. / Осећам да разумем / Постојање, или бар мајушни део / Свог постојања, само преко своје уметности, / Преко усхићења у комбиновању; [...] / Доста сам уверен да опстајемо / И да је моја драга негде жива, / Као што сам доста сигуран да ћу се / Пробудити сутра у шест, јула / Двадесет и другог, деветсто педесет и девете, / И да ће дан вероватно бити леп;“ (Nabokov 1988: 52, 53³⁰)

²⁹ Упитност наведеног стиха у вези са ауторством у имагинаризованој стварности романа у смислу да ли је стих обележен делимично италиком да би се указало да га је дописао Чарлс Кинбот или је то једноставно Шејдова творевина као потреба да у каснијој преради прилагоди остатку поеме или је овај стих баш тамо где песник жели да буде и форми и делимичној дигресивности смисла баш Шејдова одлука, није предмет овог истраживања. Наведена фуснота само указује на потребе мношта истраживача за самим истраживањем истраживања ради, док само дело по-стаје оправдање – нешто попут односа Шејдове поеме и Конботовог „Коментара“.

³⁰ Неки истраживачи (имена се не наводе због коначног разрачунавања и одлуке аутора овог истраживања да Шејдову поему посматра независно од Коментара, не да би се одвојила од/из контекста романа нити да би се истицала песничка виртуозност јер „[...] реч о слабашној и не претерано оригиналној песничкој творевини“ (Рауповић 1997: 196)) су током *историје истраживања* у вези са романом *Бледа ватра* настојали да про-кажу да је творац – Владимир Набоков овим стихом и догађајима који су саставни део Кинботовог „Коментара“ у којима је приказана Шејдова смрт, имао потребу да укаже на узалудност имагинације, имагинаризације и читаве уметности. Са тим ставом се аутор овог истраживања оправдано оправдањем Набоковљеве поетике не слаже.

1.6. Кинбот у огледалу мноштва интерпретација: Неопходност чишћења зембланских огледала

По узору на „прву схизу“ (Ласан 1986: 152) када се субјекат првобитно „означава тетовирањем као првим од означитеља“ (Ласан 1986: 152), како Лакан у својим *Списима* наводи, свака од наредних „схиза“ – *подељеност* субјекта током његове историје живота, односно сваки наредни покушај субјекта да сопствено сопство конституише у имагинаризацији, увек је обележен субјекатском освешћеношћу да му је „[...] знак у односу на који се могао најприје конституирати као субјект“ (Ласан 1986: 152) одузет од стране Другог (несвесног, језика, других-од-себе: културолошко-историјско-друштвеног контекста *порека* субјекта), али да је сачувао сећање на објекат мало *a*, огледални одраз себе као целовитог, као субјективитет коме само у огледалном одразу објекат мало *a* не представља мањак, већ имагинаризовани *урез* који га чини да „види себе удвострученог – види себе као да је конституиран одраженом, тренутачном, привременом сликом надмоћи, замишља се човјеком самим тим што замишља“ (Ласан 1986: 152). За тим огледалним *a*, субјекат трага у потрази за целовитим идентитетом у *свету с оне стране огледала*, первертирајући тај објекат мало *a* у мноштво прелазних објеката у својим имагинаризацијама сопственог субјективитета, и тако у недоглед. Ово је ако се сме изрећи, базична хипотеза овог истраживања у вези са могућношћу или немогућношћу конституисања истине *саме по себи* или истине сопства.

Лакан упозорава на две, од мноштва могућих опасности, у којима се може наћи анализанд, у контексту овог стадијума истраживања, јунак, приповедач. Обе опасности *прете* од аналитичара, интерпретатора. Уколико анализанд, приповедач у свом исказу каже *ја лажем* у психоаналитичком смислу он лаже само ако се узме у обзир Лаканово оправдано инсистирање на немоћи субјекта да сопствени субјективитет сам или уз помоћ другог, аналитичара, другог јунака, интерпретатора (у крајњој инстанци јер јунак засигурно не размишља изван-сопствене димензије постојања или размишља?), представи у исказу као истинит и коначан. Одакле онда, *пита Лакан*, право аналитичара, другог-од-јунака, интерпретатора да, прво што су и сами субјекти без коначно и истинито одређених идентитета, тврде да су у стању да свом *пацијенту* (овај означитељ је употребљен оправдано у смислу оправданости засноване на Набоковљевом третирању својих рецепијената као *потенцијалних пацијената*) на основу његовог исказа врате *поруку у обрнутом виду*, алхемичарски је претварајући у истину. Друга опасност, на коју Лакан, такође, указује је потреба аналитичара, интерпретатора да у сваком исказу и исказивању проналазе лаж, лаж у смислу потребе да минуциозном анализом у сваком означитељу исказа, про-налазе узрок за сумњу, узрок конституисања коментара, успостављања *дијагнозе* по сваку цену:

„[...] погледајте жидовску причу о влаку, за који један од два судионика у причици тврди да ће њиме путовати. *Ја идем у Лемберг*, каже он, на што му други одговара – *Зашто ми кажеш да идеш у Лемберг, кад ти заиста тамо идеш, а ти ми то говориш, само да бих ја помислио да идеш у Краков?*“ (Ласан 1986: 149)

Подсећање на Лаканову психоаналитичку теорију неопходно је у контексту мноштва интерпретаторских *патологија* које је овај роман про-живео од 1962. године када је први пут објављен. *Бледа ватра* јесте сама по себи у идентитетско-наративном смислу један идентитетско-хибридни наратив у коме Набоков драматизује с предумишљајем пропустљивост мембране између Шејдове поеме и Кинботовог текста наводећи читаоца да промишља о означитељу „паратекст“, Жерара Женета, као свега онога што окружује примарни или секундарни текст, у зависности од истраживачке потребе перципирања. Паратекстом се могу означити сви предговори, поговори, наслови, епиграфи, и тако даље који задржавају двосмисленост (вишесмисленост) јер сам

антитечки префикс пара-, као нешто *пored*, *изнад*, *испод* истовремено упућује и на близину и удаљеност, сличност и разлику, унутрашњост и спољашњост, нешто што симултано постоји и *с ове стране* граничне линије, али и *иза ње*, про-казујући се час као подједнако неизоставан део, час као секундарни, подређени део једног склопа наратива. Међутим, као паратекстуални он може да представља и саму границу, екран као пропустљиву мембрану која спаја оно што се означава као унутрашње и оно означено као спољашње. (Genette 1997: 7) Овде нас занима првенствено, између осталог, Набоковљева, односно Кинботова опсесија да у тој мери заведе интерпретаторе да постану готово миметички одрази његовог сопственог идентитета. На то упозорава Роберт Алтер, давне 1975. Године, каже се давне 1975. године јер је од 1997. године, готово четрдесет година од објављивања романа, започела епидемија (без)смислених интерпретација и самог романа и дебата око имагинализованог ауторства, и патолошко настојање да се *зађе иза* сваке алузије у Кинботовом исказу или да се било шта прогласи могућом алузијом на сваку појединачну интерпретаторску опсесију која се тиче њихових личних идентитетских на-допуњавања.

„Плашим се да је роман инспирисао сопствене коментаторе – кинботовце – као критичаре Набоковљеве поетике. Егзегезе романа чини ми се да се стварају да би се без икакве потребе закомпликовала интерпретација при чему се интерпретатори детаљно баве објављивањем дијаграма структуре романа (која је, узевши све у обзир, довољно јасна у датом оквиру), посвећујући мноштво учених страна испитивању ко – Набоков, Шејд, или Кинбот – је одговоран за преузет цитат за наслов романа, да би демонстрирали тежину и вредност својих тврдњи као што је она према којој су и поема и песник Кинботова инвенција [...] не постоји ни један разлог за сумњу у постојање онога што сама фикција нуди – Поема и њен аутор, с једне стране, и опсесиван Коментар и његов творац с друге стране, само замењени левом руком.“ (Alter 1975: 185, 186)

Можда није све тако једноставно као што Роберт Алтер предлаже и можда је све капсулирано самим насловом поеме и романа који Набоков позајмљује из Шекспировог *Тимона Атињанина*, чији стихови у оригиналу (превода) гласе: „Сунце је лопов, силом привлачном / Пространо море пљачка; Месец је / Врховни лопов, своју светлост бледу / Од Сунца диже; лопов је и море, / У чијим хитрим валима се Месец / У слане сузе раствара; [...]“ (Šekspir 2011: 1313), а који у Кинботовом преводу са зембланског (и Албахаријевом преводу Кинботовог превода) *подсећају*, односно са намером не пресликавају Шекспирове стихове у оригиналу: „Сунце је лопов: намамљује море / и пљачка га. Месец је лопов: / краде своју сребрну светлост од сунца. / Море је лопов: оно растапа месец.“ (Nabokov 1988: 62)

Читајући ове стихове у контексту Кинботове приче означене *његовим* „Сунце[м] [које] је лопов [...]“ (Nabokov 1988: 62), односно његово наводно неумеће у вези са недовољним познавањем поетика других-од-себе које га *приморава* да Шекспирове стихове из *Тимона Атињанина* преведе „[...] са зембланске песничке верзије *Тимона* на просту прозу која се, надам се, довољно приближава оригиналу [...]“ (Nabokov 1988: 62), појављује се истовремено и као под-текст и хипертекст, као извор светлости или инспирације и као одраз другог, туђег извора светлости. Сунце као једини природни извор светлости Стварности, као што је Набоков *природни* и *примарни* извор сопствених наратива, добија у контексту Кинботовог „неуког“ превода Шекспирових стихова и саме алузије на оригиналне Шекспирове стихове, своје „гутаче“ – месец и море. Та *тројичност* или *тројство* гарантује немогућности успостављања коначног и јединог истинитог обрасца самог наратива романа у коме истраживачи као највећи проблем виде покушај лоцирања примарног извора светлости. Заправо, та опсесија истраживача за проналажењем примарног извора ауторства у наративу романа унапред је осуђена на

неуспех попут трагања субјекта за извором свог субјективитета у несвесном или у пред-означитељској кастрацији или за тренутком пре започињања означитељског тетовирања у Симболичком. Читалац бива ухваћен у бесконачној игри рефлексивности између поеме и коментара јер је роман *Бледа ватра* прави *прототип* хипертекста као *тела* писаног или осликаног неким садржајем или „материјалом“ толико нерастворивим, измешаним до те мере да је немогуће представити га ни из *n*-тог покушаја у потпуности у оквиру, ма колико обимног, истраживања „на папиру“. Испреплетаност поеме и коментара је таква да нужно затвара читаоца у зачарани круг, намећући му осећај немоћи и спознаје колико је лоше опремљен да би наметнуо или изнашао ред или барем осећај линеарности који би му олакшао читање, уколико се наравно не ослободи те опсесивности за успостављањем реда другачијег од оног који је дао сам творац романа. Још ако поверује Кинботу и његовим саветима да прво консултује његове белешке па тек онда да чита поему: „Иако те белешке, како је већ уобичајено, долазе после песме, саветује се читаоцу да прво њих консултује и да тек онда проучи песму уз њихову помоћ, читајући их, наравно, поново док чита њен текст, и да их можда, када заврши с песмом, консултује по трећи пут како би употпунио слику“ (Nabokov 1988: 19), онда је читалац, интерпретатор заиста у великом проблему. Кинботов покушај ширења своје над-моћи над текстом поеме, не решава проблем нелинеарности наратива романа. Дакле, да ли прво читати поему, па онда коментаре? Или кретати се кроз наратив напред – назад између поеме и коментара? И један и други метод не нуде никакво коначно решење. У првом случају може доћи до екстраховања поеме из контекста наратива романа као целине и тиме урушавања саме наративне конструкције романа. Међутим, као што је указано у овом истраживачком исказу, интерпретаторско омеђавање граница поеме и пропратних коментара није рађено ради постизања циља утврђивања било чијег првенства у ауторству, ни Шејдовога ни Кинботовог. Засебност интерпретативног посматрања поеме истраживачка је нужност јер је предмет истраживања у вези са испитивањем (не)могућности успостављања истине сопства субјекта – аутора, јунака, протагониста, приповедача романа, те да би се, у мери у којој је то оствариво, пружио истраживачки увид у Шејдов начин борбе са Стварношћу и његов модус потраге за истином и сопственим субјективитетом, поема је привремено *извучена* из контекста романа. Тек на тај начин истраживачког покушаја приказа једног од мноштва могућих приказа конституисања једног сопства – Шејдовога, могуће је истраживачки се упустити у интерпретаторски приказ Кинботове идентитетске потребе да паразитски загризе наратив Шејдове поеме не би ли обуздао бар један део своје опсесије да буде потврђен, у идентитетском смислу постојања, од стране другог-од-себе, па макар то био и наратив који никакве везе-и-повезе са његовим идентитетским постојањем нема. Закључак у контексту интерпретативног приступа овом Набоковљевом роману и Кинботовом „Предговору“, „Коментару“, „Индексу“, било који да се проблем истражује јесте не дозволити сопственој интерпретаторској опсесији да над-влада самим наративом, *одржавати сопствена интерпретаторска огледала увек довољно чистим* јер се у супротном може догодити да интерпретатор сам постане онај који се интерпретира у опсесивним покушајима да се у тој мери приближи наративној творевини другог-од-себе не би ли нахранио сопствену опсесију да осети нешто од задовољства „оних“ који „Играју игру светова“ и „Праве украсе / Од случајности и могућности“ (Nabokov 1988: 48). „Спирала је продоховљени круг. У спиралном облику круг, размотан, растворен, престаје бити opak; он се ослобађа.“ (Nabokov 2002: 216) За интерпретаторе који се једном заврте у сопственим солипсистички-опсесивним круговима или спиралама, интерпретаторски кругови или спирале постају *смртоносни* по њихов истраживачки исказ.

1.7. Потреба за *бесмртношћу* као пост-наметнута инваријабла потраге за сопственом истином

Постоје и они интерпретатори, истраживачи који роман *Бледа ватра* означавају као апсолутно пост-модернистички, што имплицира наметање врло искључивог приступа и сопству јунака овог романа и њиховим потрагама за њиховим истинама. Парадоксално је рећи да постмодернистичко тумачење *вуче* један, било који текст, ка редукционизму, али парадокс или не, тако јесте. Углавном се оваква истраживања заснивају на постмодернистичким флоскуларним-прокламацијама; флоскуларним јер су истргнуте из контекста свеукупног теоријских исказа датих постмодернистичких теоретичара, као на пример истргнути исказ из *Постмодернистичке фикције* Брајана Мек Хејла да је постмодернистичка фикција „[...] увек о смрти [...]“ јер је „[...] смрт једина онтолошка граница коју ћемо засигурно искусити [...]“ (McHale 1987: 231) или истргнути исказ Липотевског (Mark Lipotevský), изучаваоца, између осталог, руске постмодернистичке фикције који инсистира да је смрт „[...] интегрални имаго мрака, непознатљивог и ужасавајућег хаоса против ког ни креативна уметност не може да пружи заштиту [...]“ (Lipotevský 1999: 116). У контексту потребе да се на поетику Владимира Набокова *примене* овакви и слични искази, немогуће је извести никакав други закључак осим да се Набоковљево примарно интересовање везује за питање смрти, те је његове романе потребно читати само као алегорије смрти и писања. У истом контексту Набоковљеви романи се представљају као једно од оних открића *испуњеног* несигурностима, играма речи, алузијама, али, изнад свега, истраживањем теме смрти која је за Набокова „[...] средство којим он успоставља границе – између живота и смрти, фикције и реалности, текста и сопства [...]“ (Boyd 1983: 162). Неизоставно је у оваквим интерпретацијама и МекХејлово указивање да се „живот изједначава са дискурсом, смрт са крајем дискурса и тишином“ (McHale 1987: 162). Страх од смрти је, према оваквом искључивом приступу и роману *Бледа ватра* и Шејдовој поеми и Кинботовој *Причи*, разлог због ког је Кинботу неопходна Шејдова поема као узрок потребе да наводно испише интерпретативни коментар како би пролонгирао своје постојање, како би трансцендирао смрт и избегао смрт тишине. Патриша Во (Patricia Waugh) наводи да „[...] постмодернизам представља дезинтеграцију сопства у језику [...]“ (Waugh 1992: 64) и да Кинбот има потребу да дезинтегрише сопствено сопство у писању како би конституисао нов идентитет, избегао Шејдову судбину и заварао смрт. Оно што Кинбот чини јесте стварање другог коментара као покушаја да „[...] артикулише сопствени субјективитет [...]“ (Waugh 1992: 64) и постави себе као неизоставни део наратива. Као бегунцу од смрти, Кинботу је неопходно склониште – Њу Вај – и нов идентитет који мора да потврди кроз самосвесни чин наратива и коментара Шејдове поеме. Овом низу постмодернистичких интерпретативних визија се може придружити и Фукоов исказ да је „писање *данас* повезано са жртвовањем уопште и жртвовањем самог живота [...] онда када дело прерасте у дужност конституисања бесмртности, оно задобија и право да убије, да постане убица сопственог аутора“ (Foucault 2000: 175), што би требало да значи да и Шејдов и Кинботов наратив полажу право на њихове животе и узроци су њихових смрти. Њихови наративи заиста полажу право на њихове животе, али само у случају уколико они постоје искључиво да би им обезбедили бесмртност. Међутим, у овом, као и у преостала три романа који јесу предмет овог истраживачког исказа, протагонисти, јунаци, приповедачи вапе да у *животу* себи обезбеде неки, било који идентитет, а то да ли ће они идентитетски постати бесмртни питање је за неки дијаметрално другачији истраживачки исказ.

У фикцији је могуће или није немогуће постати друго сопство и пројектовати сопствено сопство на другог. У том контексту није тешко замислити Кинбота као људско

биће које настоји свим силама да буде препознато *кроз* и као друго људско биће – Шејд. Кинбот се може посматрати као засебна пројекција другог-од-себе – Шејда, што за њега значи у тој мери се интегрисати са сваким аспектом Шејдовог живота и преузети Шејдову улогу мајстора, бога поезије, да би започео сопствену причу о том свом богу инспирације. У очајничкој потреби за дугим дискурсом, Кинбот испишује нашироко и надугачко свој наводни коментар поеме не би ли продужио сопствено постојање. Међутим, Кинбот није песнички виртуоз и лош је и читалац и због тога, како постмодернистички искази *налажу*, он прибегава другачијој наративној форми – коментарима – јер је он одличан приповедач и изузетно инвентивни творац приче и причања. За-чудно је да се питање Кинботовог манипулисања причом и кроз причу, а у вези са непостојањем (пост)модернистичке упитаности да ли Кинбот лаже, не поставља? Наиме, према Лакановој психоаналитичкој теорији, која се може означити као (пост)модернистичка, да би постојала лаж мора постојати и истина, да би превара била превара мора постојати неко ко ће у ту превару поверовати, мора постојати Други као сведок, сведок у смислу да не постоји ништа што је у тој мери истинито да би било истинито већ у наредном тренутку, или у наредној реченици јер идеја о једној јединственој и коначној истини опстаје само у параноичном означитељском регистру неког, било ког сопства. Чини се као да поједини постмодернистички интерпретатори заборављају да је тражење узрока нечије потребе за причом о сопственом идентитету увек упитно, те да ако је све текст или је све уметност или је све имагинаризација, онда су на пример искази да је у Набоковљевој поетици приметна или примарна његова за-интересованост за тему смрти коју он *преноси* и на своје јунаке својеврсни догматизам који не постоји у ономе што се означава као постмодернизам, осим ако се под означитељем догма не подразумева инваријабла непостојаности, нестабилности, флуидности и тако даље. Самим тим упитан је и узрок *настанка* Кинботовог Коментара, односно да ли је заиста само у питању и да ли је уопште у питању његов страх од смрти и убеђеност да ће *живети* само док траје његов сопствени наратив? И у истраживачком исказу о песнику Џону Шејду, ауторка овог истраживања је јако обазрива чак и *према*, у односу на оне стихове где Шејд *отворено* промишља о оностраности. Зашто је тако и одакле право ауторки овог истраживачког рада да *оностраност чита као имагинацију, имагинаризацију, уметност сећања*? У делу истраживања који се односи на Набоковљеве исказе указано је на то докле и у ком смеру могу да доведу искази других-од-аутора, као што је исказ Набоковљеве супруге дат након смрти аутора, исказ који се односи на Набоковљево наводну догматску веру у оностраност. Тај означитељ је сам аутор – Набоков прогласио *пошлизмом*. То је један део одговора одакле ауторки овог исказа претходно на-поменуто *право*.

Да би овај истраживачки исказ био у формалистичком смислу *исправан*, неопходно је *чути* и нека *другачија виђења исте проблематике*. С тим у вези се наводи још један део дискурса који *поткрепљује* хипотезу и ауторовог и Кинботовог начина да *превазиђу страх од смрти*. Кроз коментаре Кинботово сопство се модификује и да би заштитио сопствена модификована сопства од могућих случајних догађаја и догађања која би могла пре времена да прекину његов наративни живот, он их первертира у случајности и зато може да продужава сопствени наратив колико год жели. Тако Кинбот преузима контролу и над рецепијентима и над нарацијом. У Набоковљевим романима „[...] кључ за конституисање наратива је опсесија јунака и његови заплети настоје да прикажу акумулирани образац једног живота, читав дистинктивни образац прошлости јунака, јединственост ритмова његове судбине, засебан дизајн индивидуалности који се протеже током живота и често и у самом моменту смрти“ (Connolly 2006: 6).

На крају „Предговора“ Кинбот тврди да без његовог коментара Шејдов текст не може да задобије никакву стварносну реалност. На тај Кинботов коментар Воова се надовезује да „[...] формално постојање бића као текста је оно што се непрестано одражава у сваком фиктивном садржају и да се постојање тог текста у свету може само посматрати у терминима текстуалности [...]“ (Waugh 1984: 15), те да „[...] такве неподударности су есенцијално онтолошке (намећући упитаност везану за природу и постојање реалности)“. Овакво виђење се *преклапа* са овим истраживачким исказом јер немоћ сопства да разазна шта је Стварност, а шта Имагинација само по себи може бити узрок субјекатске фрустрираности, и с тим у вези реципијент на самом почетку Кинботовог исказа, затиче Кинбота у стању очаја и хорора. Кинбот зато постаје толико окупиран својом вештином приповедања да полако заборавља и објекат сопствене опсесије и поему и песника Шејда и почиње да приповеда о потпуно приватним, аутобиографским темама, наравно, у контексту аутобиографије другог, односно Другог. Прича о „митској“ Зембли пружа Кинботу могућност за продужавањем свог наративног постојања. МекХејл верује да је „[...] постмодернистичком аутору дозвољено да нам се супротстави имагом себе у чину производње текста [...]“ (McHale 1987: 199), што значи да је пројектована фиктивна земља Зембла Кинботов текст и да је читав роман нарација краља у којој постоји мноштво идеја и догађаја само да би се осигурао континуитет нарације и обезбедило Кинботово опстајање. Кинбот би се у том смислу могао посматрати као постмодернистички аутор *мита* о Зембли, мита у коме су онтолошке границе постављене у први план. Проблематично у вези са означитељем онтолошко је како спојити онтолошко са другостепеном или трећестепеном имагинаризацијом Зембле, па још и мита о Зембли, па још свему томе *прикачити* постмодернистичко интерпретаторско *ишчитавање*? Могуће је уколико се ауторка овог истраживачког исказа сложи са Мек Хејловом тврдњом да је једина „[...] права реалност само писање [...]“ (McHale 1987: 198), а слаже се уз обавезну промену означитеља *писање, текст, наратив* означитељима уметност, уметност сећања, уметност имагинаризовања, али не било која уметност пост-изама или пре-изама.

1.8. Изнуђени дисоцијативни поремећај сопства у отварању Solus Rex: изгнана (само)свест и друга свест света

„Главни урагани у Америци добијају женска имена. Женски род не проистиче толико из пола фурија и вештица колико из опште професионалне примене. Тако је за поносног власника свака машина 'она', а свака ватра (чак и 'бледа'!) је 'она' за ватрогасца, као што је вода 'она' за страсног водоинсталатера“ (Nabokov 1988: 183). Бледа ватра уметности је „она“, „страст“ је „она“, „хомосексуалност“ је „она“, „хетеросексуалност“ је „она“, „љубав“ је „она“, „потреба да се буде вољен“ је „она“ – мржња према Сибил је „она“ – анархичност могућности да направи оштру дистинкцију, без правдања (себи и реципијенту), између мржње према супротном полу и љубави према истом као један од интерпретаторски најчешћих изналажења могућих извора Кинботове фрустрације. Он, Кинбот гаји љубав према истом означитељски означеном роду – „она“, али та његова страст за „она“ престаје само у вези са једном од диспозиција његовог сопства – његовом хомосексуалношћу и то не би изазвало никакву фрустрираност када би успео да поему „Бледа ватра“ *прилагоди* сопственој потреби реисписивања или тек-конституисања сопственог имагинализованог сопства. Интерпретаторска сумња у Кинботово означавање: „Thus any machine is a **she** to its fond user, and any fire (even a 'pale' one!) is **she** to the fireman, as water is **she** to the passionate plumber“ (Nabokov 1988: 173) – „any machine“, „any fire“ као „she“ уместо „it“ у означитељском регистру језика који захтева ознаку „it“ (п)оставља интерпретаторску хипотезу о хаотичности Кинботовог изналажења објекта мржње. Попут лакановског објекта мало *a* који означава

идентитетски мањак и за којим је свако сопство у непрекидној потрази, сопству лишеном лакановског иницијалног објекта мало *a*, потребан је објекат мржње из-немоћи да одреди или из-потребе да не открије свој прави, *истинити* извор фрустрације. И као што субјекат у функцији лакановског хистерика сваким новим означитељским регистром имагинаризације сопственог сопства настоји да пронађе прелазни објекат као замену-за објекат мало *a*, тако је Кинботу, у једној од могућих интерпретаторски *додељених* функција, функцији лакановског неуротика, потребан прелазни објекат као замена-за објекат мржње услед наратива живота у коме су *одлуком творца* са предумишљајем изостављене све метаморфозе иницијалног лакановског објекта мало *a*. У том контексту би се могао саставити читав списак прелазних објеката као замена-за објекте мржње: поема „Бледа ватра“ као *наратив*, посматран као засебна целина само да би се указало на један од могућих начина опстанка једног, неког, било ког сопства уколико је субјекат спреман да сваки сусрет са Стварношћу Губитка претвори у почетак нове имагинаризације сопственог идентитета, а који је (наратив) Кинботу неопходан као повод да истрзањем делова целине и *присвајањем* творца поеме и ликова који се у њој спомињу као равноправних јунака са јунацима сопствене имагинаризоване исповести не би ли се „њој“ („она“) наводно *осветио за одбијање* да прихвати улогу коју јој је наменио. Која је то тачно улога коју је Кинбот у свом, мноштвом метафоричних и метонимијских слојева прекривеном, монтажном поступку наменио поеми, није могуће тачно одредити, а ни нетачно. Претпоставка је да је читава Кинботова Прича – „Предговор“, „Коментар“, „Индекс“ – заиста један од могућих излаза-у-покушају јунака да у рикеровској идентификација-са покуша да сопствено сопство замени-за неку, једну-од имагинаризација сопственог сопства као неког другог-од-себе, што би значило да у Кинботовој Причи сâм Кинбот је троструко или вишеструко удаљен од неког сопственог не-испричаног сопства. Кинботова *адаптација* „Бледе ватре“ треба да одигра улогу оне прве слике-у-слици – *mise en abyme*. Сваки субјекат настоји да, када говоримо о покушају представљања себе у било ком модусу: у/на слици коју слика, у наративу који исписује, или у самом исказу о себи, пројектује себе онако како мисли или има потребу себе да види, да се једноставно речено *упише* у слику, наратив, исказ. Стварност га непрестано опомиње да је тако нешто немогуће. С друге стране, посматрач означен лакановском функцијом неуротика, има јасну намеру: ону која га избацује из функције неуротика и поставља у функцију его субјекта јер је субјекат-посматрач сигуран да погледом на слику, наратив, исказ може да сагледа *читав универзум сопства другог-од себе*. И њега, наравно, Стварност опомиње да је такав подухват од почетка осуђен на неуспех. Друга намера посматрача потиче из-потребе да у слици, наративу, исказу пронађе сопствено сопство и увиђа, наравно, да оно апсолутно изостаје. У *следећем стадијуму* он има потребу да се и сам упише у туђу слику, наратив, исказ, али оно што увек изостаје јесте прва пројекција сопства, пројекција *намера* самог творца, а затим и мноштво пројекција сопственог сопства самог посматрача и тако у недоглед: „Али опет ‘сопство’ ипак остаје изван и тако даље, у том бескрајном низању пројекција, попут оних реклама које представљају девојку која држи слику себе како држи слику себе како држи слику себе све док лоша штампа и толика умањеност не спрече посматрача да даље разабира шта је на слици.“ (White 2017: 14). Набоков додељује Кинботу улогу посматрача и *прву слику* – Шејдову Причу да покуша да пронађе оно чега на слици нема – сопства *сваког* посматрача. Због тога Набоковљев Кинбот у свом монтажном процесу *добива од аутора* могућност да *избрише сценарио* Шејдове Приче и да испише сценарио о Ја-идеалу или идеалном Ја за који му је лакановско Симболичко идеалан модус. Оно што му онемогућава да се у потпуности посвети Ја-идеалу нису само ограничења Симболичког регистра, нити Стварност, већ и покушај да идеал-Ја, сопствено сопство из лакановске огледалне фазе у потпуном недостатку, надомести. У питању је *изазивање*

вишеструке фрустрације у самом приповедачу. Да ли је то један од разлога зашто Кинбот *бира* поему имагинализованог песника Шејда и његову имагинализовану поему, имагинализовану у односу на творца, не и у односу на самог Кинбота? Творац – Владимир Набоков са предумишљајем ствара и наратив поеме као потпуно независни означитељски регистар у коме су кључни означитељи веровање у најпролазније, најтривијалније детаље *запамћене* прошлости, сећање као конститутивни означитељ *значења* постојања, сећање које увек није ништа друго до стилизовани имаго који је прошао мноштво имагинаризованих трансформација, као и идентитетско *преживљавање* сопства у функцији хистерија. Набоков је и творац наратива екстатичног означитељског поретка једног (Кинботовог) сопства, означитељског регистра који започиње у незапочетости – апсолутном фабриковању неке *нове прошлости* и сећања на њу. Да ли због тога творац *понура* свом јунаку-коментатору на пример поему, јер је Кинботу свеједно о ком наративу се ради, да ли је у питању поезија или проза, као једну од опција да преживи у анти-левинасовској замени-за-другог, анти-левинасовском пражњењу себе од себе самог, те испуњавању те празнине апсолутном имагинаризацијом-о-другом? Кинбот попут свог творца зна да је за преживљавање једног сопства сама имагинаризација не само недовољна, већ и погубна. Ако је од свог творца добио сећање на неку фрустрацију, на неки Губитак у тој мери девастирајући да о њему не може или не жели да про-говори и наратив поеме да га прогласи левинасовским Реченим коме ће он обезбедити наводну *позицију Реченог* заменом-за-сопствено-имагинаризовано-Речено, то би било идеално решење за ослобађање свих његових фрустрација, али остаје питање у чему то Кинбот *греши*? Владимир Набоков свом приповедачу даје вештину приповедања, и могућност превазилажења сопствених фрустрација кроз имагинаризоване објекте мржње, али му ни на тренутак не даје лакановски *jouissance* – уживање кроз бол, јер је за то конститутивно уживање, конститутивно у смислу покушаја ослобађања од фрустрација, потребно признање о постојању сопствене прошле и садашње Стварности Губитка. Сваки покушај ослобађања од фрустрација и траума само путем прелазних објеката мржње без прелазних објеката имагинаризованих конструката, имагинаризованих у односу на стварносно реални Губитак, постаје и остаје на крају само то средство од ког се полази – конституисање објеката мржње који се у једном тренутку отржу контроли и прете анихилацији самог сопства. То је један од разлога, док смо још у оквиру *приче* о односу Кинботове Приче према наративу Шејдове Приче, зашто Кинбот за своје прелазне објекте мржње мора, на пример, да *одабере* песникову супругу Сибил Шејд и њихову мртву кћи Хејзел јер *заузимају простор* наратива који према његовој замисли *би могао да буде његов*. Или једноставно зато што му (Набоков) Шејд у својој Причи не оставља ни једног *јунака* са којим би он могао да се идентификује и, барем тако, упише сопствено сопство идентификацијом-са? Кинбот из-функције неуротика објављује рат првој „чистој копији“ (Nabokov 1988: 8), „исправљеној верзији“ (Nabokov 1988: 8) означавајући себе као приповедача потпуно освешћеног да не постоји *чиста верзија* ничијег сопства. Но, лакановски неуротик у објави рата Другом све време стрепи и страхује од Другог јер је освешћен да се све време креће у регистру Другог, те да ће ускоро постати „Без-имен“ и да је једино решење *убиство* Другог. Да ли је оно могуће је друго питање. Кинбот и поред сопствене *парадне најаве* да његова Прича једина може поеми да обезбеди „људску стварност“ (Nabokov 1988: 19), те да он као само-прокламовани „[...] коментатор има последњу реч“ (Nabokov 1988: 19), итекако је освешћен своје немоћи да „Коментаром“ на неку поему рационализује сопствену потребу за осветом. Управо зато он врло често, привремено напушта функцију лакановског неуротика настојећи *испред* *имагинализованог читаоца, интерпретатора* да опонаша функционисање сопства (Шејдовог) у функцији хистерија „[...] и у многим случајевима [хвата себе] како позајмљује[м] неку опалну светлост са ватрене путање

свога песника [...]“ (Nabokov 1988: 63), *опалну светлост* фалсификата имагинаризације и фалсификата функције хистерика назначујући да је он тај који поседује „[...] свежањ од осамдесет картица [...]“ (Nabokov 1988: 9) које „[...] је сачувао због неискоришћених добрих места која су сијала усред талог искоришћених нацрта [...]“ (Nabokov 1988: 9). Ти фалсификовани нацрти Шејдове поеме су Кинботов освешћено конструисан, један-од модуса за *ослобађање* објекта мржње у освети Стварности/непостојању алузије на његово идеално Ја у Шејдовој сопственој Причи: „У извесном смислу многи од њих су уметнички и историјски вреднији од неких најбољих одељака у коначним тексту“ (Nabokov 1988: 10).

„[...] можемо да закључимо како је коначни текст *Бледе ватре* **намерно и драстично очишћен од сваког трага материјала у којем сам ја имао удела, али исто тако откривамо да је мој песник**, упркос контроли коју су над њим спроводили домаћи цензор и бог зна ко још, **дао краљевском бегунцу склониште под сводом варијанти које је сачувао; наима, у његовим скицама чак тринаест стихова, изузетно звонких стихова [...] носи специфичан траг моје теме, сићушног али непатвореног звезданог духа мог излагања о Зембли и њеном несрећном краљу.**“ (Nabokov 1988: 63)

„Данас, када је 'привидна даљина' доиста обавила своју страхотну дужност, а песма коју имамо представља само 'сенку' која остаје, **не можемо а да у овим стиховима не прочитамо нешто више од игре огледала и светлуцаја ваздушних опсена.**“ (Nabokov 1988: 104)

„[...] залуд се у Бledoј ватри (о, доиста бледој!) тражи топлина моје руке која стиска твоју, јадни Шејде!“ (Nabokov 1988: 135)

Од обраћања реципијентима како би их *пријатељски* обавестио о *конспирацијским силама* усмереним ка његовом уништењу, преко *позива* да ипак *мало застану* и у сопственој реципијентској имагинаризацији која се односи на Шејдову поему пронађу „нешто више“ од „сенке“ саме поеме, на пример, његово – Кинботово постојање, до покушаја да обезвреди снагу Шејдове моћи имагинације привидом сажаљења, како би убедио себе *кроз* могућа реципијентска *ишчитавања* у ништавност Шејдове моћи Имагинације и имагинаризације прогласивши *ватру* Шејдове уметности *доиста бледом*, а самог Шејда индивидуом вредном сажаљења. Кинботова потреба да конституише наратив о Шејдовим наводним *полу-искоришћеним* нацртима за поему, потреба из-освете, не сме да остане кинботовски непојашњена како Други не би открио непостојање ни рикеровске истости, ни левинасовског Реченог његовог идентитета као Чарлса Кинбота *Невољеног*, или Боткина, те у том контексту мора да буде представљена као тријумф у наводном спасавању нај(не)важнијих ситница у вези са имагинаризованим идентитетом поеме, о чијем наративном идентитету би се могло говорити за разлику од Кинботовог, како би се *сачувала* непостојећа *игра огледала* између идентитета „Бледе ватре“ и сенке идентитета њеног коментатора: „[...] добро се сећам да сам га видео са свог трема, једног сјајног јутра, како спаљује читаво бreme у бледој ватри пећи за сагоревање ђубрета [...]“ (Nabokov 1988: 9). Кинбот је освешћен и зна да у тој *игри огледала* између поеме и његовог „Коментара“ нема *вишка игре*, нема ни *игре*, али зато је он-Кинбот *ту* да неку *игру* измисли.

Кинбот у једном делу свог „Коментара“ измишља лик Ејштајна, сликара на зембланском двору који је своју неспособност у верном сликању портрета прикривао „[...] стил[ом] комплиментног портретисања [...]“ (Nabokov 1988: 100) које је и сâмо морао прикрити одвлачењем пажње посматрача на разноврсне предмете „који су окруживали његове узвишене мртве моделе и чинили да изгледају још мртвији“ (Nabokov 1988: 100), али и на посебан вид „*trompe l'oeil-a*“: „међу своје украсе од дрвета или вуне, злата или баршуна, убацивао је један стварно направљен од материјала које је

он другде имитирао бојом“ (Nabokov 1988: 100). Читав овај опис, наравно, код Кинбота увек служи нечему, у служби је његовог покушаја да се у функцији неуротичарско-хистерика-его субјекта привидно додвори реципијенту: „[...] ’стварност’ није ни субјект ни објект истинске уметности што ствара своју посебну стварност која нема никакве везе са просечном ’стварношћу’ коју опажа заједничко око“ (Nabokov 1988: 100). *Истинска* уметност ствара за-себну стварност потпуно раздвојену од имагинаризације Стварности било ког субјективитета који живи своју сопствену имагинаризацију, троструко или вишеструко удаљену од стварности *истинске* уметности. Оваквим дигресијама Кинбот за-добија простор да настави са осмишљавањем неке (не)постојеће огледалне игре. Ејштајнова превара да заклони сопствено сликарско неумеће *уметањем* за-маскиране Стварности, супстанцијализоване Стварности у своја уметничка дела, Кинботу је повод да, подругљиво се (под)смехујући (својим потенцијалним реципијентима) из-нађе замену за непостојање било какве сопствене Стварности као повода за појашњење неког сопственог губитка или присиле да сопствену уметност сећања первертира у имагинализовану уметност сећања неког имагинализованог Вољеног – прихваћеног или одбаченог од стране других.

Кинботова Прича као његов покушај да конституише сопствено сопство у *форми* хеликса и десностраног и левностраног при чему је он тај који има потребу да друге-од-себе убеди да једино он у функцији апсолута усмерава правац у коме ће се Прича о његовом сопству посматрати. Оно што уноси забуну је хиралност јер је сваки текст, наратив, попут Кинботовог, оптички/рецептивно активан у смислу могућности да пропушта светлост/интерпретацију/перцепцију кроз себе, али сваки текст исто тако садржи *извесна места, кодна места* која мењају правац кретања светлости/интерпретације/перцепције. Тиме се може појаснити контрадикторност Кинботове Приче на више нивоа. Прво, Кинбот је могао да конституише Причу која би апсолутно постала простор за ослобађање од свих фрустрација, без обзира на то што у Шејдовој Причи се он-Кинбот не помиње. Могао је да створи Причу која би се *калемила* на Шејдову поему паразитски, као што се и дешава у Кинботовој исповести, али у којој би његово пријатељство са Шејдом заиста постојало, без обзира, дакле, на исход његовог непостојања у поеми, пријатељство које не би било ограничено ни Шејдовом незаинтересованошћу за њега, нити би се као препрека појављивала песникова супруга, нити окружење њувајског универзитета, пријатељство чије постојање не би морао непрестано себи (и реципијенту) да правда. Друго, ако се пође од претпоставке да Кинбот зна да у поеми неће пронаћи ни алузију на сопствено постојање, зашто као вешт манипулант-приповедач не искористи само оне неутралне песничке слике које би онда могао да мноштвом торзија и дисторзија искористи за неометано конституисање сопства краља Чарлса Ксавијера Вољеног и Зембле и да их из функције лакановског его субјекта једноставно прогласи својим? Треће, зашто се у Кинботовој Зембли уопште дешава антикарлистичка револуција због које и један-од Кинботових Ја-идеала или идеалних Ја мора да буде прогнано? Зашто тај, један-од Кинботових Ја-идеала мора да има трауматично детињство, парадоксално трауматично у смислу мржње према мајци која га, да би га *поправила*, да би *уништила* његове хомосексуалне потребе, предаје на старање извесном господину Кемблу који „[...] уопште није обраћао пажњу на морал својих штићеника, више је волео моме него момке, и није се мешао у сложености зембланског дечкољупства [...]“ (Nabokov 1988: 81)? Након смрти мајке требало је да се о њему стара грофица која је желела себе да обезбеди удајом своје ћерке Флер за њега и која му шаље психијатра – једно од Кинботових (али и творчевих) пародирања Фројда, односно его-психологије: „Један стари психијатар којег је грофица подмитила да је изгледао, чак и споља, као покварена крушка, уверавао га је да су његови пороци

подсвесно убили његову мајку и да ће наставити 'да убијају њу у њему' ако се не одрекне содомије [...]" (Nabokov 1988: 84, 85).

Зашто имагинаризовано детињство мора да буде означено означитељем смрт, односно означитељем пародије смрти, али и означитељем за који ма колико се Кинбот трудио да га преведе у пародијско се опире пародијски-одзвањајућим нечим што наликује имагинаризованој Стварности ма колико она била трансформисана и вешто прикривана. Пародијски означитељ смрти означава гротескну епизоду о смрти оца „Алфина Расејаног (1873-1918)“ (Nabokov 1988: 78) у још гротескнијем приказу те сцене његовог последњег лета забележеног на фотографијама:

„Сјајне копије увећаних фотографија које приказују целу катастрофу открио је једног дана осмогодишњи Чарлс Ксавијер у ладици секретара. На неким од тих страшних слика назирала су се рамена и кожна кацига незабринутог авијатичара, а на претпоследњој у серији, **непосредно пре страховитог судара замрљано белим, јасно се видело како подиже руку у тријумфу и смиривању**. Дечак је после тога имао грозне снове, али његова мајка није никада дознала да је видео те паклене снимке.“ (Nabokov 1988: 80)

Гротескност приказа очеве смрти и дечакове спознаје последњег тренутка очевог живота, Кинбот пародира до граница карикатуре не би ли се још једном подругливо подмехнуо својим потенцијалним реципијентима за које претпоставља да ће свим силама настојати да изнађу узрок/извор његове фрустрације. Други означитељ смрти исказан је у посве другачијем означитељском регистру, регистру иако потпуно трансформисаном или, ипак само делимично трансформисаном јер се гротескност и подругливи подсмех бришу и остаје приповест о љубави, заљубљености у дечака са којим је Чарлс Ксавијер Вољени или Кинбот или Боткин имао прво хомосексуално искуство. Кинбот као да за трен престаје да буде егзалтирани манипулант и наводи сећање на тренутак: „[...] када је двојици дечака први пут дозвољено да спавају у истом кревету, и устрепталост њиховог рђавог понашања [...]“ (Nabokov 1988: 96), али и сећање на стрепњу и страх да се након извесног прекида у њиховом виђању све променило и осећај мира и спокоја када схвата да су обострана осећања опстала:

„Да, знао сам да неће бити исти. Али када се Олег намршти и приближи да би чуо о открићу, млади принц је знао, по паперјастој топлини тог гримизног уха и по живахном климању које је поздравило предложено истраживање, да ни до какве промене није дошло у његовом драгом другу из кревета.“ (Nabokov 1988: 97)

Дечачка авантура за проналаском играчке која *њега* и његовог хомосексуалног другара одводи до тајног пролаза испод палате, прераста у другу врсту авантуре, лепоту заљубљености и сексуалне привлачности:

„Олег је ишао први: његови обли гузови затегнути у тесном индиго-плавом платну чило су се покретали [...] Блиски усхит од авантуре већ је био замењен другом врстом узбуђења. Закључали су се. Из славине вода је несметано текла. Обојица су били у мужевном стању и гугутали су као голубови. (Nabokov 1988: 98)

„**Олегова смрт**, у његовој петнаестој години, услед несреће на тобогану, **помогла је да се избрише стварност** њихове авантуре. **Била је потребна национална револуција да би тај тајни пролаз поново постао стваран**.“ (Nabokov 1988: 98, 99)

Да ли је смрт дечака са којим је краљ Чарлс Ксавијер доживео прва хомосексуална искуства у Кинботовом исказу означитељ Кинботове стварносне или имагинаризоване Стварности како би у Причи о другом про-говорио о сопственој трауми или само да би могао да *парира* Шејдовом болу услед смрти сопствене ћерке? Ако је исказ о датом

трауми истинит у смислу Кинботовог *признања* барем једног детаља (а детаљи су све за његовог творца), онда је нешто јасније зашто је потребна читава једна „национална револуција [...]“ (Nabokov 1988: 99) у смислу прогона, односно новог Губитка, да би то сећање – „[...] тај тајни пролаз поново постао стваран“ (Nabokov 1988: 99), односно да би се о трауми про-говорило макар у наративу који је трансформација трансформације. Ако се прогон „стварносно“ догодио, ако је Кинбот „стварни“ егзилант, онда је и то један од могућих *одговора* у вези са његовим ужасним страховима који се односе на самоћу и усамљеност и потребу да барем у имагинаризованом свету сопственог постојања пронађе неког коме би могао *све* да исприча и који би га разумео и прихватио. Потреба за прихватањем од стране других-од-себе једна је од инавијабли свих Набоковљевих јунака. Оно што је варијабла јесу никада до краја неизречени разлози, не за самом потребом индивидуе да буде прихваћена од стране оних за које она има потребу да буде, што би се могло прогласити саставним и нагонским сваког освешћеног субјективитета, већ у разлозима за (не)могућност изрицања *правих* разлога и узрока за њихову усамљеност и осуђеност на солиписизам. Кинбот, иако од свог творца *добива шансу* да се, макар, *кроз* сопствено имагинаризовано ослободи самствовања и потребе за конституисањем објекта мржње, то не успева. „Никада нисмо разговарали, Џон Шејд и ја, о мојим личним недаћама. Наше блиско пријатељство било је на оном вишем, искључиво интелектуалном нивоу на којем се од емоционалних невоља одмара и у њима се не учествује.“ (Nabokov 1988: 18) Опет позив на упитаност, зашто је Кинбот и у сопственој имагинаризацији приморан да лаже и себе и оне друге, изван света своје имагинаризације које непрестано има на уму и којима се стално обраћа? Да ли је Кинбот само један у низу Набоковљевих *лабораторијских експеримената* како би *приказао* до ког стадијума *унакажености* идентитета се може стићи уколико се субјекат препусти *општој идеји* да Имагинаризација нема никакве шансе пред Стварношћу Губитка или, ако се вратимо на оквире самог дела, односно на Кинбота, не Набокова, као творца сопственог исказа, можемо исто питање да поставимо само, наравно, у односу Кинбота као субјекта чији је пост-иницијални означитељ у лакановском контексту ужасан осећај Губитка и опирања самог Губитка могућности да кроз имагинаризацију буде ублажен? Можда се управо у овој претпоставци налази део одговора зашто Кинбот не може да постави оштру дистинкцију између имагинаризованих стварности сопственог субјективитета које настоји да у свом „Коментару“ конституише – једна је стварност његовог њувајског окружења обележена потребом да буде проглашена *Аркадијом*: „Где сам оно стао? А да, ходао сам, као у старим данима, поново с Џоном, по шумама Аркадије [...]“ (Nabokov 1988: 196) и немогућношћу да ту своју потребу задовољи јер: „Чак и у Аркадији сам ја“, каже **Деменција**, привезана за сиви стуб [...]“ (Nabokov 1988: 179). Друга имагинаризована стварност је псеудо-Аркадија – Зембла и он-Кинбот у њој као **прогнани** краљ Чарлс Ксавијер Вољени, краљ чије сећање на прошлост Кинбот није у стању да ре-испише изван истовремено пародијског и мучног при-сећања на осећање одбачености, не-вољености и, опет, агонијске усамљености.

Не треба заборавити „Регистар“, ни наговештај идентитета још једне имагинаризоване стварности у ткиву самог „Коментара“ – спомињање Боткина као једног од сопствених огледалних одраза или, пак, можда, оне прве слике у слици. Кинботу једна фикција, једна имагинаризација није довољна, већ му је неопходно да створи читаву галерију одраза како би задовољио своју *зависност од огледала*. У свом „Коментару“ он анаграмом сопственог имена конституише и извесног Боткина чије се име мистериозно појављује, а да његов *лик* не учествује ни у једном догађају који Кинбот описује. У „Регистру“ под „*Боткин, Б.*“, стоји објашњење „[...] амерички учењак руског порекла, 894; *кинг-бот*, ларва изумрле мушице која се некада развијала у мамутима и за коју се сматра да је убрзала њихов филогенетски крај, 247; [...] боткин или боткин, дански

бодерж, 228” (Nabokov 1988: 238). У коментару на 247. стих Шејдове поеме, односно у коментару на истргнуту реч „*Стих 247: Сибил*“ (Nabokov 1988: 131), Кинбот каже: „Касније сам дознао да ме је, када би ме јавно помињала, називала ’слоновски крпељ, *кинџ-сајз* обад; мајмун од црва; монструозни паразит генија’.“ (Nabokov 1988: 131). Ако се интерпретаторски доведе у везу Кинботов коментар на исти стих, односно стих Кинбота не занима, занима га само спомињање имена Шејдове супруге и Кинботово додатно појашњење у „Регистру“ на исти стих, односно сопствени коментар истог стиха, Боткин је Кинботу потребан за случај да се предомисли и *објави* своје руско порекло, али пре свега да би *запретио* свакоме ко у сопственој имагинаризацији стане на пут његовој потреби да конституише имагинаризовано прихватање од стране неког његовог имагинаризованог песника Шејда. Један од главних непријатеља, закључивши из саме поеме, засигурно би била Шејдова супруга Сибил и зато се Кинбот поиграва са анаграмима и њиховим измишљеним значењима која или упућују да је његова приповедачка способност у стању да уништи сваки потенцијални објекат мржње, односно *читава једну врсту* или да је оштра попут убода данског бодержа, или „Зар ми нисте ви рекли, Чарлсе, да *кинбот* значи краљоубица на вашем језику?, упита мој драги Шејд. / „Да, онај ко уништава краља“, рекох (жудећи да објасним да је у неком смислу управо то краљ који потапа свој идентитет у огледалу изгнанства).“ (Nabokov 1988: 201) У сопственој имагинаризацији он је онај који *бира* чији ће идентитет, по узору на свој сопствени, протерати *с оне стране* „огледала изгнанства“ или потпуно избрисати. Исто тако, када се први пут спомиње анаграм имена Боткин, творац – Набоков *је ту да се побрине за свог приповедача*. Име Боткин се први пут појављује у роману у подређеној клаузи, у парентези: „Говорећи о шефу надуведеног руског одсека, проф. Пнину, правом педанту у односу према својим потчињенима (на сву срећу, проф. Боткин, који је предавао на другом одсеку, није био потчињен том гротескном ’перфекционисти’) [...]“ (Nabokov 1988: 119). Само спомињање Пнина пружа читаоцу привид стабилности, упућујући на други Набоковљев роман и тиме наглашавајући *деизам*, над-инстанцу – аутора који је *присутан* као гарант стабилности света наратива, али не и стабилности сопства свог приповедача. Други пут име Боткин у роману се појављује у дискусији на вордсмитском универзитету у обраћању професора Пардона Кинботу: „’Био сам под утиском да сте се ви родили у Русији, и да је ваше име нека врста анаграма од Боткин?’“ Кинбот: „Помешали сте ме с неком избеглицом из Нове Земље (саркастично наглашавајући ’Нова’).“ (Nabokov 1988: 201) Управо цртице о извесном Боткину су довољне да се поједини интерпретатори романа *Бледа ватра* одлуче за доношење коначне пресуде о Кинботовом идентитету. „Боткин је право Кинботово име и он није земблански емигрант, већ егзилант из Русије у којој је стварносна револуција протерала многе у фикције остатка света.“ (Maddox 1983: 46) Ауторка овог интерпретативног исказа се не усуђује да сопство Кинботове Приче о сопству сведе на творчево и Кинботово анаграмско поигравање и да у Кинботовој Причи сопства догматски утврди потребу творца да у својој поезији пошто-пото упише сопствено идентитетско присуство. Кинботова фикција повезује мноштво (барем три) „реалности“ раздвојене јазом моћи Историје, Стварности, Губитка, повезујући неповезиво и то на једини могући начин – брисањем *стварносног* сећања на прошлост, брисањем рикеровске истости идентитета и „реалности“ и субјективитета, препуштајући сопствену Причу функцијама само- и-сталности ипсеитета које се, што се са имагинаризацијом даље одмиче круне, не остављајући за собом ништа осим сенке неког или неких потенцијалних идентитета. Реимагинаризујући себе, реимагинаризујући културу из које потиче, Кинбот игра игру огледала, протерујући освешћено себе све даље и даље у огледални лавиринт у коме је у *бледу ватру* прошлости не само немогуће директно гледати, већ једина опција која преостаје јесте само бацити поглед на сенку нечег што подсећа на нечију, било чију

прошлост. „Као опсесивно-нарцисоидна особа, Кинбот обожава огледала, али истовремено интуитивно предосећа нешто злокобно у природи огледалних одраза, предосећа страх од фантома које огледални одрази могу да прикажу.“ (Maddox 1983: 46)

Посматрањем регистра имагинаризоване стварности псеудо-Аркадије – Земле и њувајске Аркадије као два наратива исписана *на две површи Мебијусове траке*, дакле као два наратива која је немогуће за-потребе-интерпретације раздвојити, али их је могуће интерпретаторски имагинаризовати као судар *бледих ватри* огледалних рефлексија, један означитељ се непрестано понавља – хомосексуалност. Луси Медокс (Lucy Maddox) наводи да је један од могућих узрока Кинботове потребе за проглашавањем постојања поеме без његовог коментара која изазива рецепијентски осећај непотпуности или боље речено неадекватности, јесте његов пренаглашен еротизам. Кинбот је један од мноштва Набоковљевих јунака који у већини ствари око себе, па чак и пејзажима, види сексуални набој, а пошто Шејда као песника, наводно, не води никаква страст, онда је на њему – Кинботу да ту „фантастичну причу“ испуни сопственим виђењем сензуалности. Неадекватност, неприлагођеност поеме као могућег *места ослобађања* сопствене фрустрације изазване и Кинботовом хомосексуалношћу, означена је Причом хетеросексуалног песника, Џона Шејда. *Неадекватна је поема, дакле, не он – Кинбот* – можда би Кинбот рекао. Кинботова хомосексуалност, уз то још до-означена и педофилијом, може се, заправо, тумачити као једина истост његовог субјективитета која је истовремено и један од узрока његове фрустрације, али и извор пренаглашене страсти неопходне за бег у Имагинарно. Хомосексуалност у Кинботовом свету носи истовремено ознаку забране, али и одложеног и скривеног задовољења сопствених сексуалних потреба, што доприноси много већем усхићењу и потреби да створи неки други свет у коме та забрана неће постојати или у коме ће његова сексуална страст бити первертирана у неку верзију имагинализованог дивљења, односно заљубљености у сам чин уметничког стварања другог-од-себе. Једина могућност да опстане Кинбот хомосексуалац је, дакле, *неки* његов дискурс. Из-наводног-страха од уметности приповедања, наводног јер је Кинбот изузетно вешт приповедач, да ли и бољи од његовог наводног идола песника Џон Шејда, он се пијавичарски, за потребе имагинаризованих рецепијената, *припија* за текст другог-од-себе. Повремене Кинботове страхове не од немоћи сопственог приповедачког дара, већ од немоћи да себе препозна у сопственом дискурсу о другом, односно себи, управо та различитост-од у контексту сексуалне оријентације, *умирује*. Супротстављање фрустрације фрустрацијом, омогућава Кинботу, уместо симболичке (не лакановске) кастрације у контексту не спомињања једине цртице сопствене истости, да води солипсистичку расправу са Шејдовом поемом и шејдовцима – антикарлистима, али и да конституише *његову* Земљу, *његово* имагинаризовано краљевство у коме владају другачији закони и у којој се на хетеросексуалност гледа само као на чин ради остављања потомства. „Кинботов еротизам постаје синегдоха оног типа **сензуалне интелигенције која је увек потенцијално усхићујућа јер му омогућава да готово у свему открива мноштво могућности за узбуђење, задовољство и задовољење жеље.**“ (Maddox 1983: 16) „Кроз коментар, Кинбот мора на неки начин да претвори Шејдову поему у **свети текст** који ће му пружити уверење да није свуда улез и неподобан, да свет око њега садржи знаке његове сопствене значајности, да негде постоји 'скровиште' за [хомосексуалног] 'краљевског бегунца' “ (Maddox 1983: 17). Хомосексуалност неприхватљива у њувајском окружењу можда и не носи ознаку неприхватања, али до-означитељ педофилија, засигурно гарантује апсолутно одбацивање из контекста било ког окружења Стварности. И сама имагинаризација се опире том до-означитељу и обрнуто.

Кинботова константна потреба за трансформисањем стварности сопственог сопства постаје трансформисање које све више, како прича одмиче, почиње да губи значење промене, измене, имагинаризације первертирајући се у апсолутну замену места – трансформација (или симулакрум) постаје једна у низу стварносних реалности у којој кључни део означитеља *транс* постаје вишак. Остаје само мноштво формација које се у процесу имагинаризације *каче* око одређеног означитеља не би ли се започело са уланчавањем новог означитељског регистра. Један од таквих примера је Кинботов у потпуности, током читавог наратива наводно релаксиран наратив о сопственој хомосексуалности и педофилији да би се одједном у њему јавила потреба да о теми педофилије про-говори у потпуно одвојеном означитељском регистру – нове метафоре. Позивајући се на Шејдов стих „одузела себи свој јадни млади живот“ (Набоков 1988: 166), Кинбот започиње наводну расправу о погрешном хришћанском прибегавању рационализовања визије живота после смрти уместо мирног задовољења „[...] топлотом измаглицом пријатног наслућивања“ (Набоков 1988: 166) зембанског хришћанства, након чега следи пример примамљив, неким од интерпретатора као кључни доказ Кинботове трауме из детињства, скривене у бриљантној имагинаризацији краљевске палате и не-наивних-дечијих-игара:

„Ево једног zgodног примера: породица малог Кристофера управо треба да се исели у удаљену колонију у којој је његов отац добио доживотан посао. Мали Кристофер, крхко момче од девет или десет година, потпуно се ослања (у толикој мери, у ствари, да сасвим потире свест о том ослањању) на аранжмане његових родитеља у вези са свим детаљима одласка, путовања и доласка. Он не може да замисли, нити то покушава, посебне аспекте новог места које га ишчекује, већ је нејасно и лагодно уверен да ће бити још боље од његовог дома са великим храстом, и с планином, и његовим понијем, и парком, и шталом, и **Гримом, старим коњушаром, који га милује на посебан начин када никога нема у близини. Понешто од тог простог веровања треба и ми да имамо.**“ (Nabokov 1988: 166, 167)

Директно обраћање читаоцу/реципијенту/интерпретатору само по себи је *алармирајуће* у смислу интерпретаторске сумње да Кинбот једним оваквим дигресивним упадом има потребу да одвуче пажњу на узрок нечије-друге-од-њега трауме из детињства која самим тим што је с предумишљајем артифицијелно представљена попут лакановског *прошивка*, векторског усецања Стварности у Имагинарно, у његовој Причи, засигурно би требала да код других изазове осећај коначног открића кода његове истине сопства. Управо то чини Кшијежополска (Irena Księżopolska) која износи претпоставку да је могуће тумачити ову потпуно независну формацију наратива о дечаку Кристоферу као Кинботов покушај да упре прстом ка извору сопствене трауме. Ова констатација би водила у набоковљевско виђење фројдовског редукционизма јер Кинботова „[...] рана хомосексуална искуства, међутим, сасвим су другачије природе; прича о њима испуњена је носталгијом и озареношћу са каквом се говори о најпријатнијим успоменама из детињства“ (Рауповић 1997: 204). Медоксова се, опет, с друге стране, надовезује на интерпретаторску претпоставку Кшијежополске о Кинботовој наводној трауми из детињства, изводећи наредну претпоставку: „Ако је Кинбот жртва која настоји да трансцендира сопствену трауму пројектујући себе у злостављача, јер би онда то ужасно сећање престало да га мучи, све то би онда могло објаснити његову небригу за сопствену безбедност у непрекидном изношењу сопствених хомосексуалних подвига“ (Maddox 1983: 49). Међутим, Кинботова Прича о његовим сексуалним преференцијама се не може подвести под означитеље *хомосексуални подвизи*, или *релаксираност* или *трансцендирање трауме из детињства пројекцијом себе у злостављача* уколико се интерпретаторски сагледају необележене *фусноте* у делу наратива у коме он спомиње

своје хомосексуалне потребе и њихова остварења и у њувајском окружењу и у псеудо-кристалној Зембли. У њувајском свету о сопственој хомосексуалности Кинбот говори само на нивоу *јадања* у контексту појачавања у њему већ присутних и свепрожимајућих фрустрација јер је исход сваки пут исти – сваки његов хомосексуални партнер га превари изазивајући у њему бес, па бол и коначно још већи страх од осуђености да остане сам са сопственим сопством које је мноштвом имагинаризација прогнао из-себе јер зна да је повратак на нефабрикованог себе или немогућ или ужасно болан. Таква је на пример „епизода“ са „рђавим Бобом“ (Nabokov 1988: 18) у којој Кинбот, попут свог творца, користи сваки тренутак у нарацији не би ли скренуо пажњу на још једну инваријаблу, инваријаблу свог приповедачког умећа да демонстрира превласт детаља над целином, односно да је у *деталима, фуснотама целина*. Сирово суров опис његовог раскида са Бобом: „Недељу дана касније он ће издати моје поверење тако што ће подло искористити моје одсуство – пут у Вашингтон, одакле ћу се вратити у сазнање да је он све то време забављао неку ватренокосу **курву** из Екстона за којом су у сва три купатила остали њени чешљеви и **њен воњ**“ (Nabokov 1988: 18), с једне стране потребан је Кинботу да ослободи бес своје фрустрације и да макар на кратко, посматрајући „рђавог Боба“ док чека да неко дође по њега стоји „[...] напуштен и сâм [...]“ (Nabokov 1988: 18), ужива у Бобовом тренутном осећању напуштености и самоће као означитеља читаве Кинботове *историје живота*. С друге стране, да не би губио време, „рђави Боб“ ће послужити још једној сврси, да направи наводну фотографију Кинбота и Шејда која би требала да заведе читаоца да ако не поверују у његов наратив о постојању њиховог стварног пријатељства у имагинаризованом њувајском свету, онда ће засигурно поверовати *стварности* приче о фотографији. Што се тиче Кинботових изјава о сопственој хомосексуалности и педофилији у „стварности“ Њу Ваја, оне никако нису ослобођене страха да може бити кажњен и *прогнан из прогона*: „[...] једног јутра ме је др Неточдаг, шеф одсека којем сам био припојен, замолио формалним гласом да седнем, потом затворио врата [...] и затражио од мене 'да будем обазривији'. Обазривији, у ком смислу? Један дечак се пожалио свом саветнику. Пожалио на шта, побогу?“ (Nabokov 1988: 16) Незвесност одговора за реципијенте датог у наредној реченици, за Кинбота, претпоставимо, као што и он претпоставља конституишући једну од сопствених имагинаризованих стварности, изазвала би ужаснутост од могућег открића његове тајне – не хомосексуалности, већ педофилије. Међутим, пошто сазнаје да је жалба студента усмерена на његово подсмевање и студенту и курсу из књижевности који је похађао, Кинбот је егзалтиран: „[...] загрлих мог доброг Неточку и рекох му да никада више нећу бити несташан“ (Nabokov 1988: 16). Кинботу је једино веран његов „[...] многострано обдарени баштован [...]“ (Nabokov 1988: 122): „Био је страшно фин и патетичан, и све то, али је мало превише говорио и био је потпуно **импотентан**, што ме је обесхрабривало. Иначе је био снажан, кршан момак, и ја сам **доживљавао естетско задовољство када бих га посматрао** [...]“ (Nabokov 1988: 219). Верност једнако импотентност, али и „естетско задовољство“ у посматрању Лепог. Потпуно друга Прича о „његовој“ хомосексуалности се наводи у давно и заувек изгубљеној анти-аркадијској Зембли. Прича која је започела о истинској дечачкој хомосексуалној љубави окончаној смрћу *свог* Олега, наставља се у периоду његовог одрастања и односа према Флер коју је „Наш принц волео као сестру [...] Волео је да се игра с њом – једино с њом“ (Nabokov 1988: 84). Другарство са Флер бива уништено оног тренутка када и Флер бива приморана да га освоји на сваки начин: „Једва би се узбудио када би му она помиловала руку или отвореним уснама бешумно дотакла његов образ [...] Иретирао га је поглед на њена четири гола уда и три мишје рупе (зембланска антомија).“ (Nabokov 1988: 84, 85) И *принц* и Флер су само жртве других јер је невиност њиховог дружења уништена не би ли се остварио циљ других, наводно и његове преминуле мајке, према којој је, као што је већ речено, гајио само мржњу, и њене

саучеснице у покушају да га одврате од његовог *убилачког нагона* –хомосексуалности. *Убилачки нагон* је набоковљевско пародирање психијатријских – фројдовских – свођења субјективитета *пацијената* на потребе либида, у случају *принца* Чарлса или Кинбота *наказних* потреба нагонског. Кинботов опис брака краља Чарлса са краљицом Дисом приповест је засебног означитељског регистра у коме одјеци Кинботове, већ начете функције его-субјекта и неуротика полако нестају у привременој обузетости овог самосвесног, непоузданог приповедача функцијом психолошке борбе хистерика са притиском Стварности сопствене хетеросексуалне дисфункције која поприлично засењује хипотезу о приповедачевој трауми из детињства као означитеља хомосексуалног злостављања у детињству. Реч се *сада* даје самом приповедачу, који на почетку приказа свог односа према *некој краљици Дис* је бескрупулозни, безосећајни, коначно ослобођени хомосексуалац у својој хомосексуално-имагинаризованој Зембли:

„На почетку њиховог бурног брака он се напињао у својим покушајима да је поседује, али узалуд. Саопштио јој је да никада раније није водио љубав (што је било савршено тачно, с обзиром да је то за њу могло да означава само једну ствар), [...] он јој је рекао нешто у вези с тим (углавном да би олакшао цео обред), и она је направила грозну сцену. Кључао се афродизијацима, али вањске одлике њеног несрећног пола судбоносно су га одбијале. Једне ноћи, када је пробао тигров чај и кад су наде високо одскочиле, направио је грешку и замолио је да се послужи једним помоћним средством, а она је направила грешку и одбила га као нешто неприродно и гадно. Коначно јој је рекао да га је једна стара незгода приликом јахања чинила неспособним, али да ће му једрење с другарима и пуно купања у морској води сигурно повратити снагу.“ (Nabokov 1988: 158)

„Она је управо била изгубила оба родитеља и није имала право пријатеља од којег би потражила објашњење и савет када су неизбежне гласине допрле до ње; исувише поносна да би о њима дискутовала с дворским дамама, читала је књиге и дознала све о нашим мужевним зембланским обичајима, и прикрила свој наивни бол испод великог плашта сарказма. Он јој је честитао на таквом ставу, свечано се заклињући да је одустао, или да ће бар одустати, од својих младачких поступака, али дуж сваког пута стајала су укрућена искушења. Попуштао им је с времена на време, потом сваког другог дана, а онда неколико пута дневно [...]“ (Nabokov 1988: 158)

„До које мере су се развила осећања која је гајио према Дис? Пријатељска равнодушност и ледено поштовање. Чак ни у првом процвату њиховог брака није осетио никакву нежност или узбуђење. **О сажалењу, о срцобољи, није могло бити ни речи. Он је био, одувек, нехајан и без срца. Али срце његовог сневачућег бића** пружало је, и пре и после раскида, изузетне надокнаде.“ (Nabokov 1988:158)

Овде је важно интерпретаторски *застати* и напоменути да са Кинботом увек *треба бити опрезан* и „[...] када је реч о Кинботовом лудилу [...]“ (Рауповић 1997: 214, 215), али и када је реч о индиректном *упирању прстом* на *референције* на онај иминаризовани мост његове Стварности. Пауновић наводи да је Кинботов „[...] непрекидни и све интензивнији процес 'силажења с ума', прожет [...] пасажима који сведоче о на тренутке импресивној проицљивости и луцидности приповедача, искључиво онда, и увек онда када оно о чему говори није директно повезано са његовом опсесијом“ (Рауповић 1997: 215). Оно што остаје упитно јесте тачно утврдити која се од Кинботових опсесија може прогласити *главном* или *првом* и ако би се издвојила једна од мноштва да ли би се можда могао и утврдити узрок Кинботовог стварносног Губитка, а самим тим и нека цртица његове истости. Оно што је интерпретаторима *дато* је мноштво иминаризовано-стварносних опсесија или, можда и једна опсесија која, како Кинботова Прича тече, доживљава мноштво метаморфоза, тако да је готово немогуће

пазирати њене *оштре обресе* међу мноштвом сенки огледалних одраза. У овом, за потребе ове интерпретације издвојеном *првом* делу наратива Кинботовог односа према Диси или *свакој њој*, Кинботова лудост би била обележена означитељима бескрупулозност, себичлук у смислу представљања себе као безосећајног примерка људске врсте коме је једина опсесија испуњење сопственог хомосексуалног нагона пре било каквог *сажаљења* и *срцобоље*. Кинботова (творчева) *сценска поставка* би се могла *пластично представити* испијањем афродизијака и приморавањем свог хетеросексуалног партнера на коришћење „помоћних средстава“ да би се ублажиле ознаке сваке хетеросексуалности и на крају, ипак, немогућност да се одоли мноштву „укрућен[их] искушења“ (Nabokov 1988: 158). У *другом* интерпретаторски издвојеном делу наратива о односу према краљици Диси, Кинботов имагинаризован однос према имагинаризованој Диси *припада* његовом *наративном боравку у Имагинарном*, у начину на који он приповеда о прогонитељском осећању везаном за његов брутално безосећајан однос према Диси који нестаје наводно само у његовим сновима, а за које се интерпретаторски с правом може тврдити да Кинбот са предумишљајем, како би избегао сусрет са опсесијама Стварности, смешта овај део наратива управо у сан као додатну имагинаризацију не би ли избегао да се под притиском стварносних осећања према себи идентитетски не распадне.

„Сањао ју је чешће, и с неупоредиво више бола, него што су то обећавала осећања из његовог површинског живота; ти снови су се јављали онда када је најмање мислио на њу, а бриге које ни на који начин нису биле повезане с њом добијале су њен лик у подсвесном свету [...] Ти срцераздирући снови преображавали су суморну прозу његових осећања према њој у снажну и необичну поезију, чији су се све мирнији таласи појављивали и узнемиравали га током целог дана, доносећи жесток бол и испуњеност – потом само бол, а онда само његов искрицави одраз – али уопште не утичући на његов став према стварној Диси.“ (Nabokov 1988: 159)

„Њен лик, док је улазила и излазила из његовог сна [...] Диса, одевена у хаљину коју је видео на њој [...] у било ком предворју времена, увек је остајала тачно онаква како је изгледала оног дана када јој је први пут рекао да је не воли. То се догодило за време једног безнадежног путовања у Италију [...] када је она, након што га је чула, клонула на травњак у готово немогућем положају, загледала у влат траве и намрштена, због чега је он одмах повукао своје речи; али шок је оставио судбоносни траг у огледалу, и отада је њен лик у његовим сновима био заражен сећањем на то признање као каквом болешћу или тајним последицама хирушке операције, одвише интимне да би се о њој говорило.“ (Nabokov 1988: 159)

„Срж сна, пре него његов стварни заплет, састојала се у непрестаном побијању чињенице да је он не воли. Његова усањана љубав према њој превазилазила је по емоционалном тону, по духовној страсти и дубини, све оно што је искусио у свом површинском бићу. Та љубав је наликовала на бескрајно кршење руке, на тетурање душе кроз бесконачни лавиринт незнања и кајања. Испуњавала их је ужасна свест о њеној младости и беспомоћности. Били су чистији од његовог живота. Чулна аура која их је обавијала није потицала од ње него од оних с којим је њу преварио [...] – али чак и тада је сексуални шљам остајао негде далеко изнад потонулог блага и био је сасвим неважан. [...] Све би се изменило, сви су били срећни. А он је морао одмах да је пронађе и да јој каже да је обожава, али грдни свет пред њим делио га је од врата, а белешке које су стизале до њега говориле су да је она недоступна, да инаугурише ватру, да се удала за америчког бизнисмена, да је постала лик у роману, да је мртва.“ (Nabokov 1988: 159, 160)

Тон Кинботовог наратива очигледно постаје другачији. Свако интерпретаторско претендовање на тачност тумачења овог дела наратива обележеног формом сна би било погрешно. Преостају претпоставке. Под претпоставком да је Кинбот жртва заводљиве

моћи Имагинарног које, уколико се субјекат из-неке-своје-потребе параноично труди да прогласи сопственом Стварношћу одбијајући да у функцији лакановског хистерика призна себи векторско усецање Стварности Губитка не би ли самим признањем прогласио почетак новог означитељског регистра који ће му помоћи не да Стварност Губитка потисне или избрише, већ да је само ублажи како би сачувао по-нешто од сопственог сопства, *зна* да покаже и своје злокобно лице или наличје и да первертира субјекатску освешћеност и здрав разум у супротност. Супротност не мора нужно да означава лудило, али засигурно утиче на појачавање страхова *света* од Стварности и первертирање страхова у, како Имагинарно узима све више маха, потпуно наказно перципирање онога од чега је субјекат желео да *побегне*. Међутим, Стварност, ма колико субјекат настојао да је пригуши Имагинарним, својом сопственом *вољом*, сопственом нужношћу постојања *прави урезе* који уколико се игноришу, још више појачавају наличје Имагинарног, изазивајући у субјекту предсвесно много јачу трауму која се испољава у мноштву облика – параноичним страховима, осећањем прогона, паралисањем свести да направи дистинкцију између Стварног и Имагинарног, водећи у делу Кинботовог наратива о односу према Дисци у његову примораност да призна макар у первертираној форми стварносност осећања разарајућег бола због сопствене решености да узрок Губитка прикрије уласком у солипсистички означен простор Имагинарног. Кинботова „осећања из његовог површинског живота“ (Nabokov 1988: 159), односно из његове имагинаризације сопствене стварности онда када најмање мисли о некој својој стварносној Стварности, преображавају „суморну прозу“ (Nabokov 1988: 159) његовог имагинаризованог постојања „у снажну и необичну поезију“ (Nabokov 1988: 159) која својом *смиреношћу*, односно помирењем Стварног и Имагинарног изазива у њему „[...] жесток бол и испуњеност – потом само бол, а онда само његов искричави одраз [...]“ (Nabokov 1988: 159), наравно не указујући у имагинаризованом на могући узрок његовог бесмисленог „површинског живота“. Ако у овај део интерпретаторског алгоритма унесемо као могући услов, узрок Кинботову хомосексуалност и педофилију и постављањем у јукстапозицију са интерпретаторском претпоставком наводне Кинботове мржње према себи због својих сексуалних преференција, у контексту интерпретације која тражи најкраћи пут до *неке смислености* Кинботове истине и сопства, постаје много јаснији и Кинботов однос према Шејдовој поеми, према његовој стварносној потреби да се дочепа не његове поеме, већ Шејдове „снажне и необичне поезије“ хетеросексуалног живота, потребе да из свег гласа прогласи своју хомосексуалност и педофилију „каком болешћу“ или да коначно призна разлог зашто никоме, осим својим читаоцима, не сме да призна ту своју болест, већ мора према њој да се односи као према неким наводним „[...] тајним последицама хирушке операције, одвише интимне да би се о њој говорило“ (Nabokov 1988: 159). Најважнији део читаве ове дигресивне епизоде о Кинботовом сну или његовој стварносној потреби је део о „[...] непрестаном побијању чињенице да је он не воли“ (Nabokov 1988: 159), да ли и истинској потреби да се наративно пробуди или изнова роди у неком стварносном наративу обележеном брисањем гриже савести и узрока те гриже савести, у коме би „[...] сексуални шљам остајао негде далеко изнад потонулог блага [...]“ (Nabokov 1988: 159) чистоте хетеросексуалне љубави која би „[...] превазилазила [...] по емоционалном тону, по духовној страсти и дубини, све оно што је искусио у свом површинском бићу“ јер само тада: „Све би се изменило, сви [би] били срећни“ (Nabokov 1988: 159).

Истраживачки покушај да се докучи да ли је Кинботова хомосексуалност, посебно његова склоност ка педофилији, једини узрок његових фрустрација, његове усамљености, његове потребе-за хетеросексуалним окружењем које ће га прихватити, може бити исто тако узалудан процес попут покушаја да се одговори на питање *Ко је Кинбот или Боткин или Чарлс Ксавијер Вољени?* Кшијежополска, на пример, сматра да

Кинбот ствара своју земљу огледала попут моста између његовог усамљеног живота у страниј култури и његове мрачне прошлости у култури која више не постоји. Ауторка наглашава Набоковљеву конструкција моста као „ваздушастог вијадукта“ (Książopolska 2015: 41), имагинаризоване конструкције чврсто утемељене у непостојећој Стварности са мноштвом лукова, мноштвом *празнина* Имагинарног у покушају субјекта да превазиђе празнину свакодневне стварности сопственог постојања и обећавајуће и необјашњиве „*potustoronnost*“ као оностраниости света иза огледала или *друге стране свести*, друге стране свести у смислу потпуне имагинаризације или невољног *уступања разума неком* од могућих ментално дисторзичних алтера. Оно што се интерпретатору *нуди* јесу лукови Имагинарног, односно имагинаризације за које само може да претпостави да их држи мост неке Стварности одсутне у Кинботовој Причи, због чега Кшијежополска насловом свог рада имплицира да је *мост саздан од ваздуха*, што би могло да значи да је неопходно у интерпретацији имагинаризовати постојање моста/Стварности како се лукови Имагинарног не би распали. Ако се у интерпретативном смислу као неопходност појављује имагинаризација и имагинаризоване Стварности јунака и имагинаризација јунакове имагинаризације Стварности, отвара се и могућност имагинализованог интерпретирања приповедачевог сопства у оквирима његовог Реченог. Кинботово екстатично конституисање сопствених фиктивних светова засигурно се у интерпретаторском смислу може приписати некој или неким његовим потиснутим траумама из прошлости о којима он има потребу да про-говори „[...] у нашем циничном добу суманутог хетеросексуалства [...]“ (Nabokov 1988: 135). Да би се *створио простор* за истраживачку претпоставку да је Кинботова хомосексуалност и педофилија заиста разлог неке врсте *прогона* приповедача у солипсистички амбис његових имагинаризованих тетурања потребно је направити дигресију и видети како неки други *истраживачи* читају сличне претпоставке.

Кшијежополска сматра да је Кинбот Бог сопствене имагинаризације и да једино он може да преусмерава погледе посматрача у смеру у коме њему то одговара, па тако и да подметне алузију на сопствену суморну и несрећну прошлост пружајући другима-од-себе и одговор за сопствено опсесивно-компулзивно приповедање (Książopolska 2015: 48). Исто тако Кинбот себи својим наративом оставља могућност да буде проглашен жртвом прогона, прогона из-сопствене-потребе или из-потребе-других-од-себе. То је један у низу одговора које Кинбот даје на њему предвидљива истраживачка питања: *Ко си ти? Који је узрок твоје трауме?* Све остало су истраживачка нагађања, попут нагађања Брајана Бојда да је Кинбот због педофилије морао да побегне у Америку из Шведске или неке друге скандинавске земље. (Boyd 1999: 94) Кинбот то ни у једном сегменту сопственог наратива не говори, чак се и не труди да у сопственом наративу потисне сопствену сексуалну перверзију. Или, како Кшијежополска само наговештава, ништа не тврдећи, можда Кинбот тенденциозно инсистира на *огољавању* сопствених сексуалних претензија јер врло често током свог наратива он инсинуира да је самоубиство једини начин да *демона прошлости* заувек *ућутка* и себе ослободи од наводног свепрожимајућег страха од чега? Кшијежополска уз обавезну употребу означитеља „можда“ покушава да изнађе неку шејдовску „врсту везе-и-повезе [...]“ (Nabokov 1988: 47) између Кинботовог спомињања опстајања индивидуе само као „[...] личности која се углавном састоји од сенки својих затворских решетки“ (Nabokov 1988: 172) у Кинботовом имагинаризованом дијалогу са Шејдом о питању религије, Провиђења са причом у новинском чланку који је према једном од Набоковљевих *чврстих ставова* Набокову послужио као наводна инспирација за *Лолиту*: „Први мали наговештај за *Лолиту* [...] некако је била прича у новинама о мајмуну [...] који је након извесног броја месеци под утицајем научничке присиле, направио први у животињском свету икада направљен цртеж од угља: на цртежу су се могле видети решетке кавеза јадне

животиње.“ (Nabokov 1991: 311) Из таквог једног интерпретаторског проналажења *везе-и-повезе* би се могло закључити да је Кинботова траума из детињства толико болна да о њој не може да говори директно већ само путем уметничке инверзије. „Ако је тако, а *Лолита* представља причу педофила, онда је *Бледа ватра* – иста прича, само испричана из угла истраумираног детета које је израсло у „[...] личност која се углавном састоји од сенки својих затворских решетки“ (Książkowska 2015: 49). И даље се остаје без одговора на питање *Шта је извор Кинботове трауме? и Због чега у његовом наративу изостаје приповест о сопственој прошлости?*. Кшијежополска наставља потрагу за могућим извором Кинботове трауме у претпоставци да је Русија ипак тај означитељ који уоквирује Кинботову причу наводећи Кинботов опис Земље и њених планина и врхова: „[...] с једног од њих, највишег и најтежег, Глитернтина, може се за ведрих дана, далеко на истоку иза Залива изненађења, назрети нејасно преливање за које неки кажу да је Русија.“ (Nabokov 1988: 106) „Удаљена и нејасна визија, која исто тако може бити и илузија обећане земље или одјек митског – што би значило да је само Русија сигурна за Кинбота [...]“ (Książkowska 2015: 50). У прилог овој претпоставци иде оно што је Александер Долинин (Alexander Dolinin) записао о Набоковљевим јунацима да они „[...] уводе реалност у сопствени солипсистички свет трансформишући је у други, имагинаризовани вид постојања да би на тај начин трансцендирали бол који им историја задаје осуђујући их на егзил и изолацију“ (Dolinin 1999: 201). Ко је *донео пресуду* у случају Чарлса Кинбота или је он сам себи *пресудио* остаје на нивоу упитаности.

Ауторка овог истраживачког записа се до овог дела истраживања мноштво пута огорађивала од истраживачког приступа који се односи на читање идентитета аутора у његовим делима фикције и даље поставља себе, у истраживачком смислу, у извесну *косу перспективу*, односно оставља себи могућност да поглед на *хеликс* Набоковљевих ауто-записа и поетике не настоји да фиксира, већ да ни себи, ни другима-од-себе, нити самом Набоковљевом наративу, не наметне ни десностраност ни левостраност могућих перципирања. У том контексту, уз опрез наводи се сегмент из Набоковљевог ауто-записа *Чврсти ставови* који се односи на питање *лоше* или *добре* сексуалне *оријентације*, сексуалности. Ауторка овог инерпретативног исказа не може а да се не запита зашто је, ако јесте, Набоков свом Кинботу као један-од извора „сензуалне интелигенције“ (Maddox 1983: 16) оставио хомосексуалност? У интервјуу који носи пред-знак реципијентске упитаности у вези са романом *Лолита*, Набоков изричито одбија да *Лолиту* означи као сатирични коментар на рачун америчког друштва у контексту филистејске вулгарности, као означитеља који Набоков употребљава у ауто-запису *Чврсти ставови* за све што за њега значи *пошилизам*. Међутим, неопходно је навести један део интервјуа у коме Набоков, у свом *исполираном* стилу не може да пружи *исполиран одговор*:

„Многи читаоци закључују да је за Вас најузбудљивији филистинизам америчких сексуалних обичаја.

Секс као институција, секс као општи појам, секс као проблем, секс као плиткоумност – све ово сматрам исувише досадним да бих о томе говорио. Хајде да прескочимо секс.“ (Nabokov 1990: 23)

Даљи ток интервјуа тече у правцу питања и под-питања зашто онда, ако се већ у свом роману *Лолита*, бави нечим што подсећа или јесте фројдизам који је за њега једна од највећих превара, а оне који верују у фројдистичке закључке у вези са либидом означава као „незналице, конвенционалисте, или поприлично болесне [умове]“ (Nabokov 1990: 24), зашто онда и сам говори и анализира нешто тако *болесно*?

„Када већ говорите о нечему веома **болесном**, Ви на пример у *Лолити* инсистирате да је Хамберт Хамбертова пожуда за нимфетом резултат неоствареног љубавног односа из детињства; у *Позиву на погубљење*, пишете о

дванаестогодишњој девојчици, Еми, која је у еротском смислу заинтересована за мушкарца два пута старијег од ње; или када у У знаку незаконито рођених Ваши протагониста устрептало сања како ужива док му служавка седи у крилу за време пробе комада у ком она треба да игра његову кћер. Критичари прекопавајући по вашим романима за кључевима Ваше личности, указују на ову тему коју непрестано понављате не би ли указали на Вашу нездраву преокупацију темом сексуалне привлачности малолетних девојчица и средњовечних мушкараца. Мислите ли да има истине у оваквим оптужбама?

Мислим да би много прецизније било рећи да никада нисам написао *Лолиту*, читаоци не би почели да трагају за нимфетама у мојим другим романима и у својим сопственим домовима. Јако ме забавља када ми нека особа учтиво саопшти [...] 'Господине Наборков', или 'Господине Набаков' [...], у зависности од лингвистичких способности, 'Имам малу кћер која је права Лолита.' **Људи потцењују моћ моје имагинације и моју способност да створим озбиљна сопства у мојим романима.** И онда, наравно, постоји и тај посебан тип критике, лова у мутном, оних заинтересованих да у људском пронађу ђавоље, они весели простаци. Па тако, на пример, неки откривају веома сугестивно везу између Хамбертове дечачке романсе на Ривијери и мојих сећања на малу Колет, са којом сам правио замкове од песка [...] када ми је било десет година. Мрачни Хамберт има тринаест и мучен је поприличном сексуалном појудом, док у мојој романси са Колет није било ни трага еротске жеље **што је било нешто сасвим уобичајено и нормално.** И, наравно, **са девет или десет година, у том окружењу, у тим временима, апсолутно нисмо знали ништа о погрешним чињеницама живота које прогресивни родитељи данас преносе на своју децу.**

Зашто погрешним?

Зато што дечија имагинација – посебно када је реч о деци из градских средина – изврће, стилизује или у потпуности мења бизарне ствари које им се говоре о вредној пчели коју ни они, ни њихови родитељи нису у стању да разликују од бумбара.“ (Nabokov 1990: 25)

Контрадикторност Набоковљевог *чврстог става* да је педофилија једна од „погрешних чињеница живота“ (Nabokov 1990: 25) које „прогресивни родитељи“ (Nabokov 1990: 25) уписују у своју „градску“ децу, те како та и њој сродне „погрешне чињенице живота“ – хомосексуалност, нису *некада постојале*, постаје пренаглашена када се доведе у везу са Набоковљевим одбијањем да се повинује било каквим и било којим општим идејама као означитељима редукционизма и стигматизације било чега у вези са људском природом, осим глупости, филистејства или филистинизма као намерне или нељудске издаје сопствене освешћености, сопственог права да мисле прогресивно и да мисле Имагинацију. Та се контрадикторност, у извесној мери, *примирује* у наставку интервјуа:

„Други критичари кажу да је „затак проналажења и одабира правог следа речи из мултилинвалног сећања, те уређивање њихових много-огледалних нијанси значења у одговарајуће јукстапозиције, изузетно физички исцрпљујућ.“ За коју од свих Ваших књига, у овом смислу, бисте рекли да је било најтеже написати?

Ох, *Лолиту*, наравно. Недостајале су ми неопходне информације – то је била иницијална потешкоћа. Нисам познавао ниједну америчку дванаестогодишњу девојчицу, и нисам познавао Америку; **Морао сам да измислим и Америку и Лолиту. Било ми је потребно негде око четрдесет година да измислим Русију и Западну Европу,** и сада сам био суочен са сличним задатком, али са много мање времена на располагању. **Проналажење таквих локалних састојака који би ми омогућили да упишем просечну „реалност“ у мешавину индивидуалне**

фантазије показало се, са мојих педест година, много тежим процесом него што је то била Европа моје младости.“ (Nabokov 1990: 26)

Са предумишљајем, или не, „Проналажење [...] локалних састојака [...]“ (Nabokov 1990: 26) *просечне* „реалности“, односно Набоковљев покушај да *измисли Америку* и хомосексуалност и педофилију или, прецизније речено, да измисли осећање фрустрације узроковане постојањем *погрешних састојака* једног њему непознатог субјективитета³¹ и да све то *упише* „[...] у мешавину индивидуалне фантазије [...]“ (Nabokov 1990: 26), за Набокова, није био нимало лак задатак. Тако да, без обзира, на претходно споменуту контрадикторност, Набоковљев Кинбот је изванредан пример маестрално *одрађеног* „[...] задатка проналажења и одабира правог следа речи из мултилинвалног сећања, те уређивања њихових много-огледалних нијанси значења у одговарајуће јукстапозиције [...]“ (Nabokov 1990: 26). Јукстапозиционирање имагинаризоване Стварности Губитака и имагинаризоване Имагинације у којој се Губитак не первертира у сопствену супротност, али се Губитку из имагинаризоване Стварности додаје мноштво метафоричких и метонимијских слојева тако да он, у извесној мери, губи по-нешто од своје *центрираности* и *оштрих ивица* које се благо *затупљују* и губе моћ задавања бола, некако је у потпуном складу са Набоковљевом историјом живота. Оно што није у складу са Набоковљевом историјом живота, али јесте са његовом поетиком, посебно када говоримо о његовим америчким романима, јесте његово приповедачко инсистирање не на *центрираности губитка* и *затупљивању оштрих обриса* Губитка његових приповедача, већ на потпуном брисању узрока или догматичног означавања Губитка

³¹ Хомосексуалност није за Набокова била потпуна непознаница како тврди Жерар де Ври (Gerard de Vries), наводећи да се појављивање импресивног броја хомосексуалних јунака у Набоковљевој поезици, односно хомосексуалност као једна од могућих Набоковљевих преокупација, може појаснити хомосексуалношћу неких од чланова његове породице. Де Ври наводи да је Набоковљев брат Сергеј био хомосексуалац, о чему Набоков никада није радо говорио, да би у свом ауто-запису *Говори, сјећање!* само напоменуо: „Отприлике у то вријеме једна страница из његова дневника коју сам пронашао на његовом писаћем столу и прочитао, и глупо запрепаштен показао свом тотору, који ју је сместа показао мом оцу, нагло је понудила ретроактивно објашњење становитих чудних појава у његовом понашању.“ (Nabokov 2002: 202) Набоковљев ујак Рука је такође био хомосексуалац, према наводима де Врија, о чему Набоков у истом ауто-запису индиректно, што је могуће више прекривено метафоричко-метонимијском *снагом* означитеља, оставља траг: „Другим, чудноватијим мукама које су га спопадале тијеком његова кратког живота тражио је лијека – ако сам то исправно схватио – у вјери, најприје у неким руским сектама, а након неког времена у Римокатоличкој цркви. Његова је неуроza била од оне сликовите врсте коју је требао пратити гениј, али у његовом случају није, и одатле трагање за лутајућом сјеном. У младости га је интензивно мрзио рођени отац [...] Моја ми је мајка касније приповедала о напетости у кућанству у Вири за њеног девојаштва, о језовитим призорима који су се одвијали у кабинету Ивана Васиљевича [...]“ (Nabokov 2002: 54). Ујак озоглашени отац је такође био осведочени хомосексуалац и тај, наизглед, небитан детаљ Набоков бележи у својим мемоарима. Незадовољан приватним школама у то време које би његови синови требало да похађају, „[...] мој дјед по мајци [...]“ (Nabokov 2002: 131), доноси одлуку да оснује сопствену приватну школу, али је критеријум за одабир дечака које би примио Набоков, не би ли ублажио означитељ педофилија, означава термином „неугодна слика“: „Створио сам изнимно неугодну слику о њему како претражује школе за своју тврдоглаву сврху, како његове тужне и необичне очи [...], траже најнаочитије дјечаке међу најбољим ученицима. Говорило се да је дословце плаћао сиромашним родитељима како би прикупио пријатеље за своја два сина.“ (Nabokov 2002: 132). Означитељ хомосексуалност се не истражује детаљно у овом интерпретаторском исказу у смислу патње, бола због одбачености, и тако даље, нити се трага за Набоковљевим *чврстим ставом* у вези са хомосексуалношћу. Оно што се још може додати јесте да Набоков никада није посезао за увредљивим терминима који се односе на хомосексуално оријентисане писце попут Гогоља, Хаусмана, Хенрија Џејмса и Пруста јер су се они трудили да сакрију своју сексуалну оријентацију. Међутим, то не важи за оне писце који се нису потрудили да прикрију своју хомосексуалност од очију јавности, за које, када их спомиње, Набоков посеже за језиком пуним презира, као када исмева Андре Жида (André Gide), или када трагичну судбину Оскара Вајлда (Oscar Wilde) у својим *Чврстим ставовима* приписује његовој перверзији, или када Сергеја Дјагљева (Sergey Diaghilev) описује као развратног дегенерика. (De Vries 2018)

његових приповедача. Реципијент затиче Набоковљеве приповедаче у оним тренуцима несносне потребе која их прогони да о сопственим губицима про-говоре, говорећи или о губицима других-од-себе или о неком сопственом имагинаризованом губитку удаљеном од њихових „стварносних“ до те мере да их је или немогуће уочити или их је могуће уочити само на нивоу претпоставке, и то у *менталним стањима* која или подсећају на стање могућег лудила или се, једноставно, могу тако означити.

Без обзира на дигресивни осврт о промишљању самог творца – Владимира Набокова о питању хомосексуалности и педофилије, засигурно је да његов Кинбот и Прича његовог сопства и истине нису одраз ауторовог става према „погрешним чињеницама живота“ (Nabokov 1990: 25), већ одраз ауторове приповедачке над-моћи да приповеда о свакој њему *непознатој људског живота*: „Људи подцењују моћ моје имагинације и моју способност да створим озбиљна сопства у мојим романима“ (Nabokov 1990: 25). Роман *Бледа ватра* демонстрира, у правом смислу те речи, набоковљевску позу ауторитативне, готово „тиранијске контроле“ (Maddox 1983: 14) *изнад* својих дела фикције. Захтеви аутора у погледу јединствености и једнообразности обрасца означавања могућности покушаја његовог приповедача да у форми коментара позиционира себе и сопствену истину у *Другом* превазилазе могућности самог приповедача јер је приповедачу одузет, или једноставно речено није му ни дата нека, било која идентитетска диспозиција, а самим тим и могућности Другог – наратива (језика) и других-од-приповедача да *испричају Причу његовог сопства*. Приповедач Чарлс Кинбот исписује коментар на поему његовог „пријатеља“, славног песника Џона Френсиса Шејда. Коментар, након иницијалне спознаје, о којој читалац, интерпретатор сазнаје онда када аутор, уместо *мистериозне Мнемозине* за то пронађе одговарајуће место, да његова, Кинботова не бесмртност, већ *смртност*, не постоји ни у једном делу Шејдове поеме, измиче контроли и постаје нова секундарна или примарна метафиктивна ауто-беседа. Пародијски одједи Кинботове ауто-беседе доживели су мноштво интерпретаторских декодирања од којих се у овом истраживању задржавамо на ономе на коме Набоков инсистира у својим ауто-записима – свака интерпретација или коментар било ког књижевног или не, текста је нужно дисторзија самог текста који се интерпретаторски коментарише, као и сваки покушај деконструкције оригиналног текста не би ли се вештачки *одрезани* делови текста подвргли исцрпним и минуциозним анализама. Набоков у сопственим ауто-записима настоји да одржи и задржи дистанцу која би се сценски могла приказати кроз позу/улогу строгог и непоколебљивог его-проповедника који доследно, уз моралну обавезност према сваком тексту, делу фикције, првенствено синкопираној причи о себи и свом Губитку и сопственим делима фикције, даје инструкције својим читаоцима и интерпретаторима о *правилима понашања* приликом сусрета, виђења (његових) записа – не покушавајте да декодирасте ничије (моје) сопство, ничију (моју) истину јер сте унапред осуђени на неуспех. Свако читање је, према Набокову, погрешно читање. Како Медоксова каже: „Набоков указује да као читаоци ми поседујемо ту варљиву сумњу да када би само могли да пронађемо прави начин да читамо текстове, осећали би се сигурније, мање анксиозно и мање уплашено.“ (Maddox 1983: 15) Постоји мноштво разлога за то *погрешно читање* и Медоксова издваја пре свега читалачки егоизам или егоцентричност, привлачност у покушајима откривања ауторових намера или једноставно чињеница да смо заведени неким претходним погрешним читањима – „[...] Кинботов коментар, ма колико плод лудила за које знамо да ће бити, ипак мења начин на који читамо Шејдову поему“ (Maddox 1983: 15). Уколико нас прво читање изда и не обезбеди нам толико жељене одговоре, ми читамо поново уз свеприсутну претпоставку да постоји скривени план, намера текста, те да је та најважнија порука нужно кодирана. Кодирано је алармирајући означитељ који на-води читаоца, буди у њему увек присутну потребу да се ослободи сопствених страхова везаних за не-

имање ничег стабилног у сопственом идентитету, те да сваки код, сваку шифру посматра као застор који само треба уклонити и истина ће бити откривена – нечија истина, било чија истина коју ће он бар привремено присвојити, макар као освешћеност да је неко други-од-њега самог успео барем у неком тренутку и на *неко време* Истину да открије. Кинботова Прича има супротно дејство на реципијента, узнемирава га, чини га фрустрираним само уколико се реципијент/интерпретатор устреми на тачност, прецизност и коначност Кинботове истине сопства. Уколико се придржава Набоковљевог *позива на ре-читање* и уколико и сопствену интерпретацију прихвати као хипотетичку истовремено са Кинботовом *сугестијом* „[...] да је људски живот само низ фуснота уз огроман незнан недовршен рукопис“ (Nabokov 1988: 204), засигурно ће се *ослободити фрустрираности* коју Кинбот, с циљем или не, својим наративом изазива.

Кинбот је уплашени и очајни хомосексуални педофил који долази у Њу Вај како би предавао на вордсмитском Универзитету и одлучан је да се додвори и имресioniра свог славног суседа, Шејда. То је оно што читалац мисли да за-сигурно *зна*. Сопствени застрашујући осећај изолованости Кинбот мисли да може да превлада „Коментаром“ тако што ће да убеди друге-од-себе – реципијенте, а самим тим и себе, да поверују у његову веру у алхемијску моћ песника Џона Шејда да „[...] трансформише његову прошлост у романтизовану причу трагичног хероизма која би оправдала и опленила [...]“ (Maddox 1983: 17) Кинботову потребу за припадањем и признањем од Другог да постоји. Када „схвата“ да он-Кинбот не постоји у Шејдовој *умешности преплитања*, преузима *улогу творца* у измишљању неке приче о, на пример, замишљено-измишљеном детињству у егзотичној Зембли и признању да је он, заправо, прогнани земблански краљ Чарлс Ксавијер Вољени који се тренутно крије у Њу Вају од „анти-карлистичке“ фракције Сенки и краљоубице Градуса. „Краљ мора да заузме позу барда да би испричао своју причу; бард мора да надахне јунаке своје приче кроз своју уметност пре него што они започну објективно да постоје.“ (Maddox 1983: 18) Да ли је могуће себе само-прогласити *митским* бардом у *кожи* сопствене имагинативне творевине да би и *сам бард* и његове имагинаризоване творевине за-почеле „објективно“ да постоје? Интерпретаторска претпоставка у овом истраживачком исказу је да Кинбот зна да је Шејдова поема његова – Шејдова аутобиографска *исповест* и да он – Кинбот може да је *искористи* за сопствени за-себични циљ или сопствени из-агонијске-потребе циљ да конституише наратив о *неком свом сопству*. Друга могућа интерпретаторска претпоставка, мање вероватна за ауторку овог интерпретативног исказа, јесте да је Џон Шејд из Кинботовог „Коментара“ исти онај Шејд који је написао поему „Бледа ватра“ и да њих двојица постоје у *истом регистру имагинаризоване стварности*, иако Кинбот очајнички настоји да *подвали* читаоцу, као када наводно узгредно спомиње да је „Пре много година, Диса, Краљица нашег Краља, [...] преписала [...] у албум један катрен из Шејдове збирке [...]“ (Nabokov 1988: 72). Ауторка овог истраживања *наклоњенија* је првој претпоставци одакле и следи упитност Кинботовог лудила. *Оправдање* за приклањање првој претпоставци, ауторка проналази само у могућој Набоковљевој *потреби* за потврдом свог става из ауто-записа да уметност, ма колико маестрална била, попут Кинботовог начина приповедања, не може да буде у служби никаквих практичних циљева. Шејдова уметност, уметност сећања и имагинаризације нема практични циљ – њен циљ је питање опстајања једног сопства у наказној Стварности губитака. Кинботова уметност није уметност сећања, или јесте уметност сећања али у пародијском коду, није ни покушај функције лакановског хистерика да *левитира* између Стварности и Имагинације, већ покушај објективизације, враћања у непостојећу Стварност сопствених имагинаризованих творевина – укључујући и „сопствено“ сопство. За Кинбота не пише се реч реалност само са знацима навода. И оно што би могло, јер имагинација дозвољава много тога, да буде његово сопство пише се са знацима навода. Имагинација,

имагинаризација дозвољава *све* осим да сама постане Стварност, али и да буде трансформисана до те мере да престане да буде Имагинација.

Кинботово упорно инсистирање да у означитељском регистру њувајског света само његов имагинаризовани Шејд има ту уметничку над-моћ да забележи један од његових имагинаризованих идентитета, те његови имагинаризовани узалудни покушаји да по сваку цену свог песника убеди у истинитост свог исказа, да представи само посматрање пеника на делу као забрану и сопствену принуђеност на бесане ноћи воајерског посматрања најневажнијих фрагмената из „уметничког“ живота његовог Шејда, те на самом крају сопственог „Коментара“ пружање описа сопственог агонијског осећаја када „схвата“ да од његове теме, његовог Чарлса Ксавијера Вољеног у Шејдовој поеми нема ни трага ни гласа, неопходно је интерпретаторски помирити са интерпретаторском хипотезом да Кинбот све време зна да Шејдова поема нема никакве „везе-и-повезе“ са једним од његових имагинаризованих наратива.

„Познато нам је како сам чврсто, како сам глупо веровао да Шејд пише песму, некакав *romant*, о Краљу Зембле. Били смо спремни за грозно разочарање које ме је чекало. О, ја нисам очекивао да се он у *потпуности* посвети тој теми! Могао је да је помеша са грађом из свог живота и разноврсном американштином – али био сам сигуран да ће његова песма садржавати прекрасне догађаје које сам му описао, личности које сам за њега оживео и ону јединствену *атмосферу* свог краљевства. Чак сам му предложио један добар наслов – наслов књиге у мени чије странице је он требало да расече: *Solus Rex*; а уместо тога угледао сам *Бледа ватра*, што ми није ништа значило. Почео сам да читам песму. Читао сам све брже и брже. Пројурио сам кроз њу, режећи, као бесан млад наследник кроз тестамент старог варалице. Где су грудобрани мог сунчаног замка? Где је Зембла звана Лепа? [...] А моји дивни цветни дечасти, [...] и цела чудесна прича? Ништа од свега тога! **Сложени допринос који сам му наметао са стрпљивошћу хипнотичара и жустрином љубавника једноставно није постојао. О, не могу да изразим своју агонију!** Уместо дивље сјајне романсе – шта сам имао? Аутобиографску, изразито апалачку приповест у непоуповском прозодијском стилу – прекрасно написану, наравно – Шејд је умео само тако да пише – али лишену моје магије, оне посебно богате црте магичног лудила за коју сам био сигуран да ће пролазити кроз њу и учинити да превазиђе своје време.

Постепено сам повратио своју уобичајену прибраност, и пажљивије прочитао *Бледу ватру*. **Више ми се допала када сам мање очекивао. И шта је то? Шта је та нејасна далека музика, ти остаци боје у ваздуху?** Откривао сам ту и тамо у њој, а нарочито, нарочито у непроцењивим варијантама, одјеке и светлуцаје свог ума, дуг таласасти траг моје славе.“ (Nabokov 1988: 222, 223)

И опет исто питање: *Зашто је Кинботу толико потребна Шејдова поема?* Уколико се Кинботова Прича посматра од самог почетка као улазак у ожеовско неместо, оно чега нема у Кинботовој Причи јесте „флексибилни антипод“ (Оже 2005: 76) неместа - ожеовско место/Кинботова Стварност, тако да је Кинбот *принуђен* да као „[...] корисник неместа [који] је у уговорном односу са тим простором [...]“ (Оже 2005: 96), да би уопште ушао у простор неместа, да би за-добрио толико (не)потребну анонимност, као и сваки *корисник неместа* мора на улазу да пружи „[...] доказе о свом идентитету и, у неком смислу, [да] овери уговор. [...] Корисник неместа стално мора [...] доказивати своју невиност“ (Оже 2005: 97). С обзиром на то да *не жели* да пружи доказе о сопственом идентитету, привидном заменом непостојања стварносног идентитета, Кинбот користи *лажни пасош* Шејдове поеме да би на *уласку* и *изласку* био некако идентификован и локализован у односу на простор неког, у наративу, присутног у одсуству места Стварности истине његовог сопства. Ако Кинбот зна за садржај Шејдове поеме, зна и пре него што започне са својом Причом, у том случају Шејдова поема и Шејдов успех да у

идентитетском смислу левитира између Стварности Губитка и Имагинације, за Кинбота су довољан доказ целовитости идентитета другог-од-себе. Иако је та целовитост привид, иако Шејд у функцији лакановског хистерика постоји само док траје наратив поеме, Кинбот има потребу да ту или било коју другу целовитост *растури* на насумично одабране означитеље како би конституисао привид неместа сопственог постојања. Претпоставка да Кинбот не зна за садржај поеме Џона Френсиса Шејда у тренутку писања „Предговора“, „Коментара“ и „Индекса“ је неодржива јер се он у *том тренутку* већ налази у *егзилу*: „[...] у овом бедном мотелу, с тим рингишпилом који ми се врти у глави и изван ње, миљама и миљама од Њу Ваја“ (Nabokov 1988: 19). Дакле, извесно је да он зна, али су му потребни рецепијенти који ће поверовати у истинитост његовог исказа о *редоследу догађаја*, да су његова имагинаризована неместа једина места његовог постојања и да он поседује апсолутно право над поседовањем *лажног пасоша, идентитетског пасоша другог-од-себе*. Друго, његова потреба да читаоца убеди у то *своје апсолутно право* да је *исправа* за његова путовања кроз имагинаризације у тој мери *његова* да има право да је по потреби фалсификује представљена је описом његове наводне агонијске борбе да у имагинаризованом њувајском неместу натера песника да забележи у својој поеми све авантуре краља Зембле и само зембланско неместо: „[...] средином јуна био сам напакон сигуран да ће у некој песми изнова створити блештаву Земблу која је горела у мом мозгу. Опчињавао сам га с њом, обасипао сам га својом визијом, наметао сам му, с разузданом великодушношћу пијанца, све оно што сам нисам умео да ставим у стих“ (Nabokov 1988: 62), те описом бола и разочарања након имагинаризованог убиства песника када наводно коначно долази у посед поеме и када у њој не проналази ни траг од својих настојања да натера неког другог-од-себе да оживи његов имагинаризовани идентитет себе као прогнаног краља, да би се одмах прибрао и наводно схватио да разочарање нестаје онда када нестану и очекивања. Иако вешт приповедач, Кинбот је не непоуздани већ несигурни приповедач јер је освешћен своје (не)способности да идентитетски преживи у Имагинарном, да конституише попут Шејда сопствену историју живота уз помоћ имагинаризације, и то самом имагинаризацијом, без било каквог, макар, и тривијалног детаља сопствене Стварности, исписивањем идентитетских неместа до те мере да му је *повратак*, односно *излазак* из сопствених неместа, имагинаризација у потпуности онемогућен. Свестан своје немоћи Кинбот као вешт манипулатор конституише свог „механичког човека“ (Nabokov 1988: 116) Јакоба Градуса који је: „називао [...] себе на разне начине- Џек Дигри или Жак де Греј, а такође се појављује у полицијској архиви као Равус, Рејвнстон и д'Аргус“ (Nabokov 1988: 61), чије „опруге и спирале“ (Nabokov 1988: 116) ће покретати управо он-Кинбот из-потребе да се реши сопствене неспособности да створи макар привид целовитости сопственог идентитетског неместа. Зато Кинбот „[...] са свог изнајмљеног облачића [...]“ (Nabokov 1988: 207) *посматрањем*, али не оним посматрањем које обележава *корисника* неместа када „[...]се јединка осећа као гледалац а да јој при том суштина оног што посматра није важна. Као да положај гледаоца представља најважнији вид призора; као да, на крају крајева, гледалац у положају гледаоца представља сам себи призор“ (Ožе 2005: 82), већ конститутивним *посматрањем* које му отвара простор за конституисањем „[...] најцеловитијег и најупечатљивијег лика у роману – бриљантни портрет промашеног човека коме је револуција последња шанса за пут до самопотврђивања“ (Рауповић 219). Кинбот „[...] није буквално, физички, творац убице Џона Шејда, али јесте то тиме што му је [...] удахнуо индивидуалност на начин на који то чине песници. Кинбот *није* убица Џона Шејда; постоји, извесно је 'трећи човек', онај који ће ликвидирати недужну жртву. Ко је он, у ствари? 'Песничку истину', чак иако нисмо склони да, заједно са писцем и наратором, поверујемо у њену неприкосновену супериорност, морамо прихватити као 'праву' истину, јер роман не нуди ниједну другу [...]“ (Рауповић 1997: 219). Међутим,

питање које се намеће је *Зашто Кинбот мора и песнички да „убије“ Шејда?* Одговор нас враћа на почетак овог дигресивног осврта на значај Шејда, односно његове поеме за Кинбота. Кинботу је једноставно потребан мртав песник чији рукопис поеме ће он приграбити за себе не би ли себи обезбедио идентификациону потврду – наводног коментатора Шејдове поеме на *уласку* у своја идентитетска неместа.

Зато Кинбот не преза да призна да користи *лажни пасош* Шејдове поеме. Као наводни коментар уз 550 стих, односно издвојени означитељ тог стиха „отпатке“ (Nabokov 1988: 172), Кинбот каже:

„Желео бих да кажем нешто о једној ранијој белешци (уз стих 12). Савест и ученост су расправили то питање, и сада мислим да су моје потајне жеље искривиле и поквариле она два стиха која су у тој белешци дата. **Једини пут током писања ових тешких коментара тада сам се затекао**, на моју жалост и разочарање, **на рубу фалсификата. Морам да замолим читаоца да занемари та два стиха (која чак, авај, нису ни добро скандирана).** Могао сам да их избришем пре објављивања, али то би тражило прерађивање целе белешке, или бар њеног знатног дела, а ја немам времена за такве глупардије.“ (Nabokov 1988: 172, 173)

Тај тренутак када његове „потајне жеље“ нису „искривиле и поквариле“ стихове Шејдове поеме је тренутак када су његове „потајне жеље“ „искривиле и поквариле“ исповест о некој имагинаризованој Стварности у којој би се могли назрети макар обриси приповедачевог идентитета у смислу рикеровске истости. Уместо конституисања такве једне „Стварности“, Кинбот *прелази* „руб фалсификата“ проглашавајући могући *повратак глупардијом губљења времена*. Истовремено то је тренутак када Кинбот фалсификује сопствену идентификацијску потврду за *улазак* у простор неместа својих имагинаризација, односно тренутак када под велом *отпадака* он започиње своју причу о Зембли и краљу Чарлсу Ксавијеру Вољеном, те се зато наводно обраћа читаоцу не да њему не замери што бесправно сецира из-сопствених-(за)себичних потреба Шејдову поему, већ да му одврати пажњу на наводно ненавођење у оригиналу Шејдових стихова. Да би доказао своју невиност, он ће једноставно *замолити* читаоца да занемари узроке његове потребе за конституисањем његовог личног Шејда као врсног фалсификатора Стварности да му у оквиру сопственог идентификационог документа – поеме, фалсификује његово постојање-у-прикривању или брисању његовог (Кинботовог) личног идентитета *исписивањем читаве историје његовог живота као Зембланца* уз оправдање да би брисање целог тог дела наратива значило потпуно брисање једне од њему преко потребне димензије неместа сопствене *истине* и сопства. На изласку, он мора да убеди и себе и реципијенте да за *преступ почињен* на почетку ипак није крив он, ни његов *прелазак руба фалсификата*, већ његов песник коме је наводно толико слепо веровао да ће му изградити *идентификациони документ* – „*Solus Rex*“ (Nabokov 1988: 222).

Теоријска претпоставка Марк Ожеа је да „’Неместом’ означавамо [...] две комплеметарне али различите стварности [...]“ (Оже 2005: 89), односно да се у једну стварност неместа улази да би субјекат себи обезбедио извесно задовољство, а да је друга стварност неместа начин на који субјекат успева, или не, да се избори са одабраном анонимношћу која са собом повлачи усамљеност. Кинбот *улази у своју Земблу*, у Причу о једној од стварности неместа не би ли створио, како Луси Медокс претпоставља, романтични еп у оном смислу како га Набоков у свом преводу- коментару *Евгенија Оњегина* покушава да дефинише, као *нешто* „[...] у чему се трагично и комично, узвишено и приземно, свето и профано, метафизичка генерализација и физички детаљ, и тако даље складно мешају“ (Maddox 1983: 26). Кинбот својој *верзији романтизираног*

ена, својој верзији једне од стварности неместа пружа само пародијско-естетску узвишеност:

„Хармонија је, доиста, била лозинка владавине. Лепе уметности и чиста наука су цветали [...] Мали небодер од азурног стакла постојано је растао у Онхави. Клима као да се побољшавала. Порез се претворио у ствар од лепоте. Сиромашни су постајали мало богатији, а богати мало сиромашнији (у складу с оним што ће једног дана можда бити познато као Кинботов закон).“ (Nabokov 1988: 58, 59)

Једна од стварности земљанског неместа у којој Кинбот очекује имагинаризовано задовољство, али и из-потребе да конституише сопство другог-од-себе као своје сопствено, он позајмљује од сопствене *визије романтичног ена* само оно што би убедило рецепијенте у аутентичност неке његове имагинаризоване идентитетске истине и очекује да ће му то позајмљивање омогућити „[...] да сопствену наказност види као херојски индивидуализам који би му подарио раскош имагинарне трансценденције“ (Maddox 1983: 25). Од узвишености и раскоши које настоји да створи, као и од покушаја да трансцендира сопствено сопство у таквом једном идентитетско-анонимном окружењу у неку имагинаризовано вишу инстанцу постојања, остаје само трагикомично, „приземно“, „профано“ и „физички детаљ“ задовољења његових хомосексуалних потреба. „Епска сага о Краљу Чарлсу је једноставно бољи начин приповедања болне и отрцане приче о Чарлсу Кинботу (или Б. Боткину).“ (Maddox 1983: 19) Друга стварност Кинботовог „неместа“ је њувајско окружење, односно начин на који он успева да се избори са сопственим идентитетским непостојањем, са својом иницијалном потребом да се ослобађањем од сопственог фрустрирајућег субјективитета суочи са могућношћу постојања у неким другим или трећим или *n*-тим видовима идентитетског постојања. Исто тако, друга стварност „неместа“ је простор у коме индивидуа остварује свој однос са другима-од-себе који *постоје* само као анонимни и усамљени, за разлику од антрополошких места где је тај однос онтолошки и у коме пребивају стварносне индивидуе са својим каквим-таквим идентитетима. Солипсистички боравак у овој другој стварности „неместа“ није у директној релацији са потенцијалном потребом за улазак у прву стварност „неместа“ – потребом за задовољством или задовољењем, али јесте у директном односу индивидуе са односом према сопственом одабиру анонимности и начинима на које посматра призоре, или сопствене имагинаризације нечега што би требало да га повеже са првом стварношћу „неместа“ – задовољством. Кинботов *боравак* у другој стварности ожеовског „неместа“ обележен је означитељем воајеризам и могућношћу имагинаризације имагинаризованог посматраног. У њувајском простору неместа рецепијент присуствује Кинботовим агонијским покушајима да воајеризмом допре до „суштинског бића“ (Nabokov 1988: 17) свог имагинаризованог песника Шејда, „да натопа сваки нерв [...] романтичношћу његовог присуства“ (Nabokov 1988: 18), да присуствује „[...] јединственој физиолошкој појави; Џон Шејд опажа и преображава свет, упија га и раздваја, комбинује његове елементе у исто време док их спрема за чување, како би у неком неодређеном тренутку произвео органско чудо, спој слике и музике, стих песме“ (Nabokov 1988: 18). Кинбот тај свој однос и са имагинаризованим ентитетским постојањем свог песника и сопствени воајеризам настојања да разазнавањем „[...] израза страсне заинтересованости, заноса и страхопоштовања с којим је [Шејд] следио слике које су се претварале у речи у његовом уму [...]“ (Nabokov 1988: 69) означава склапањем „тајног споразума“ (Nabokov 1988: 62) између сопствене потребе да сопствену психичку ентропију замени уверењем да му само воајерство може обезбедити могућност да се искобеља из конституисане позе неуротика и его субјекта пред имагинаризованом публиком имагинаризованих рецепијената. Потребно му је да верује да постоји задовољење које није само физичко – хомосексуално као означитељ места, те да ће управо уласком у обе стварности „неместа“ моћи да имагинаризује *све* не би ли себи

обезбедио идентитетску функцију хистерика коју никакви болни урези места/Стварности неће *прекидати*. Његова иницијална вера у могућност конституисања сопственог сопства као аутотеличног, као сопства које има моћ да сваку по- ремећену мисао о себи и другима-од себе конвертује у стварање само оних имагинаризованих искустава која доносе искључиво задовољство, наравно, бива осујећена јер је функција хистерика ограничена на конституисање парцијалних имагинаризација које ће ублажити бол, фрустрацију, трауму. Свако апсолутно подређивање сопственог сопства било којој интегрисаној имагинаризацији не би ли се сопство ослободило и Стварности и свих агонијских борби у функцији неуротика и картезијанца нужно води ка ономе *из* чега се иницијално бежи – менталној ентропији. Кинботов творац пародирањем јединих Кинботових супстанцијализованих непријатеља – лишћа и грана које су га спречавали да у својим ноћним бдењима у потпуности оствари своју војајерску намеру како би у својим имагинаризованим настојањима да кроз „тајни споразум“ са Шејдовим умећем уметничког стваралаштва, његовом духовном, готово трансценденталном узвишеношћу, створио неко своје духовно Ја које ће превазилазити сваку Стварност. „[...] жарка жеља да га видим на делу (чак иако би ми плод тог рада био ускраћен) била [је] крајње мучна и несавладива, и навела ме је да се упустим у шпијунску оргију коју никаква размишљања о поносу нису могла да зауставе“ (Nabokov 1988: 67), али јесу „[...] могућности прозорима уоквирене [...]“ (Nabokov 1988: 66) или „[...] долазак лета [које је] представљало оптички проблем: листови-уљези нису се увек слагали са мношвом [...]“ (Nabokov 1988: 66, 67) или „Мењања перспективе и светлости, уплитање рамова или листова обично су ме лишавали чистог погледа на његово лице; можда је, додуше, природа тако уредила како би од могућег грабљивца прикрила мистерије стварања; [...]“ (Nabokov 1988: 69). Иста та Кинботова или творчева *природа неместа* је уредила да његов песник у Кинботовој имагинаризацији физички буде „[...] сопствена негација“ (Nabokov 1988: 17):

„Лице мог узвишеног суседа [...] подсећало [је] на меснату хогартовску пијандуру неодређеног пола. Његово ружно тело, она метлушина од седе косе, пожутели нокти на његовим ђуфтастим прстима, кесице под мутним очима, били су разумљиви само ако би се сматрали за отпатке избачене из његовог суштинског бића истим оним силама савршенства које су прочишћавале и клесале његове стихове. Он је био сопствена негација.“ (Nabokov 1988: 17)

Да би постао приказ, *духовни трансцендентал* који му може пружити *духовно* задовољство, Кинботов Шејд не сме у њему изазивати никакву хомосексуалну привлачност која би Кинбота као референца на место/Стварност само избацила из наратива простора неместа. Зато се Кинбот подсмева сликарима песника доба романтизма који су „[...] суптилно изражавали песникову мужевност огољавањем његовог привлачног врата, дотеривањем профила и одражавањем планинског језера у његовом овалном погледу [...]“ (Nabokov 1988: 17). Овај подмех је наравно само још један у низу Кинботових покушаја да измисли духовну левитацију сопственог сопства, левитацију између његових стварносних потреба и пред-знања да се у имагинаризованом може одржати само уколико се Стварност у потпуности укине – што је, наравно, немогуће учинити и у Имагинарном. Томе у прилог говори и Кинботов комични наставак коментара у вези са нужношћу несагласја духовног са физичким: „[...] данашњи барди, захваљујући можда бољим могућностима старења, изгледају као гориле или стрвинари“ (Nabokov 1988: 17). Кинботов покушај да пародирањем себи обезбеди простор у имагинаризованом неместу духовности и одрицања од *овоземаљских задовољстава*, не успева. Разлог је једноставан. Пародија не тражи само јукстапозицију у односу на оригинал, јер је оригинал неопходан да би пародија уопште постојала, већ и позицију против оригинала јер оригинал прети својом прорачунатом озбиљношћу да ће пародију

разоткрити. Кинботов оригинал сопства не постоји да би се могао јукстапозиционирати у односу на његова имагинаризована сопства у неместима у којима се *кратко задржава*, али постоји претња, непрестана претња и страх и фрустрација да би се оригинал његовог сопства некако могао појавити и уништити сва лица и наличја његових имагинаризованих сопстава.

За оне имагинаризоване реципијенте који нису спремни да прихвате његов успех у конституисању сопственог сопства и сопствене истине у његовом мноштву огледалних одраза имагинаризованих субјективитета, Кинбот има решење – Јакоба Градуса:

„Зна се да су такви осуђеници полудели од помисли да њихова клиска жртва, којој би радо завртали и својим канцама кидали семенике, седи у сенику на сунчаном острву и гости се, или пак милује неко лепо младо створење између својих колена у спокојној безбедности – и још им се смеје! Може се претпоставити да ниједан пакао није гори од тог беспомоћног беса који доживљавају када их свест о том неумитном слатком смеху досегне и почне да гуши, лагано им уништавајући неотесане мозгове.“ (Nabokov 1988: 115)

Једини који може да декодира његову исповест, једини који може да прогласи фокалним местом у његовим имагинаризацијама сопственог сопства сâм симбол, не објекат, односно Кинботову исповест само као низање квази-означитеља сопственог идентитета, низање и калемљење које као исход нуди квази-сопство попут блеска у новинском тексту или нечијој поеми, никако у самом наративу онога који настоји да конституише сопствено сопство јесте набоковљевски конституисани читалац, коме се Кинбот непрестано правда, обраћа у покушавају да му одврати пажњу од потраге за изворима његове стварносне трауме или стварносног узрока његових страхова. Као што је речено у делу наратива овог истраживачког исказа у вези са Набоковљевим ауто-записима, јерес интерпретаторске парафразе није у парафразирању нечијег другог-од-себе наратива, већ у покушају да се донесе коначни суд о идентитету, сопству, истини тог другог-од-себе, али и у сваком пропусту да се идентитетски *фалсификат* прогласи *оригиналом*, без узимања у обзир рефигурисаних референци на Стварност. Набоковљевом читаоцу означеном као „нефрустрирани“ (Nabokov 1990: 341), дозвољен је хијазмични приступ имагинаризацији сопства другог у смислу укрштања три простора, али и места, односно неместа – ауторовог, приповедачевог и свог сопственог, али без потраге за архе-референтношћу, већ само и једино за имагинаризованом архе-рефигурацијом. Кинботу је преко потребан баш набоковљевски неконституисани читалац, још ако се тој ознаци дода и фрустрираност читаоца сопственом немогућношћу да се идентитетски одреди, онда би он/она, засигурно, у потпуности поверовали Кинботу. Такав читалац би исто тако из-сопствене потребе да буде прихваћен од стране *неких, било којих*, макар и фиктивних других-од-себе и барем *за време трајања наратива Другог*, показао емпатију према Кинботу, прихватио би га *онаквим какав је* и прогласио би га *Вољеним*. Читалац/интерпретатор који се и сам не би либио да „[...] рије по прљавштини [...]“ (Nabokov 1988: 168) наратива другог-од-себе, не би ли интерпретативним разарањем туђег наратива не изнашао референце на Стварност тог другог-од-себе, већ да би искористио туђ *наратив историје живота* попут ортопедског помагала за конституисање сопственог имагинаризованог у потпуности, ако је тако нешто уопште могуће. *Таквом* читаоцу, интерпретатору *одговара* да Кинботова тајна остане скривена попут *његових крунских драгуља*.³² Кинботов страх, опсесија, терор,

³² У „Регистру“ за крунске драгуље стоји следеће објашњење:

„Крунски драгуљи, 130, 681; види Скровиште.“ (Nabokov 1988: 233) / „Скровиште, потајник (q.v.)“ (Nabokov 1988: 235).

агонија, параноја да ће доћи по њега: „Долазе ли ти фантомски зликовци по мене? Хоће ли ме убити одмах – или ће прокријумчарити хлороформом опијеног учењака назад у Земблу, Роднују Земблу, да би се тамо суочио са [...] низом судија који ликују на својим инквизицијским столицама?“ (Nabokov 1988: 75) Комплексност наратива Кинботове Приче о неком „сопственом“ или сопственом сопству присиљава на увек нову интерпретаторску запитаност, која, како нужност интерпретативног наратива изискује, мора негде да престане, остајући увек непотпуна, недовољна и за-увек упитна. Кинботов страх од низа „[...] судија који ликују на својим инквизицијским столицама [...]“ у директној је супротности са подругљивим подсмехом упућеним над-инстанци у његовом уму стално присутних не-фрустрираних интерпретатора. Управо зато је, можда, јасно да се Кинбот кроз непрестано обраћање управо њима, обраћа и инквизицији могућих алтера свог ума, те се нужно отвара ново или старо, све време присутно питање у вези са интерпретативно само напоменутом могућношћу његовог лудила. Можда Кинботова арогантна подругљивост и није у потпуној супротности са његовим страхом од све присутнијег осећаја *мешања светова*, усецања Стварности његовог осећаја да неки други-од-његовог-разума прете да га у идентитетском и менталном смислу у потпуности анихилирају. Да би се интерпретацијски избегло доношење коначног суда *Зашто уопште Прича о Јакову Градусу?* – Кинботов на тренутке и сам налик на инквизицијски подсмех и његове страхове, фрустрације, параноичне испаде, потребно је интерпретацијски *преписати* из његове Приче, мешањем интерпретатора само до те мере да могуће узроке његове параноидности, ре-испише по узору на две површи Мебијусове траке. За овакву постављену хипотезу ишчитавања Кинботовове потребе за конституисањем свог „аутоматског човека“ (Nabokov 1988: 210) као потребе за разрачунавањем са свим могућим *Сенкама* његове имагинаризације, интерпретатор попут Кинбота (јер се интерпретатор у овом истраживачком исказу не ограђује од могућег означавања као фрустрирани, постављајући питање без тражења одговора *Који интерпретатор себе може самопрогласити нефрустрираним у набоковљевском и кинботовском семантичком смислу овог означитеља?*) истрже наредне делове наратива из Кинботове Приче:

„Једноставним речима описао сам необичну ситуацију у којој се Краљ затекао током првих месеци побуне. Имао је забаван осећај да је само црна фигура у ономе што би састављач шаховских проблема могао назвати блокадом краља у углу, типа *solus rex*.“ (Nabokov 1988: 91)

„Једног августовског дана, на почетку трећег месеца луксузног заточеништва у југозападној кули, оптужили су га да се служи кицошким цепним огледалом и сарадњи склони м сунчевим зрацима да би слао сигнале са свог узвишеног прозора. **За ширину погледа који се с њега пружао речено је да није само погодна за превару, већ и да у ономе који гледа ствара ваздушаст осећај супериорности над ниско смештеним тамничарима.**“ (Nabokov 1988: 93)

„Једна група изузетно оданих екстремиста, који су се називали Сенке, заветовала се да ће прогањати Краља и убити га ма где он био.“ (Nabokov 1988: 115)

Кинботов „забаван осећај“ постојања само као шаховске фугуре, наравно Краља, *кôг* је „састављач шаховских проблема“ поставио у позицију „блокаде краља у углу, типа *solus rex*“ (Nabokov 1988: 91) један је од парадокса. Наредни истраживачки истргнути парадокс у вези је са његовим премештајем као заробљеника са „узвишеног“ простора куле у којој је затворен и то не због могућности огледалних превара, већ управо због других-од-њега. Његовим тамничарима његова позиција, поза „ствара ваздушаст осећај супериорности“ који је апсолутно неприхватљив у контексту односа заробљеник-тамничар, приповедач-интерпретатор. И последња издвојена информација коју Кинбот дели јесте постојање „екстремиста“ – „Сенки“ чији је једини циљ убити Краља. Да би се

у некој мери одговорило на питања *Ко је састављач шаховског проблема који прети матирањем Краља?* (питање се поставља у оквирима Кинботове Приче, не у смислу ауторства), *Ко су ти којима смета Кинботова поза узвишености и ароганције?* и *Ко и шта све могу бити Сенке заветоване на убиство Краља?* неопходно је осврнути се на интерпретативне одговоре других који се односе на кодираност Кинботовог лудила.

Интерпретаторски одговори увек полазе од оног најочигледнијег – Кинботове хомосексуалности, али се, без обзира на то што се о једној могућој идентитетској диспозицији већ расправљало то никако не значи да се расправа завршила или да се може икада завршити. У том контексту Жан Волтон (Jean Walton) указује на то како је означитељ хомосексуалност у доба настанка Набоковљеве *Бледе ватре* упућивао на нешто означено што се опире означавању, на нешто што није ни у каквој вези са искуством или материјалном стварношћу, већ је увек метафора за нешто друго (Walton 1994: 90). Френк Кермонд (Frank Kermonde), на пример, у својој критици *Бледе ватре* каже:

„Кинботова хомосексуалност [...] је метафора за мањину уметничког погледа на лош свет у [...] нашем циничном добу суманутог хетеросексуалства [...]”. Уколико се неко усуди да ризикује у проналажењу идиосинкразије код самог Набокова, треба га подсетити на Набоковљеву интелектуалну одвратност према фројдизму, као и на то да је он део руске емигрантске мањине и да он презире марксизам.“ (Kermonde 1962: 671, 672)

Оно што би се могло ишчитати из ове Кермодове тврдње је да, иако је медијатор приче *Бледе ватре* експлицитни хомосексуалац, у првом плану те приче је, ипак, сукоб уметника и „лошег света“, те да постоје различите под-категорије ових сукоба који проистичу из онога што проналазимо у Набоковљевим романима и онога што се тиче директно самог Набокова. У том контексту, према Кермонду, сукоб између „хомосексуалства“ и „суманутог хетеросексуалства“ не треба посматрати као књижевну импликацију опстанка хомосексуалца у хомофобичној култури, већ пре као метафору Набоковљеве „идиосинкратичке“ супротстављености „интелектуализма“ „фројдизму“ или „руског емигранта“ „марксизму“. Међутим, неопходно је још једном подсетити на хомосексуалност Набоковљевог брата Сергеја, те указати на амбивалентност осећања самог Набокова према Сергеју:

„Једне ноћи почетком академске године Набоков је сањао свог брата Сергеја. Иако, док је био у будном стању је претпостављао да је Сергеј сигуран у аустријском замку са својим љубавником Херманом, у сну га је видео у стању агоније на кревету у концентрационом логору. Наредног дана добио је писмо од другог брата Кирила [...] Сергеј, према Кириловим речима, је умро од стомачног обољења изазваног лошом исхраном у концентрационом логору близу Хамбурга. Ухапшен је у Берлину 1943. године због хомосексуализма, али након пет месеци уз помоћ рођака [...] је ослобођен. Пошто је презирао Берлин, нашао је посао у полу-руској канцеларији у Прагу. Онде је јавно износио свој презир према Хитлеру и Немачкој за шта се убрзо сазнало и он је ухапшен под оптужбом да је британски шпијун. Бесан на Сергеја не само што је волео мушкарца, већ и зато што је тај мушкарац говорио немачки, Набоков је последњих година јако оштро говорио о свом брату. Сада је био ужаснут Сергејевом смрћу, испуњен дивљењем према његовој храбрости да јавно износи своје мишљење, али истовремено пун туге и стида што је прекасно да исправи своје грешке.“ (Boyd 1991: 88, 89)

Ауторка наглашава да је хетеросексизам нацистичке Немачке у којој су хомосексуалци хапшени подједнако са другим религијским и политичким дисидентима, била ужасна реалност које је Набоков итекако био свестан, па ипак је и сам био, на неки начин, присталица хетеросексистичког *цврстог става* у односу према Сергејевој

сексуалној оријентацији. Иако је било прекасно, након Сергејеве смрти, да „исправи своје грешке“, Волтонова предлаже да је могуће, ма колико амбивалентна била, фикционалну конструкцију идентитета хомосексуалног протагонисте *Бледе ватре* посматрати као начин на који је сам аутор могао да истражује сопствено саучесништво са културолошким императивима који су маргинализовали и уништавали животе људи попут његовог брата. Да ли је то била његова намера или не, Набоков је у свом проницљиво оцртавању структуре „транспарентног ормара“ (Sedgwick 1990: 1) и у роману *Бледа ватра*, структуре која чини видљивим до које је мере хетеросексистички императив послератних Сједињених Држава био на много начина конзистентан са фашизмом нацистичке Немачке. Волтонова каже да би било потпуно неумесно тумачити Кинбота у оквиру савремених квир теорија, али да је могуће посматрати Набоковљево трансгресивно калемљење „девијантног“ Кинботовог наратива у вези са Шејдовом хетеросексуалном поемом, као и творчево упорно инсистирање на подробном оцртавању еротичности жеље мушкарца према мушкарцу, у контексту *Бледе ватре* као места сексуалне дисидентности која почиње да испитује хомофобичност „наше[г] цинично[г] доба суманутог хетеросексуалства“ (Nabokov 1988: 103).

Вратимо се самом тексту *Бледе ватре* без директног уписивања постојања или не било какве ауторове потребе-из-бола за искупљењем и то, опет, у кључу сенке квир теорије јер је важно напоменути да доказивање и указивање да је постојање бинарних опозиција у контексту сексуалности као означитеља ограничавање слобода и разумевања, није предмет овог истраживачког исказа. Оно што јесте или би могло да буде једна од перспектива могућег идентитетског посматрања протагонисте Кинбота је она метафоричност коју спомиње Френк Кермонд, а у вези је са истицањем једне индиосинкратичке цртице не би ли се сакрила од читаоца друга. У том контексту Волтова се позива на на промишљања ауторке Ив Кософски Сеџвик (Eve Kosofsky Sedgwick) која у свом делу *Epistemology of the Closet*, између осталог, разматра ендемску епистемолошку ситуацију која зависи од „транспарентности ормара“ (Sedgwick 1990: 1) у коме је смештен хомосексуалац који верује да у том месту успева да сакрије своју тајну од јавности. Сеџвикова претпоставља да „[...] многа од главних чворишта мисли и знања у култури Запада двадесетог века у целини конструисана – са мноштвом фрактура – хроничном, ендемском кризом дефинисања хомо/хетеросексуалности, углавном мушке, потичу с краја деветнаестог века [...]“ (Sedgwick 1990: 1), те стога Сеџвикова закључује да „[...] разумевање готово свих аспеката модерне културе Запада [укључујући и књижевност] мора бити, не само некомплетно, већ оштећено у самој суштини у смислу неинкорпорирања критичке анализе модерне хомо/хетеросексуалне дефиниције [...]“ (Sedgwick 1990: 1). Сеџвикова толико бриљантно поцртава политику спекулација хомосексуалног субјекта у хомофобичној култури, тако да би било корисно посматрати кључне споне њеног наратива са онима које тако убедљиво евоцирају Кинботову позицију у односу на њувајску заједницу, али и у односу на читаоце којима се он непрестано обраћа. Према Сеџвиковој функцију *транспарентног ормара*, не конституише само хомосексуални субјекат који жели да сакрије своју тајну, већ и посматрачи/читаоци/интерпретатори који то чине из-(за)себичног разлога како би задржали епистемолошку супериорност над датом индивидуом као замену за сопствено идентитетско непостојање осим кроз привид неке супериорности над другим-од-себе. Ауторка на примеру Прустовог Барона де Шарла (Baron de Charlus) у *Потрази за изгубљеним временом* износи претпоставку:

„[...] уколико ситуација [хомосексуалца] који себе смешта у конституисани ормар означава да он поседује тајно знање, то само значи да и шире од тог знања поседују сви око њега; њихово непрестано читање заплета у коме се он труди да

сачува своју тајну управо од њих, њима омогућава да управо његовим замршеним заплетом чувају своју спознају од њега.“ (Sedgwick 1990: 225, 226)

У *Бledoј ватри*, као и код Пруста, интерпретатор наилази на „[...] конституисан *призор хомосексуалног ормара* као главног гаранта ауторитета реторичке заједнице [...] над дискурсивним простором који се шири далеко изван привидног питања хомосексуалности [...]“ (Sedgwick 1990: 230). Волтонова сугерише да уколико се узме у обзир анализа Сеџвикове Прустовог Барона де Шарла, могло би се рећи да Барон представља претходника Чарлса Кинбота који и сам посвећује страсну тираду онеме што назива „Прустово неуједначено ремекдело“ (Nabokov 1988:124) уз претпоставку да је ово можда алузија на његово противљење тој врсти приповедача који сам одлучује да се затвори у *ормар*. Кинбот Прустов роман назива „сексуалном *travestissement*“ (Nabokov 1988: 124) која садржи „[...] апсурдно гумено-жичану романсу између плавог младог судопере (фиктивног Марсела) и невероватне *jeune fille* која има прилепљене груди, дебели врат Вронског (и Љевина), и анђеоске гузове уместо образа; [...]“ (Nabokov 1988: 124). Кинбот у том контексту представља генерацију Прустових анти-коментатора који не пристају на ограниченост простора *транспарентног ормара* у погледу скривања сопствене сексуалности. Његова Прича зато није *травестија* његове сексуалности. Она-Прича јесте *травестија* али онога чега Кинбот није у потпуности свестан, или јесте апсолутно свестан, али повремено има потребу да мисли да други-од-њега то не знају. Његово њувајско окружење је *травестија* пијавичарске и тиранске потребе за узимањем и задржавањем апсолутног ауторитета над „дискурсивним простором“ и то инсистирањем на очувању индивидуе коју приноси на жртву ради експлоатације транспарентности њеног *ормара* који им обезбеђује привилеговану перспективу над увидом у његов вид постојања (Walton 1994: 98), али и као потребу да своју наказну антропофилију прогласе сопственом идентитетском истином. Све се ово односи на читаоце/интерпретаторе који *склапају тајни споразум* са њувајском заједницом само да би за-добили задовољство „посматрања кроз“ Кинботов *ормар*, наратив његове *историје идентитета*, улазећи у њега и пре него што Кинбот одлучи да *отвори врата*, односно *пролазећи* кроз наратив Кинботовог сопства не би ли неким *n*-тим читаоцима њиховог коментара *потурили* њихов над-увид у само њима доступну транспарентност Кинботовог *тајног идентитета*. Увођење функције *транспарентног ормара* није одраз интерпретаторске потребе да се сакрије или открије примарно Кинботов сексуални живот, већ његово ментално стање. Кинботова тајна није та да је он хомосексуалац, јер он једноставно веома често упућује на догађаје који су у вези са његовим еротским животом, чинећи то као да рачуна на интерпретаторско пред-знање о томе или као да рачуна да ће се међу интерпретаторима његовог наратива наћи многи који деле његово сексуално опредељење. (Walton 1994: 99) Анксиозност се код Кинбота никада не јавља због тога што би неко други са-знао за његову хомосексуалност, већ само онда када посумња да би неко могао прозрети узрок његове потребе да *уђе* у идентитет прогнаног краља Зембле. С обзиром на упитност менталног стања Кинботовог инсистирања на имагинаризованој истинитости његовог зембланског идентитета, оно што је, како Волтонова истиче, скривено и изложено у транспарентности Кинботовог *ормара* је његово лудило. Оно што становници Њуваја знају о Кинботу и за шта су и читаоци/интерпретатори позвани да знају, управо је оно што Кинбот не може са сигурношћу о себи да зна, или може, али не жели да тиме докрајчи своју потребу за нешто-идентитетом: да је луд, да живи илузију и да је епистемолошки прогнан и из света и из себе самог.

Волтонова као парадигму конституисања *транспарентног ормара* у роману *Бledoј ватри* наводи део наратива када Кинбот на забави види Шејда како разговара са госпођом Х. и прилази у тренутку када чује Шејда како одговара на неку њену опаску:

„[...] али мој најдражи случај јесте епизода са железничким службеником из Екстона [...] У тренутку, када сам им се приближио отпозади, чуо сам како он одговара на неку њену опаску:

„То је погрешна реч“, рекао је. „Не би је требало примењивати на особу која намерно уклања суморну и несрећну прошлост и замењује је сјајном измишљотином. То је само окретање новог листа левом руком.“

[...]

„Морате нам помоћи, господине Кинбот: ја тврдим да је онај, како се звахе, стари- онај старац, знате, са екстонске железничке станице, који је мислио да је Бог и почео да преусмерава возове, да је он у техничком смислу лудак, али Џон каже да је он песник.“

„Сви смо ми, у извесном смислу, песници, мадам“, одговорих [...]“ (Nabokov 1988: 179, 180)

Шејдово скретање пажње „То је погрешна реч“ (Nabokov 1988: 179) са речи лудак која остаје неизречена, изван самог наратива и покушај госпође Х. да учини тактички маневар прикривања, померају смер дискурса са правца ка коме је био усмерен тако да објекат дискурса постаје неко или нешто друго од намераваног, чиме се ефективно постиже демонстрирање наметнуте забране приступу *знању* јавности о Кинботовом менталном стању. На тај начин госпођа Х. као један од припадника њувајске заједнице, успева привидно да задржи епистемолошку надмоћ над Кинботовом (не)освешћеношћу о сопственом *менталном егзилу*, истовремено привремено заташкавајући да то и она и читава њувајска заједница знају. Критичари често наводе овај пасус као доказ контрастирања Шејдовога осећања емпатије и сажаљења према Кинботу и презира и нетолерантности других у Њувају. Волтонова скреће пажњу да то што Кинботов имагинаризовани Шејд не жели да у дискурсу о Кинботу употреби реч лудак – уместо које користи означитељ песник не значи да управо *тај неки* Шејд није део дискурса успостављања дијагнозе стања Кинботове свести, с намером да га искључи из таквог дискурса, осим у форми објекта. (Walton 1994: 98). Дакле, и *тај неки* Шејд је итекако саучесник у конспирацијском подухвату покушаја *задржавања* Кинбота у *транспарентном ормару*. Кинбот није примарно хомосексуални заточеник двоструке структуре *ормара*, већ заточеник као свргнути, детронизирани краљ у тајном егзилу, тајном у односу на сопствену спознају или јавно прихватање сопственог менталног стања као једне од могућих, и у том случају, пресудних означитеља његовог сопства. О том његовом *менталном егзилантству* може да постоји само дискурс презира и осуђивања, али, никако, дискурс разговора са њим самим. У делу наратива у салону наставничког клуба, Волтонова запажа примарну сцену прогона јединке од стране групе, заједнице – прави пример остракизма. Сцена започиње у Кинботовом *академском* окружењу где је, како сам каже, морао да издржи „[...] изузетно неугодан напад“ (Nabokov 1988: 199). Почетак не наговештава агонију коју ће Кинбот доживети како разговор буде одмицао. Један од његових колега – „гостујући немачки предавач“ (Nabokov 1988: 199), са нагласком на означитељу „гостујући“ у смислу неприпадања њувајском свету, упорно, невино инсистира на сличности између Кинбота и Чарлса Ксавијера Вољеног. Кинбот је спреман да се одбрани: „[...] ја [сам] немарно приметио да сви брадати Зембланци лице једни на друге – и, да, у ствари, име Зембла није искварени облик руске речи *земља*, већ речи Семблерланд, земља одраза, 'оних који лице' [...]“ (Nabokov 1988: 199). Ту је и Шејдова наводна подршка. „Не, господине, [...] нема никакве сличности. Видео сам Краља на вестима, и нема никакве сличности. Сличности су сенке разлика. Различити људи виде различите сличности и сличне разлике“ (Nabokov 1988: 199) Ту је и „Добри Неточка, који је показивао крајњу нелагодност током тог разговора, нежним гласом примети како је тужно помислити да је тако „симпатичан владар“ вероватно нестао у

затвору“ (Nabokov 1988: 199). Међутим то је исти онај Неточдаг са којим је Кинбот водио јако напет разговор о притужби једног студента, разговор који је у делу истраживања Кинботове истине у вези са његовом хомосексуалношћу интерпретиран као Кинботов агонијски страх да не буде оптужен за педофилију и протеран и из њувајског академског неместа, не знајући да је и за његовог драгог Неточку и читаво њувајско окружење он већ прогнан означитељем лудак. „Он се према мени увек понашао с тако тананом учтивошћу да се каткад запитам није ли претпостављао оно што је Шејд претпостављао, и што је само троје људи [...] поуздано знало“ (Nabokov 1988: 16) – да је лудак, али да има потребу да буде Краљ што би га довело у позицију да буде означен манијом за животом у *Халуцинацији* и самим тим одбачен и *Невољен*. У расправу се укључује и професор физике – „ружичасти“ (Nabokov 1988: 200) – или сам Набоковљев означитељ *poshlost* – као један од *оних* који верују у „[...] прогресивно образовање, интегритет сваког оног ко шпијунира за Русију, атомско зрачење изазвано је само бомбама америчке производње [...], совјетска достигнућа [...]“ (Nabokov 1988: 200), који *отписује Кинбота Краља* – „’Историја га је отписала, и то је његов епитаф’ “ (Nabokov 1988: 200). „Шејд: ’Тачно, господине. Историја ће с временом сваког отписати. Краљ је можда мртав, или је исто толико жив као ви и Кинбот [...]’ “ (Nabokov 1988: 200). „Шејд [смешећи се и масирајући ми колена]: ’Краљеви не умиру – они само ишчезавају, а, Чарлсе?’ “ (Nabokov 1988: 200)

У тој сцени улогу главног мучитеља добија Емералд који је загризао мамац идентитетског одређења Кинбота као хомосексуалца и из сопствене потребе да сопствени идентитет прогласи нормалним што би требало да подразумева искључиво хетеросексуално опредељење, намерно својим суровим шалама изазивајући Кинбота да открије своје сексуалне потребе, да би онда могао да настави са терором понижавања. У тој сцени, Емералд се истовремено поиграва са Кинботовим краљевским идентитетом тако што експлицитно не открива оно што зна о Кинботовом менталном стању, али му експлицитно прети да ће нешто о њему открити. Кинботова анксиозност у тој сцени постаје неиздржива. Емералд ефективно комбинујући хомофобичне увреде са садистичком претњом откривања Кинботовог по-ремећеног инсистирања у сопственој имагинаризацији на сопственом краљевском идентитету уводи Кинбота у једну од манифестација менталне анархичности, губљења објекта мржње, односно неспособности да разазна шта је то што жели да остане скривено и самим тим остајући без одбрамбеног механизма. На први поглед, ова сцена би се могла читати као Кинботов бес због вређања његовог краља, односно њега самог, али увреда коју му Емералд упућује када проналази на полици енциклопедију са фотографијом краља из млађих дана коментаришући да је „[...] прави гиздави пешко“ (Nabokov 1988: 201), не заслужује необуздани бес одговора субјекта који транспарентним прикривањем сопствене сексуалности није забринут за јавним откривањем своје транспарентне тајне: „’А ви’, рекох **мирно**, ’ви сте непристојно штене у јефтиној зеленој јакни.’ “ (Nabokov 1988: 202). Да ли означитељ тона којим Кинбот настоји да представи свој сублимирани бес упућује на једну ближу „истину“ у вези и са Кинботовим идентитетом и са његовом „скривеном“ потребом да својом Причком не покушава да научи да идентитетски левитира између Стварности и Имагинације, већ између здравог разума и оних *надирућих убица* његовог ума? Управо зато се у овом истраживачком делу који се односи на Кинботову истину и сопство до сада када год је истраживање или сам Кинботов наратив упућивао да се ради о ментално нестабилној особи, *застајкивало* са изношењем коначног суда о његовом лудилу и уместо тога увек истицало да је његово лудило упитно.

„[...] Кинботово лудило је сасвим специфично, песничко лудило, у коме се сви сукоби реалног и имагинарног завршавају победом овог другог, по свему супериорнијег света, чија се неухватљивост и недоступност чулној спознаји

претвара у његову додатну драгоцену особину, а не недостатак. [...] **Због тога ваља бити опрезан када је реч о Кинботовом лудилу.** [...] непрекидни и све интензивнији процес 'силажења с ума', прожет је пасажима који сведоче о на тренутке импресивној проицљивости и луцидности приповедача [...]“ (Raunović 1997: 214, 215)

„Тешко је поверовати да је било шта у Кинботовој причи спонтано, случајно и неконтролисано – **реч је о свесном, вештом приповедачу, чија је непоузданост последица с једне стране његовог настојања да ту чињеницу прикрије, а с друге његовог све очигледнијег губитка осећања за оно што се назива 'стварношћу'.**“ (Raunović 1997: 213)

Интерпретаторска претпоставка Волтонове као проширења семантичког простора означитеља *транспарентни ормар* Сецвикове се може, када је реч о сопству попут Кинботовог, проширити у недоглед, уз упозорење да попут Имагинације „[...]чија се неухватљивост и недоступност чулној спознаји претвара у [...] драгоцену особину [...]“ (Raunović 1997: 214) уколико се апсолутно изгуби осећај за стварност може бити кобна по ментално стање субјекта, тако и интерпретација која губи осећај за „стварност“ наратива може постати девијантна. Зато је потребно вратити се изнова наративу Кинботове Приче без освртања и претераног стежања интерпретације око одабраних теоријских поштапалица. Кинбот или његов творац, што је потпуно свеједно на овом нивоу интерпретације, успевају да Имагинацију учине *супстанцијализованом* у смислу приказа једног, сваког дистопијског друштва и то не у односу на утопијско јер је означитељ утопија својеврсна догматска смицалица за лаковерне, за оне који са предумишљајем затварају уши како не би чули подругљиви под-смех свих оних који су потпуно освешћени нужности егзиланства из сопственог сопства и сопствене *утопијске* истине. Када се употреби означитељ дистопија он се у Кинботовој Причи односи на хомофобичност света и на потребу других, многих других за постављањем себе у позу епистемолошке над-моћи *одабраних*. Кинбот је освешћени приповедач који се не обрачунава са Шејдовом поемом јер у њој нема ни помена његовог сопства. То је оно што он жели да *одабрани* маркирају и да се сами увуку у његов конституисани лавиринт огледалних одраза: „Управо је ова усамљена необичност текста оно што привлачи многе критичаре, укључујући и мене. Инверзија на инверзију, петља (замка) на петљи (замци), непоузданост на непоузданост, текст над текстом, лудило над лудилом – не веровати никоме и ни у шта, 'напустите сваку наду ви који улазите' – заразно лудило.“ (Książępolska 2015: 230) „Покушаћемо да декодирамо пет таквих симбола: круг, спиралу, облик броја осам, лемнискату и – онај који наноси највише муке и који је баш типично набоковљевски – графички знак који представља везник и [&].“ (Książępolska 2015: 242) Кшијежополска није једна од *оних одабраних* којима се Кинбот обраћа, али је наведен њен интерпретаторски оквир како би се сагледала комплексност ума попут Кинботовог, ума који не преза да све оне самопроглашене одабраним, ментално здравим, нормалним, сексуално недевијантним доведе својим наративом до стања „[...] беспомоћног беса који доживљавају када их свест о том [његовом] неумитном слатком смеху досегне и почне да гуши, лагано им уништавајући неотесане мозгове.“ (Nabokov 1988: 115)

„Лудакова судба

Крајњу судбину душа лудака разматрали су многи земблански теолози који, уопштено речено, сматрају да чак и најпоремећенији ум у својој болесној маси садржи здраву основну честицу која преживљава смрт и изненада се шири, пуца, тако рећи, у грохотан, здрав и тријумфалан смех када свет страшљивих луда и дотераних буквана остане далеко иза ње.“ (Nabokov 1988: 179)

Можда би овако требало започети интерпретацијску Причу о једној од могућих истина Кинботовог сопства. Уколико би Имагинација у тој мери превладала његовим

умом, или говорећи у означитељском регистру не-клиничке психоанализе, уколико би се догодила потпуна колизија свих лакановских функција субјекта – хистерика, неуротика и его-субјекта – Кинбот *зна* да је довољна једна једина „здрава основна честица“ у „болесној маси“ (Nabokov 1988: 179) његовог поремећеног ума која ће га одржати у стању да освешћено и вешто се разрачуна са свима онима који би његово сопство желели да умање до величине безначајног кода. Тако да је сценарио који Волтонова покушава да испише на основу Кинботове Приче потребно у мноштву означитељских слојева надопунити. Кинбот *зна* да други *знају* да је он луд или да полако губи везу са „стварношћу“, тако да је епистемолошка супериорност његовог имагинализованог Шејда и њувајских и интерпретаторских *нормалаца*, укинута:

„[...] Види где слепи просјак плеше, где богаљ пева, / Где пијандура је херој, / а лудак краљ’ [...] То је, наравно, из Поуповог *Есеја о човеку*. Човек не зна чему више да се чуди: Поупу [...] или Шејду што је заменио један диван део много слабијом коначном верзијом. **Или се он бојао да не увреди једног аутентичног краља?** Размишљајући о блиској прошлости, никада нисам успео да утврдим да ли је он стварно ‘погодио моју тајну’, како је једном приметио (види белешку уз стих 991).“ (Nabokov 1988: 154)

„Јадни стари Свифт, јадни - јадни Бодлер

[...] Међу именима славних песника, сликара, филозофа, итд., за које се зна да су полудели или потонули у сенилну имбецилност, налазимо много погодних. Да ли је Шејд био суочен с превеликим избором у којем ништа није помагало његовом логичном избору, па је стога оставио празнину, ослањајући се на тајанствену органску силу која спасава песнике и убацује се по свом нахођењу? **Или је постојало нешто друго – нека нејасна интуиција, нека пророчка недоумица која га је спречавала да испише име неког еминентног човека који је случајно био његов пријатељ? [...] Мрачне, узнемиравајуће мисли.**“ (Nabokov 1988: 128)

„[...] недељу дана пре Шејдове смрти једна разјарена госпа [...] рекла ми је усред пиљарнице: ‘Ви сте изузетно непријатна особа, и не могу да разумем како вас Џон и Сибил подносе’, а онда је надражена мојим љубазним осмехом, додала: **’Штавише, ви сте луди.’**“ (Nabokov 1988: 17)

„Шеф нашег одсека [...] је мотрио на мене, и одмах после смрти Џона Шејда разаслао је умножено писмо које је овако започињало:

Неколико чланова Одсека за енглески брижно стрепе над судбином једне песме у рукопису, или деловима песме у рукопису, који је оставио покојни Џон Шејд. Рукопис је пао у руке особе која не само што није квалификована за посао око уређивања исте, с обзиром да припада другом одсеку, него **се зна да има поремећен ум.** [...]“ (Nabokov 1988: 147, 148)

Осим што *зна* да други *знају* или мисле да *знају* да је он луд, Кинбот је освешћен и последица свог поигравања са брисањем граница Имагинарног и Стварног и отворено говори о симптомима осећања губљења осећаја за Стварност јер је из-потребе да се ухвати у коштац са *свима онима који су га протерали у егзил самоће*, с намером или не, *испустио* да у сопственом наративу помене било шта *пречишћено* „стварносно“ у вези са сопственим идентитетом. „Кинботове алузије на сопствену психотичност могу се интерпретирати као чиста рационализација која га штити од много реалистичнијег увида у сопствене психичке проблеме.“ (Welsen 1989: 387) Показујући склоност или способност ка наративној рационализацији сопственог менталног стања, он оклева да, према Велсену концепте „манија гоњења“ или „халуцинације“ директно употреби у опису сопственог психичког стања, већ му је лакше да претпостави, или, барем, да тако читаоцу представи, да је приписивање тих менталних поремећаја дело неке „окрутне особе“: „Окрутној особи је лако навести жртву своје домишљатости да поверује како има

манију гођења, или да је доиста уходи убица, или да пати од халуцинација. **Халуцинације!**“ (Nabokov 1988: 76) Међутим, Кинботово рационалисање сопствених халуцинација и маније про-гођења звучи попут правдања неком имагинаризовано-психоаналитички настројеном читаоцу и попут покушаја да у том неком другом изван димензије његовог наратива пронађе саучесника, да од тог неког извуче признање за сличан начин скривених и повремених поремећаја перцепција у тренуцима самоће и усамљености. Део који претходи овом имагинаризованом *обраћању некоме*, односно цео параграф из ког је истргнута ова реченица Кинботове приче сведоче о обрнутој градацији, *градуалности* Кинботове потребе да заштити сопствену *схизоидност*. Осим наглашавања сопствене маничне опсесије да га неко или нешто прогони, гротескност његовог умећа приповедања као гаранта да је то што му се догађа ноћу у кући судије Голдсворта, као некоме ко једноставно пати од несанице, нешто што би могло свакоме да се догоди:

„Голдсвортов *château* имао је много излазних врата, и без обзира колико детаљно испитивао њих и прозорске капке у приземљу пред легање, следећег јутра обавезно сам налазио нешто незакључано, незабрављено, мало попуштено, мало одшкринуту, нешто тајновито и сумњичаво. Једне ноћи се црна мачка, коју сам неколико минута пре био видео како гипко силази у подрум у којем сам јој наместио прибор за тоалет на привлачан начин, изненада појавила на прагу моје музичке собе, усред моје несанице и једне Вагнерове плоче извијајући леђа и размећући се лептир-машном од беле свиле коју сигурно није могла сама да стави. Телефонирао сам броју 1111 и после неколико минута разговарао о могућим кривцима с полицајцем коме се јако допала моја вишњевача, али провалник није оставио никакав траг.“ (Nabokov 1988: 75, 76)

Ма колико спреман да рационализује своје ментално стање, ма колико спреман да рационално контролише у наративу онај или оне своје алтере који поништавају његову потребу за представљањем себе као надмоћног у сваком погледу, Кинбот као да на трен заборавља на претећег Другог, или као да у његовом уму долази до докидања *здраве честице* његовог рация и он *открива* неку „прекретну тачку [...] која у толикој мери наликује на помрачивање ума“ (Nabokov 1988: 75):

„Усамљеност је игралиште Сатане. Не могу ни да опишем дубину своје самоће и бола. [...] Али ипак желим да нагласим ту хладну срж самоће која није добра за душу без домовине. Свако зна да су Земблани склони краљоубиствима: две краљице, три краља и четрнаест престолонаследника умрли су насилном смрћу – давлени, клани, тровани и утапани [...] Голдсвортов замак постајао је посебно самотан после оне прекретне тачке у сутон која у толикој мери наликује на помрачивање ума. Тајновито шушкање, кораци из прошлости, докони поветарац, пас у обиласку канти за отпатке – **све ми је звучало као крвожедно шуњало. Ишао сам од прозора до прозора, моја свилена ноћна капица била је мокра од зноја, моје разголићене груди личиле су на бару која се одмрзава, а понекад, наоружан судијином пушком, усуђивао сам се да пркосим ужасима на тераси. Претпостављам да сам се тада, у тим маскарадним пролећним ноћима са звуцима новог живота међу дрвећем, који су окрутно подражавали пуцкетање старе смрти у мом мозгу, претпостављам да сам се тада, у тим страхотним ноћима, навикао да прегледам прозоре на кући свог суседа, надајући се бар трачку утехе.**“ (Nabokov 1988: 75)

Шта се интерпретаторски може ишчитати из ове Кинботове исповести: „Не могу ни да опишем дубину своје самоће и бола“, душа „без домовине“, страх од насилне имагинаризоване претње насилном смрћу, помрачење ума, „кораци из прошлости“, „крвожедно шуњало“, параноично извиривање кроз прозоре праћено физиолошким одговором организма – „моје разголићене груди личиле су на бару која се одмрзава“,

претећи „ужаси“, поновна манифестација неке прошле „старе смрти у мом мозгу“ и трагање за „трачком утехе“. Толико Кинбот дозвољава да се ишчита. Трагање за супстанцијализованим, имагинаризовано онтолошким узроцима свега наведеног изван наратива његове Приче представљало би чисту јерес парафразе, иако је и за Кинбота и за његовог творца детаљ све. Уместо трагања за узроцима, оно што није интерпретаторска јерес парафразе, као што није јерес интерпретативно трагање за начином на који Шејд у својој поеми настоји да пронађе неместо левитације како би имагинаризацијом сопствених губитака ублажио бол и осећај губитка, у Кинботовој Причи јесте далеко теже и проблематичније. Када би се у интерпретацијски алгоритам убацио као један од могућих и свеприсутних услова – ментални поремећај, интерпретативно процесуирање у односу на задати услов би водило свођењу Кинботовог комплексног сопства на тривијалност означитеља – лудак. Управо је то разлог интерпретативног констатовања лудила у интерпретацијским исказима других-од-овог који се све време двоуми како да помири Кинботову разборитост у већем делу *приче* и његово инсистирање на осећању маније, параноичним садржајем појединих делова његове приче. У Кинботовој причи као што је наведено они делови приче у вези са којима је претпостављена провизорна хипотеза да је једна од могућих инваријабли његовог идентитетског постојања лудило, могу се исто тако читати и као Кинботове узгредне примедбе о сопственом менталном стању које не морају ништа да значе, односно које не могу пресуђујуће да утичу ни на полазну тачку нити на исход саме интерпретације истине његовог сопства. То је и један од разлога што се до сада наратив о Јакобу Градусу исто тако спомињао само на нивоу спомињања из-интерпретаторске потребе да се постави хипотеза да Кинботова *освета* није освета усмерена ка Шејдовој поеми, те комадању поеме из-беса зато што у њој нема њега – Кинбота, Чарлса Ксавијера Вољеног, већ из-Кинботове-потребе да превазиђе сопствени „Самр“-ом прикривени страх од *примораности* од стране Других – њувајских Других или *неких извантекстуалних* Других, да буде приповедач попут „великог“ Шејда. Да би се говорило уопште о тој подвојености Кинботове потребе да уђе у улогу приповедача чије се умеће не доводи у питање, осим у његовом уму, и потреба његових могућих алтера да се ослободи *театра очекивања других*, те да би се смислено интерпретацијски предложио наратив о једном од најбоље конструисаних ликова, јунака у Набоковљевој поетици – Јакоб Градус, који је постављен као имагинаризација имагинаризације, као одраз на комаде поломљеног огледала у другом или *n*-том у потпуности поломљеном огледалу наратива – као одраз потребе творца да докаже, не колику моћ Имагинација може да има, него да је једино она и има, потребно је изнова направити интерпретативну дигресију која се односи на дисоцијативне поремећаје, схизоидност, параноју, дигресију скројену по мери интерпретативно-провизорне хипотезе – (не)могућност конституисања истине сопства.

У другој половини деветнаестог века вођено је мноштво научних дебата о подељеном сопству, попут позно викторијанске психоаналитичке науке која је развила теорију о подељености ума у смислу тврдње да је мозак двоструко конституисан орган у коме „[...] лева и десна хемисфера мозга могу да функционишу потпуно независно“ (Stiles 2006: 884). У Француској у исто време се појавила нова наука са циљем да истражи психу, клиничка психијатрија (1874–1886) која је била фасцинирана постојањем двоструке свести, подељеног субјективитета и феномена многоструке личности. (Mercer 2013: 191) Та егзалтираност самим истраживањем узроковала је настанак „[...] читавог новог дискурса сећања [...], који се брзо стопио са модерном 'науком сећања' као [...] знањем сећања које претендује на истинитост, али које остаје на нивоу претендовања, настало с намером како би се секуларизовао појам душе [...]“ (Hacking 1995: 4, 5).

У интерпретацијској Причи о истини Кинботовог сопства много означитеља или претпоставки је у игри. Једна од претпоставки је и означитељ дисоцијативни поремећај личности. Да се не би олако прешло преко једног од Кинботових идентитетских (не)одређења, потребан је један поприлично наиван у смислу прилагођености самој теми интерпретаторског истраживања, дигресивни упад у психоаналитичко и психијатријско дефинисање могућих менталних поремећаја индивидуе, како се Кинботово сопство ипак не би свело на редукционистике и за интерпретаторе најлакше ишчитани означитељ – сопство лудака:

„Дисоцијација је [...] немогућност интегрирања себе и властите свијести с трауматском ситуацијом, односно неспособност прихватања трауме те 'одмицање' од ње. Док се примарна дисоцијација односи на појаву да су трауматска сјећања одвојена од осталих, секундарна укључује стање гдје особа 'напушта' своје тијело те трауматски догађај проматра 'са стране'. **Терцијална дисоцијација је пак стварање одвојених *ego* стања, односно алтера, при чему су нека од њих свијесна трауматских догађаја док нека нису.**“ (Pribisalić 2016: 3)

„Основна карактеристика дисоцијативног поремећаја идентитета је присутност двије или више личности унутар једне особе који или знају или не знају једни за друге. Личност (домаћин и алтери) међусобно се разликују у готово свим погледима понашања, размишљања, карактера, особина.“ (Pribisalić 2016: 4)

Овај тип поремећаја настаје код особа која су преживеле трауме у виду одбацивања и неимања довољно пажње и љубави од других или су једноставно створили сами то осећање, поредећи себе са другима-од-себе код којих је имање пажње и љубави пренаглашено, наравно само у свести дате индивидуе. Оно што ауторка још наглашава у контексту клиничке психијатрије, а што је применљиво у овом не-клиничком истраживању дисоцијативних узрока менталних стања сопстава јунака јесте да понекад када дође до замене места домаћина и алтера, субјекат може краткотрајно изгубити памћење, јер домаћин и алтер нису никако иста особа и све то се може догодити при поновном сусрету са ситуацијом која подсећа на преживљену трауму. (Pribisalić 2016: 6) Теорија о дисоцијативном поремећају левитира негде између искуственог, фактичког и метафизичког, бришући или, макар, узнемиравајући, картезијанске функције ума и тела. Хари Такер (Harry Tucker) као приређивач и уводничар за *The Double of Immortal Self* Ото Ранка (Otto Rank) каже да се Ранков „[...] концепт душе као двојности (особе и њене сенке) јавља код модерног човека као мотив двојника, који га с једне стране уверава у бесмртност, док му с друге стране прети најављујући његову смрт“ (Rank 1975: XVI).

Набоковљеви протагонисти може се рећи део су тренда који се јавља „[...] 1960-их и 1970-их када се чини да уметност и ментални поремећај постају уско повезани“ (Alvarez 2005: 194). Алварез описује оживљавање дионизијског мита као нове и узнемирујуће појаве која лудило проглашава средством ослобађања и обнове сопства, што даље имплицира постизање консензуса између уметника и публике да „[...] [уметничко] дело и живот не само што су неодвојиви, већ су практично виртуелно и идентични“ (Alvarez 2005: 195, 196), те да уколико се неко сопство прогласи ментално неурачунљивим у „стварносном“ животу уметности, то је само зато што је оно неодвојиво и идентично са оним у „стварносном“ животу „реалности“ и да је на субјекту, у циљу ослобађања сопственог сопства, довољно само да означи сопствену одговорност и слободну вољу менталним поремећајем – јер „[...] лудило издваја лудака изван царства етичке одговорности – правно гледано, луд човек није одговоран за своје поступке“ (Waugh 1992: 183). Зато Алварез ипак закључује да писање није терапеутски лек јер оно само провоцира поремећај и перверзно га задовољава управо понављањем. У изношењу ових психоаналитичких теорија важно је имати на уму Набоковљев отворен презир не

само према Фројду, већ и према сваком психоаналитичком тумачењу, с једне стране, док је с друге, како Мерсерова у свом научно-истраживачком исказу тврди, Набоков јако добро познавао психоаналитичке теорије и њима се врло интензивно бавио, нарочито у периоду стварања својих америчких романа. Оно што би се могло навести као претпоставка на основу интерпретативног истраживања Набоковљевих ауто-записа и записа других о њему јесте да постоји својеврсни знак једнакости између Набоковљевог чврстог става у вези са односом психоанализе и индивидуе, субјекта и односа књижевне критике и уметничког дела, односно аутора дела. И психоанализу и књижевну критику, интерпретацију Набоков означава параноидним јер и психоаналитичар попут књижевног критичара узурпира сопство анализанда, односно сопство самог аутора. И психоанализа и књижевна критика представљају антитезу и истини сопства анализанда и истини сопства књижевног дела и његовог аутора, стремећи ка „објективности“ кроз покушај да из сопствене перспективе, сопствене нецеловитости, сопствене неконституисаности, сопствене фрустрираности, *ишчитају* праву истину фрустрираног другог. Психоаналитичари попут књижевних критичара – за Набокова нагласак је на Новој критици – настоје да параноидним потурањем уверења да су у стању да их *читају* као аутономне објекте, занемарују при томе опасност од објективизације и сопства и текста, претварајући своје *сеансе* у „[...] производе њихове [сопствене] инвенције, ума и умећа у испробавању семантичке слободне игре [...]“ (Lodge 1999: 146). Кинботова ароганција пародија је деконструктивизма и психоаналитичке праксе и књижевних критика чији је једини циљ да конституишу сопствене Приче. Деконструктивизам и деконструкција би се, према модерној критици и его-психоанализи које Набоков стигматизује, могли увести у интерпретацију као Набоковљев порив да деридијанску идеју „игре“ доведе до екстрема. Постоји само један проблем, *Бледа ватра* не *слави* поигравање, раз-игравање, нити игру било ког типа јер њом одјекује мрачан, депресиван и на тренутке изузетно болан под-тон. Уместо игре коју би могао да игра као вешт, узузетно интелигентан и надарен приповедач, Кинбот је приморан да постане параноичан управо због наметнутог притиска да буде неко други и да преузме на себе сву кривицу параноидности сопственог дискурса јер је то „колективно очекивање“ оних – читалаца, интерпретатора, који очекују од њега да буде *професионалац у свему* – у овладавању собом и сопственим истинама без присуства или присуства у одсуству било чега што би могао да прогласи стварносним, и у исписивању сопствене Приче попут Шејдове, или попут саге о краљу Зембле, Чарлсу Ксавијеру Вољеном као у потпуности измишљене Приче о неком другом од себе јер то и јесте управо циљ уметности. Међутим, професионализација и уметности и књижевне критике и психоаналитичке теорије и праксе поставља испред њега захтеве којима је дорастао, али из-страха да није у стању да се повинује „колективном очекивању“ које прописује да једини прави начин приповедања, аутобиографског приповедања, подразумева апсолутно овладавање приповедачком и идентитетском левитацијом, *знање* када је тачно потребно повући оштру границу између Стварности и Имагинације, те да је циљ бити осредњи песник Шејд који је у Набоковљевој имагинаризацији с предумишљајем подметнут као оличење испуњења *очекивања средине уметничких професионалаца*, он – Кинбот гризе постављен мамац и тако настаје Прича о субјекту као жртви потреба других-од-себе.

„Параноја је делузија магичне моћи. Једна од чудних нус-појава професионализације која је трансформисала психијатријску теорију и праксу током последњих деценија деветнаестог века је систематска анализа начина на који професионалци полуде. Параноја, како су психијатри тврдили, је одабир лудила професионалца.“ (Trotter 2001: 7)

Патологија параноје и схизофреније као исхода или нус-појава потребе да се удовољи захтевима других-од-себе, захтевима које индивидуа первертира у само-

захтевност и до крајности склоност као девијантност ка перфекционизму, стање је смењивања потребе за осећајем узвишености или барем прихваћености онаквим каквим индивидуа жели да се представи другима с једне стране и осећањем непрестаног прогоњења од стране других-од-себе које може бити или стварносно или имагинаризовано стварносно јер индивидуа осећа да други имају потребу да је понизе ако не испуни њихова очекивања, да је означи означитељем делузионог поремаћаја. Решење које јој се једино нуди је да се затвори у менталне неконзистентне системе лажних уверења. Набоков који се доласком у Америку и сам нашао у процепу потребе да сачува уметничку оригиналност сопствене уметности и егзистенцијалне потребе за опстанком која је изискивала професионализацију уметности, те *пласирање* уметничких дела на тржиште за *масовну употребу*, итекако је био суочен са културом позног модернизма која је појединцу попут Набокова сервирала климу коју Дејвид Тротер означава као „психотичка експертиза“ (Trotter 2001: 6). Психотички експерт се услед притиска „колективног очекивања“ у „реалности“ представља као модерни денди или као „Camp“, како Сузан Зонтаг (Susan Sontag) означава претеривање у естетизму, као „[...] љубав према неприродном: артифицијалности и претеривању“ (Sontag 1987: 7). „Camp“ је ознака за разумевање света кроз стилизацију, кроз трансформисање природног у неприродно, што за исход има последицу да ствари постану оно што нису и да индивидуа насилно себе конституише у неко од-света прихваљиво сопство. „Camp“ је и ознака за перципирање света под знацима навода јер реторичко обележје знака навода прожима ствари значајношћу општеприхваћених културних производа, спречавајући их да буду ствари-по-себи. (Sontag 1987: 8) „Camp“ подразумева људско ангажовање у конституисању реалности у којој идентитет постаје уметнички конструкт који разуме „Постојање-као-Играње-Улоге“ (Sontag 1987: 8) или живота као театра, тако да појединац мора добро да савлада улогу према сценарију који су исписала „колективна очекивања“. Међутим, управо то привидно егзалтирано естетско само-стилизовање сопственог идентитета затвара сопство у солипсистичку фантазију која с једне стране пориче сваки ауторитет и потребе других, док с друге, парадоксално, захтева потврду управо од стране тог или тих ауторитета других. То осцилирање ума између те две крајности Сас (Louis Sass) означава као „’двоструко књиговодство’“ (Sass 1994: 43) схизофреније изазвано разликовањем опстанка у два различита света који се разликују у зависности од осећаја њиховог онтолошког статуса. Један се доживљава као објективни [...] док се други доживљава као да постоји само ’у оку ума’.“ (Sass 1994: 43) Кинбот проглашава сопствену имагинаризацију Њу Ваја као објективну стварност – из-потребе да убеди читаоца, интерпретатора да он не губи везу са онтолошким, док је Зембла имагинаризовано уочиште његовог ума, опет само као уступак читаоцима, интерпретаторима. Зембланска фантазија ослобађа Кинбота од анксиозности и ограничења стварности имагинаризоване државе Апалачије у којој је је он потпуно „[...] свестан интензивне мржње коју ствара својом хомосексуалношћу и сопственим мегаломанским нарцизмом [...]“ (Boyd 1991: 60). Замена додељивања онтолошке стварносноности Зембли, а не Њу Вају, онда када Кинбот има потребу да се барем привремено ослободи притиска неопходности и нужности постојања у нечему стварносно онтологизованом, па макар и у потпуности имагинаризованом, не доноси Кинботу ни привид мира. У томе је и највећи парадокс солипсистичке схизоидности – у њему и даље постоји потреба за другима који ће посведочити да његов делузиони свет постоји, што из темеља помера „[...] солипсистички осећај моћи и сигурности“ (Sass 1992: 300).

Потребно је (интерпретаторски) појаснити да ауторка у овом интерпретативном исказу не полази од истине или хипотезе да је примарно за настанак романа *Бледа ватра* детаљ у вези са Кинботовом крађом Шејдове поеме, односно текста Шејдове поеме не

би ли се на тај начин проказао Набоковљев став према институционализованој критици. Кинботова Прича се у овом интерпретативном исказу не посматра одвојено од Шејдове поеме јер роман чини „Предговор“, „Бледа ватра“, „Коментар“ и „Индекс“, али се Кинботова Прича не посматра као мноштеност дигресивних одговара на стихове Шејдове поеме јер је прво очигледно да његови коментари немају никакве везе са стиховима које он издваја и у сопственом идентитетском регистру анализира, и друго, још важније, ауторка овог интерпретативног наратива не сматра да је Набоковљева идеја – општост јер је то управо оно што и сам Набоков презире, те да се у начину на који Кинбот има потребу да исприча причу свог сопства сецирањем делова туђе поеме и калемљењем својих имагинаризованих исказа калемљења ради, може назрети Набоковљева потреба да покаже свој чврсти став да нису уметници ти који су луди, већ њихови коментатори у смислу коментаторске потребе да сопственим коментаром надмаше оригинално дело аутора које коментаришу. Нити је Набоков тако поставио сцену. Шејд је осредњи писац и његова поема „[...]“ јесте највећим делом сасвим приватно, некохерентно старачко трабуњање [...]“ (Рауповић 1997: 196) и да је

„Небитно [...] шта је Шејд заиста написао – сваки стих истргнут из контекста може значити било шта, и као такав представља употребљиву полазну основу за причу коју Кинбот жели да исприча [...] истом циљу би могла да послужи било која песма: пресудно је умеће приповедања. А оно је сасвим неоспорно.“ (Рауповић 1997: 198)

Управо тако постављена сцена наратива романа *Бледа ватра* са осредњим песником и што се уметничке вредности тиче упитном поемом и приповедачем Кинботом чија је моћ приповедања неоспорна, изазива нову упитаност, или не, да ли је Кинбот жртва или интерпретативни, критичарски „злочинац“? Иако Набоков, како сам инсистира у својим ауто-записима, није друштвено ангажовани писац, нити је овај интерпретаторски исказ усмерен ка проналажењу детаља у вези са Набоковљевом стигматизацијом одређених друштвених појава, али јесте окренут ка трагању за могућностима или немогућностима конституисања истине сопства јунака, неопходно је интерпретаторски се одлучити да ли се слаже са нормама и конвенцијама друге свести света јер у тој одлуци лежи одговор на питање да ли је Кинботов идентитет треба интерпретаторски прогласити ништа-идентитетом или сопством коме је одузето и сећање на стварносну стварност и било који контакт са Стварношћу, у регистру творца, односно творчевом одлуком, у регистру приповедача, односно страхом од друге свести света, да не буде изгнан у прогонство солипсизма да би парадоксално, управо борећи се против самоће и страха од изгнанства, пружио отпор самим солипсизмом. Истраживачка одлука је јасна – Кинбот је жртва своје различитости и привид његовог само-постављања у неки вид над-инстанце је само покушај да некако идентитетски опстане. Као што је већ напоменуто, његово сопство означава колизију све три лакановске функције и хистерика и неуротика и картезијанца. Зашто је тако? Одговор је, посматрано у контексту наратива његове Приче, његова потреба да сопствени идентитет из разлога, претпостављамо, различитости-од која је стигматизована као морално и ментално девијантна, или, у контексту творчевог Наратива, његове поетике, поетике америчких романа, потреба да експериментише са својим јунацима, приповедачима, одузимајући им рикеровску истост идентитета попут забране да о њој про-говоре не би ли их *спуштањем* у Имагинарно и сам *посматрао* како покушавају да пронађу *тајни пролаз* до Стварности која никада није, нити може бити у сагласју са Имагинарним. Кинбот, као што је у више наврата указано, конституише два имагинаризована означитељска регистра од којих један-њувајски претендује на „реалност“, а други –земблански, на *аутентичну уметност*. Оно што изостаје је *трећи* означитељски регистар који би Кинботу барем створио могућност да у почетним фазама сопствених имагинаризованих идентитетских конструката

закорачи уназад, да направи предах од сопствених креација у неком онтолошком месту наратива, како би себе спасао од нужности пропадања кроз солипсистички амбис. И Набоковљев став према професионализацији књижевности, односно књижевној критици се назире управо у том изостављању трећег или првог означитељског регистра идентитета наратива који би претендовао на стварносност у његовом поимању ауто-стварносности онакве каква се чита у његовим ауто-исказима. Потребно је дакле створити део ауто-наратива који би се могао само-прогласити као нешто створено при чистој и здравој свести, нешто што би садржало алузију на сећање неке „стварносне прошлости“, да би се на тај начин обезбедио могући предах од синкопирања стварносног идентитета и да би се лудило могло употребити као контролисано средство за креирање мноштвености могућих огледалних одраза неких не-стварних, али жељених форми идентитета. Извесни степен солипсизма је неопходан за креативност, али без наратива о антрополошким односима према другима, фантазија обузима ум и постаје означитељ психотичности и потпуног одвајања субјекта од антрополошке реалности наратива ожеовског места. Кинботу није остављен простор могућности да оствари контакт са било ким осим са самим собом, да у сопственом наративу макар на маргини спомене постојање неког односа или неког детаља коју би могао поистоветити са оном „[...] здравом основном честицом [здрог разума] [...]“ (Nabokov 1988: 179) којој би се повремено враћао, остављајући „[...] свет страшљивих луда и дотераних буквана [...]“ (Nabokov 1988: 179) барем на трен негде иза себе. Управо то одсуство *неког онтолошког центра или маргине* његовог ума бива из-потребности за, ако не потврдом других, онда барем потврдом-из-себе, надомешћује се по инерцији епистемолошким центром и његовим опредмећењем у онтолошку чињеничност његовог идентитетског постојања. Зато схиизоидност, зато параноја, зато делузиони поремећај, зато психоаналитички наратив. Постоје и они интерпретатори који се држе за сламку, као што је и сама ауторка овог истраживачког наратива више пута настојала – можда је трећи регистар, односно онај који означава „стварносни“ губитак, „стварносну прошлост“, она цртица, минијатура о Боткину која би се могла читати као што Вуд (Wood) предлаже да је „[...] Кинботово сопство намерна инвенција као непоуздано јер оно има своју прошлост и свог двојника [...]“ (Wood 1995: 178), те да је Кинбот измислио маску којом би прикрио сопствену несрећну прошлост и да је „[...] Боткин прошлост попут слоја који Кинбот настоји да уклони [...]“ (Wood 1995: 179). Међутим, тај двојник или *стварни Кинбот из прошлости* постоје само у траговима, који се не би могли узети у интерпретацији ни као трагови, можда само као Кинботова потреба да спомене неку сопствену онтолошку сенку свог идентитета којој његов наратив одузима, парадоксално, било какав значај.

Кинбот као модерни денди или *Camp* има потребу да сопствено сопство конституише као апсолутно артифицијелни конструкт у који уграђује мноштеност истости које су у потпуној супротности са свим означитељима догматске нормалности имагинаризоване Стварности коју он живи, а која је и поред његових настојања да је у Имагинарном прилагоди сопственој потреби да га прихвати, опире се његовој имагинаризацији, *исписујући се сама* као хомофобична, аморфна маса удружена око заједничког циља – да убије краља, односно да стигматизује сваку различитост као девијантну. Зато Кинбот исписује наратив свог идентитета попут улоге у театру, али иако има потребу да исписује сценарио за сопствену главну улогу очекивања театра живота се не поклапају са његовим егоцентричним наступима, те му се постепено, градуелно одузима моћ сценаристе, али му се с намером оставља играње главне улоге. Од њега се очекује експертиза у складу са потребама публике. Његову потребу за егзалтираношћу, за импровизацијама у пренаглашавању сопствене надмоћи над улогом која му је додељена, кажњава и љубавска публика и сопствени осећај, осећање одбачености и неприпадања. Уместо френетичног аплауза који очекује, једино што добија је подсмех

других. Његово веровање да ће у солипсизму пронаћи уточиште уводи га све више у менталну ентропију јер једино што Кинбот, заправо, не зна јесте парадокс солипсизма – „[...] солипсистичко искуство чини се као да захтева присуство друге свести која је, парадоксално, директни узрок, солипсистичког стања“ (Sass 1994: 71). Управо тој *другој свести* Кинбот има потребу да се освети. Пошто освета не може да буде директна јер је та *друга свест* себе херметизовала у сопственом *транспарентном ормару*, онемогућивши било какав непосредни контакт са њом, Кинбот ће је у сопственом наративу супстанцијализовати и изложити у потпуности истом оном презиру коме је он сам изложен током читавог наратива своје Приче у означитељском регистру њувајске Стварности, као наводном одразу неке његове *стварносне Стварности*, творчевом вољом склоњене од погледа рецепијената која се може означити могућим узроком његовог дисоцијативног поремећаја у контексту негативне дисеминације његовог сопства у мноштво алтера – Чарлса Ксавијера Вољеног, имагинаризованог Шејда, Боткина, Кинбота који који пати због маније прогоњења, Кинбота који има халуцинације, Кинбота који скрива у привидном разоткривању своју хомосексуалност јер се читав наратив о његовој хомосексуалности у њувајском окружењу своди на успутне, кратке, дигресивне алузије на бол због остављености или преваре од стране својих наводних хомосексуалних партнера, без спомињања уживања у својим заљубљеностима и хомосексуалним авантурама, осим сећања на дечачку егзалтираност хомосексуалне заљубљености и љубави која не припада свету Њу Ваја, већ његовом конструкту Кинбота Зембланца. Кинботових алтера има много више него самог Кинбота и управо због те принуђености на егзил у мноштво алтера у сопственом солипсистичком егзилу, Кинбот са предумишљајем конституише лик Јакоба Градуса, уводећи га у Причу о себи наративом којим *упире прстом* да је управо Градус конструкт његове имагинације не би ли постигао потребан ефекат первертиране катарзе. Градус је одраз *онога што преостаје* од индивидуе уколико се индивидуа, без отпора, у потпуности повинује „колективном очекивању“ *друге свести*, свести света која је апсолутно убеђена у своју епистемолошку и онтолошку супериорност. Интерпретација Кинботове Приче о Јакобу Градусу би могла да започне у било ком делу наратива који Кинбот посвећује *свом* „аутоматском човеку“ управо зато што догађаји којима Кинбот наводно настоји да прикаже Градуса као неко *постојање* које има неку онтологичност су понајмање важни, или нису уопште важни, до те мере да и у тренутку када Градус у једној од Кинботових имагинаризованих стварности – њувајској – на самом крају своје Приче убија имагинаризованог песника Шејда, односно на нивоу наративних практика остварује неки практични циљ као аргумент сопственог постојања, он- Градус ни тада не за-добија наративну могућност да му се „[...] привремено додели статус човека [...]“ (Nabokov 1988: 210). Кинбот не крије да је њувајском „[...] Џек Греј[у], без сталног места боравка, изузев ICI-ја, Института за луде криминалце [...] одакле је, по мишљењу полиције, управо побегао“ (Nabokov 1988: 221, 222), он *прикачио* још један имагинаризовани означитељски регистар из-сопствене потребе да другој свести света покаже да, ма колико свестан ограничења наратива, не може да траје довољно дуго да би се изнова вратио на наводни део „Коментара“ када започиње са конституисањем идентитета као краља Чарлса Ксавијера Вољеног, не би ли кренуо у неком потпуно другом смеру, он – Кинбот је тај који итекако може имати последњу реч, да је он тај у чију се приповедачку истину мора веровати, јер друга не постоји и да је он једини који своју агонију не може поништити, али је може ублажити једноставним избацивањем са сцене живота једног по једног, сваког ко га буде приморавао на живот у агонији солипсизма. Потребно је само ослободити се наркотика реисписивања осећања губљења везе са било каквом Стварношћу јер реисписивање те немогућности да индивидуа барем на *наративни тренутак* успостави везу са стварносним нема терапеутску, исцелитељску моћ, већ управо супротну – привремено и

повремено уверење да је могуће идентитетски опстати само у Имагинарном води у привремени и повремени ужитак у осећању задовољства са означитељем первертирано јер је ту друга свест света стварности да казном подсмеха и прећуткивања и одбацивања кроз привид прихватања, делимично или потпуно освети индивидуу да идентитетски не постоји или да, што се Кинбота тиче, постоји, али као лудак.

У тексту наратива Кинботове Приче на крају јасно пише да је Градус починио убиство, да је грешком убијен песник Шејд уместо *Краља* Кинбота, односно да је Џек Греј убио Шејда грешком због сличности са судијом Голдсвортом који га је осудио и утамничио пре извесног времена. У тексту јасно стоји и да се Кинбот дочепео текста Шејдове поеме који је одмах потрчао да сакрије и не проверивши да ли је Шејд мртав. У овом завршном делу Кинботове Приче записано је и да је Кинбот оставио свог баштована да чува *убицу*, а да је он пожurio у кућу да би „[...] сакрио непроцењиви коверат [...] у дну плакара, одакле сам изашао као да је то крај тајног пролаза који ме је из мог зачараног замка и Зембле довео право у *ову* Аркадију“ (Nabokov 1988: 221). Кинбот записује да је упркос својим „[...] интригама и прљавштини“ (Nabokov 1988: 224) покушавао „[...] да наведе[м] људе да мирно виде – а да не почну одмах да вриште и да ме гурају – праву истину трагедије – истину у којој ја нисам био „случајан сведок“ већ протагонист, и главна, макар само потенцијална, жртва“ (Nabokov 1988: 224). „Бука и гунгула на крају су утицале на ток мог новог живота, и приморале ме на долазак у ову скромну планинску кућицу [...]“ (Nabokov 1988: 224), али је ипак успео да добије „[...] интервју, можда чак два интервјуа, са робијашем“ (Nabokov 1988: 224).

„Навевши га да ми поверује да му могу помоћи на суђењу, приморао сам га да призна свој гнусан злочин – како је преварио полицију и нацију представљајући се као Џек Греј, бегунац из луднице [...] Неколико дана касније, авај, осуђетио је правду тако што је пререзао грло жилетом који је извукао из незаштићеног контејнера за смеће. Умро је, не толико због тога што је одиграо своју улогу у причи за чије постојање више није налазио сврху, већ због тога што није могао да преживи тај врхунски мурдарлук – да убије погрешну особу када права стоји пред њим. Другим речима, живот му се није завршио слабашним кврцајима механизма већ гестом хуманоидног очајања. Доста је било. Излази Џек Греј.“ (Nabokov 1988: 224, 225)

Да ли је могуће интерпретаторски читати последње наведене фактицитете онако како стоје записани у наративу у означитељском коду који предлаже Дејвид Тротер: „Параноја [...] је одабир лудила професионалца [...]“ (Trotter 2001:1), односно да ли параноја и лудило *бирају професионалца*, професионалца у кинботовском смислу изузетног приповедача – писца, склоног перфекционизму, парадоксима, иронији или *професионални* Кинбот *бира* наратив параноје, страхова, фрустрација, осећања прогона као означитељски регистар у коме једино може да трага за могућим опцијама конструкције одговора на питање *Ко сам ја?* и *Која је моја истина?* На оба питања или под-питања дати одговор је једнако одговору на питање *Да ли параноична особа може записати своју параноичност?* и *Да ли се параноја уопште може записати?* Ако је одговор потврдан, онда и интерпретација не сме да буде рационализација нерационалног, већ би морала да се креће огледалним одразом означитељског регистра који интерпретира. Међутим, с обзиром на интерпретаторску претпоставку да се Кинботово сопство може тумачити као делузионо, параноично, важно је још једном напоменути и интерпретаторску претпоставку да је Кинбот свестан својих реципијенту непознатих узрока фрустрација и страхова који се могу читати, у извесном смислу и као параноични, уколико они заиста не би постојали или уколико они-узроци представљају Губитак који ни приповедач попут Кинбота није у стању да имагинаризацијом ублажи. Исто тако је могуће читати Кинботов субјективитет као параноичан уколико би се

узроком сматрало његово непренаглашено инсистирање на конституисању сопственог сопства, већ као апсолутно конституисање сопства имагинаризацијом у Имагинарном брисањем граница у наративу сопства и са предсвесним контактом са Стварношћу. Али вратимо се препричаним догађајима на крају романа, односно фактицитетима текста. Кинбот након убиства Шејда наводно хита да сакрије поему из-потребе да реципијента убеди да је поема његово последње и једно идентитетско уточиште, на дно плакара у кући судије Голдсворта одакле излази „[...] као да је то крај тајног пролаза који ме је из мог зачараног замка и Зембле довео право у *ову* Аркадију“ (Nabokov 1988: 221). С обзиром на више пута назначену освешћеност приповедача да је њувајску Аркадију и имагинаризацијом у Имагинарном немогуће преобратити ни у шта митско у смислу дионизијског мита као уласка у ожеовско неместо у коме ће јунак – приповедач збацили све фрустрације, страхове и психозе, попут зембланске Аркадије из које је прогнан услед последице без узрока – антикарлистичке револуције Сенки када су „[...] корупција, издаја и екстремизам [...] продрили [...]“ (Nabokov 1988: 58) и уништили „савршену хармонију“ између „Народног дома (парламента)“ и „Краљевског савета“ (Nabokov 1988: 58). Да ли и „савршену хармонију“ између моћи друге свести света и његовог сопства или склада раздвојености његовог менталног односа према ономе шта је Стварност, а шта Имагинарно? На крају, дакле, он има осећај да је успео да сакрије своју (да ли) идентитетску тајну означену поемом неког песника од имагинаризоване Стварности Њуваја, Стварности коју он наводно живи и има исти онај осећај као када је по други пут изашао из тајног пролаза, оставивши један тајни идентитет да би ушао у други, такође тајни? Али се тај тајни пролаз испод тајног идентитета његове краљевске палате идентитета већ код другог уласка у њега потпуно изменио: „Тајни пролаз као да је постао прљавији. [...] Она упамћена површ обојеног песка носила је тридесетогодишњи шараста отисак Олегове ципеле, бесмртан као трагови питоме газеле неког египатског детета који су пре тридесет векова остали на плавим нилским опекама које су се сушиле на сунцу [...]“ (Nabokov 1988: 102) и уместо егзалтираног одјека хомосексуалног односа, у време првог доласка до краја тајног пролаза, у *време другог доласка* до краја и отварања врата пролаза чека га фрустрирајући улазак у другу свест света. Трећи долазак до краја тајног пролаза подсећа на други, с тим што је друга свест света већ увелико спремна да вришти и да га гура, наравно, и пре него што чује „праву истину трагедије“ (Nabokov 1988: 224) у којој он није само „[...] 'случајан сведок' већ протагонист, и главна, макар само потенцијална, жртва“ (Nabokov 1988: 224). Да ли заиста „протагонист“ и идентитетска „жртва“ греха *интрига* и *прљавиштина* свог интерпретаторског злочина? Или, можда, ипак, лица и наличја друге свести света? Одговор је у интерпретаторском опредељењу да Кинбота значи жртвом сопствене помисли да се идентитетски може одредити само у Имагинарном, али и жртвом друге свести света „Стварности“ или Стварности.

Јакоб Градус је Кинботов освешћени конструкт имагинаризованог идентитета који Кинбот конституише да би рационализовао своју параноју, своје опсесивне фрустрације осећања неприпадања и делузионе претње да је принуђен на непрестано изгнанство из-себе. С обзиром на то да је свестан своје немоћи да се избори са сопственим губљењем ослонаца у Стварности и све јачим притиском друге свести света, Кинбот и сам покушава да изнађе онај међупростор који је Шејду омогућио да идентитетски левитира између Стварности и Имагинације, њему неопходан не би ли збацио са себе сопствене, можда једине стварносне у Причи о његовом идентитету, манифестације анксиозних напада у изналажењу простора наратива у коме ће конституисати сопственог „аутоматског човека“, прво као дводимензионални, па затим тродимензионални механизам који „[...] ће сада радити, јер ја имам кључ“ (Nabokov 1988: 105). Ако већ не може или не сме или је то његов избор да сопствени идентитет у потпуности одсече од било какве стварности, онда ће конструисати и сопствени

имагинаризовано-параноични одбрамбени механизам у *представнику* „Једне групе изузетно оданих екстремиста, који су се називали Сенке, [која се] заветовала [...] да ће прогањати Краља и убити га ма где он био“ (Nabokov 1988: 115). „[...] романтичан[ом] и племенит[ом] сјај[у] [...]“ имагинаризованог карлизма Кинботовог сопства може да се супротстави само „[...] нешто недвосмислено готско и погано“ (Nabokov 1988: 115). Ако *не сме* да испише ништа стварносно о себи, онда му мора бити дозвољено да конституише сопствени идентитет онако како он жели и мора да натера друге-од-себе да његову фикцију прогласе стварносно. Зато је право питање ко је тај који сме да се усуди да *почини краљеубиство*, да деконструише његов идентитет као краља Чарлса Ксавијера Вољеног? Наравно, само неко ко је одабран на превару или неко ко је одабран да његову превару раскринка: „[...] Лако можемо да замислимо ту сцену: аветињске неонске светилке у лабораторији, у једном анексу Стакларе, у којој Сенке те ноћи одржавају састанак; кец пик на поплочаном поду; [...]“ (Nabokov 1988: 115). Карте су рекле своје, карте које је промешао преварант, карте које шаљу на задатак краљеубиства „трансценденталног пробисвета“ (Nabokov 1988: 10) који креће док га „[...] унутрашње око [...] некако увек види, а мишићи ума га осећају [...]“ (Nabokov 1988: 104), креће покренут подметнутим *лажним пасошем*: „[...] Сила која га гони је магично деловање саме Шејдове песме, механизам и замах стихова, моћни јамбски мотор. Никада још није неумитно напредовање судбине добило такав чулни облик [...]“ (Nabokov 1988: 104). *Чулност облика* кретње трансценденталног као потпуно неспојив скуп означитеља јер се трансценденталност *обично* повезује са неком узвишеном над-инстанцом којој Кинбот ипак додаје и означитеље супстанцијализације и физичког кретања и „пробисвета“, Кинбот појашњава, *обраћајући* се управо другој свести света, прозаичношћу и тривијом не би ли је још више понизио, а себи дао снаге да јој се одупре све до неког, било ког и каквог краја свог идентитетског путовања. Прво наводи оне стихове Шејдове поеме које је прогласио скицама и који не постоје у Шејдовој поеми, не постоје нигде осим у његовом уму: „Треба ли мртав убица да загрли / Гневну жртву с којом мора да се суочи? / Имају ли предмети душу? Или морају да ишчезну / Као велики храмови, да као Тангра дуси буду само?“ (Nabokov 1988: 175). Затим се поиграва са другом свести света, третирајући је као свест дететета у игри анаграма: „Последњи слог речи 'Танагра' и прва три слова речи 'дуси' творе име убице [...]“, да би јој се потом подсмешљиво и директно обратио: „Обичан случај!“ повикаће **прозаичан читалац**. Али нека он покуша, као што сам ја покушао, да види колико има таквих могућих и вероватних комбинација. 'Лењинград у ствари се звао Петроград'? Он је стог *рад* ускоро да дође?“ (Nabokov 1988: 175). Да би његов конструкт одбрамбеног механизма што прозирније приближио свима онима који нису ради да *чују у ненаписаном* „[...] праву истину [његове] трагедије [...]“ (Nabokov 1988: 224), да би им омогућио да се сами препознају не би ли им одузео тај осећај – имагинаризовани или стварносни – идентитетске супериорности, Кинбот свом одбрамбеном механизму конституисања наказне карикатуре друге свести света привремено додељује „[...] статус човека [...]“ (Nabokov 1988: 210), са именом и презименом Јакоб Градус. То није довољно, потребно је да конструкту свог ума додели не само *статус људског бића* већ и да његово постојање повеже са имагинаризованом стварношћу Њу Ваја коју живи попут одраза неке његове могуће стварносне реалности, али и са свим могућим „стварностима“ сопственог постојања. Осим што на крају своје Приче указује да се ради о Џек Греју као одбеглом лудом криминалцу из луднице, у „Индексу“ своје Приче додаје: „Градус, Јакоб, 1915–1959, алијас Џек Дигри (*Jack Degree*), де Греј (*de Grey*), д'Аргус, Виноградус, Лењинградус, итд.; хоштаплер и убица [...]“ (Nabokov 1988: 229). У „Индексу“ постаје јасно оно што је у поигравању са анаграмима могло да се наслути да Кинботов Јакоб Градус заиста постоји у свакој Стварности, не само у „Стварности“, односно да постоји и у творчевој „Стварности“.

Присуство аутора је ту да спречи не потпуну анихилацију Кинботовог сопства, већ да се *обрати* из сенке свим Сенкама које себи дају за право да из самопрокламованог осећаја супериорности кажњавају свако разликовање, сваку потребу за разликовањем и свако разликовање из-потребе, односно нужности.

„[...] Кинботово размишљање о мотивима великих револуционарних подвига, најјединичнији је исказ те врсте у целокупном опусу Владимира Набокова – писца који је имао разлога да до краја живота остане киван на револуционаре Градусовог животно-политичког усмерења, али их је у својим делима углавном игнорисао, с отменим аристократским презиром, или их је претварао у гротескне, чудовишне карикатуре [...]. Јакоб Градус је последњи, и несумњиво уметнички најуспелији изданак те лозе.“ (Рауповић 1997: 225, 226)

С обзиром на то да се овај истраживачки исказ не бави *ауторским предсвесним*, осим повремених дигресија на укрштање (не)могућности јунака, приповедача да конституишу сопствене истине и сопства са творчевим стварносним реконфигурацијама сопственог сопства из његових ауто-исказа и исказа других о њему, политичко-историјске стварносне алузије на историју живота самог Набокова у Причама његових јунака неће бити детаљније разматране. Неопходно их је споменути да би се скренула пажња да је његовим јунацима, приповедачима, у америчким романима обухваћеним овим истраживањем одузета могућност да одрже идентитетски баланс између Стварности и Имагинације са предумишљајем које има своје онтолошко упориште у историји живота њиховог творца, али да их творац само на нивоу прозирности кажњава у смислу указивања *кроз сопствени пример* на привид полисемије сопствених идентитетских одређења под *притиском Стварности* сопствене историје живота.

Како изгледа та гротескна физичка и духовна карикатура друге свести света, оне наказне у којој се мора пребивати да би се идентитетски опстало, а која упорно води индивидуу ка идентитетском распаду. Уколико би се морала представити у форми људског обличја, физички би се могла описати попут: „Празан[ог] дугуљаст[ог] облик[а] [...] лица [који бисмо могли] [...] попунити већином елемената, као што су густе обрве и брадавице на бради“ (Nabokov 1988: 208), дакле попут нацрта лица у који свако ко се препозна као друга свест света може уцртати своје црте лица, али пошто би то значило освешћеност у контексту сопствене инфериорности у односу на Стварност, боље је рећи да је нацрт дат попут огледала, тако да сваки *представник* те наказне Стварности у пролазу може угледати свој лик. Додајући као обавезни део црта лица „[...] брадавице на бради“, Кинбот је осигурао да ће у самом посматрању свог лика у огледалу уоквиреном оваквим обликом и детаљима, свакоме пажњу привући наказност самог лица. Уместо ума, Кинботов Градус има само „[...] опруге и спирале [...]“ (Nabokov 1988: 117) које покрећу други слични њему. Његов Градус презире неправду и превару, с тим што су за њега неправда и превара само оно што он не може да разуме јер превазилази механизам *опруга и спирала* његовог интелектуалног непостојања. Таквом једном ентитету који духовно, према Кинботу, не постоји, а „Морално је [...] лутка која прогања другу лутку“ (Nabokov 1988: 209), одузета је моћ сваког задовољства осим гротескних најмизернијих приземних задовољстава карактеристичних за животиње. Кинбот инсистира управо на животињском и у физичком изгледу свог Градуса, описујући га као „[...] мелеза шишмиша и крабе [...]“ (Nabokov 1988: 115), додајући означитеље карактеристичне за животиње: „[...] мајмунску оклембешеност његовог широког тела и кратке задње ноге“ (Nabokov 1988: 208). Опис физичке наказности Градуса позива на прималност инстинкта, односно нагона и у осећањима, односу осећају задовољства. На било какав спољни надражај, био он размера додељивања улоге покретача једне револуције једнак је осећању задовољства „[...] одвратног антимицесеристе“ (Nabokov 1988: 209):

„Можда је постојало (много дозвољавам) благо, сасвим благо сензуално задовољство, ништа више – рекао бих – од онога што ситни хедониста доживљава у тренутку када, задржавајући дах пред увеличавајућим огледалом, док ноктима на палчевима притиска са смртоносном тачношћу обе стране једне тачке, када, дакле, у потпуности истиска љигави, полупрозрачни чеп митесера – и испушта 'Ах' од олакшања.“ (Nabokov 1988: 209)

Дало би се претпоставити да наказним обрисима нечега што би се могло означити као постојање ума, поремећеног ума или празног места ума, додељивање задатка да неког убију, може причинити девијантно задовољство, али Кинбот инсистира да и они сами, попут његовог Градуса постају жртве исте оне друге свести света која их под велом прихватања регрутује у своје фигуре, оне фигуре, шаховске, које су унапред утврђеним гамбитом одређене да буду жртвоване. Регрутовање њима – Градусу је указивање части и сатисфакција уз огромну фрустрацију јер је и Стварност друге свести света уређена тако да никада не остваре ни примално задовољење својих животињских нагона.

„Такве ствари нагризају изнутра – али шта ту Градус може? Збијене судбине удружују се у велику заверу против Градуса. Уз опростиву раздраганост запажа се да њему слични никада не добијају то задовољство да сами смакну своје жртве. [...] Када палог тиранина, голог и дречавог, привежу за колац насред трга и убију људи који му одсецају парчиће, и једу их, и деле међу собом његово живо тело [...], Градус не учествује у пакленом причешћу: он указује на прави инструмент и управља резањем.“ (Nabokov 1988: 117, 118)

Ако њему – Кинботу из мноштва већ наведених могућих разлога није дозвољен приступ Стварности осим можда у међу-форми функција лакановског неуротика и хистерика, односно с једне стране његова Прича је Прича сопства које би да се притаји пред Другим – другом свешћу света – не би ли га заварало и било прихваћено, с друге стране његов бес, страх, параноја су одраз потребе да се побуни и да сам позове на револуцију против Другог које му својим непрестаним одбијањем и презиром изазива упорно одраз сопствене наказности, у својој Причи о Градусовом сопству Кинбот гротескношћу описа указује не само на презир према другој свести света, већ и према својој неспособности да се отргне (без)потребном само-протеривању себе од Другог и само-наметању испразности солипсистичке револуционарне, у смислу арогантности и приповедачког умећа, борбе против самог себе. Зато његов Градус у задовољству *канибализма* као освете тиранину Стварности не може да учествује јер заправо и не постоји разлика између Градуса и тиранина јер не постоји ни Стварност, ни *тиранин* коме би могли да се освете, или за Градуса ипак постоји? Кинботова *идеја* о стварању имагинаризованог конструкта чији је „[...] плен био високо развијено људско биће [...]“ (Nabokov 1988: 209) и чије је „[...] оружје било право [...]“ (Nabokov 1988: 209) требала би да наведе имагинаризованог доктора, наравно на сеанси у Кинботовом наративу, али и сваког „[...] ко је вољан да нас саслуша [...]“ (Nabokov 1988: 209), нас – читаоце, интерпретаторе као припаднике *прве свести света*, да његово – Кинботово лудило прихватимо као ментални поремећај који може да настане само с оне стране огледала, у Имагинацији и то гротескној и до крајности унакаженој свести неког субјекта, на пример Јакоба Градуса. „Да ли сам ја већ некада видео Градуса? Да размислим. Јесам ли? Сећање одмахује главом.“ (Nabokov 1988: 220) Али Кинботу је потребно Градусово сећање на њега које постоји, наравно само у псеудо-аркадијској идили имагинаризоване прошлости, Зембли с почетка његове Приче и зато му убица Градус признаје да му је Краљ махнуо са једне од својих кула и тада, у том тренутку, у Њујау, када се „[...] посетилац окренуо према нама и одмерио нас змијским тужним, примакнутим очима, осетио сам такав дрхтај препознавања, да бих се, да сам сањао ружне снове, пробудио уз јаук.“ (Nabokov 1988: 213) Кинбот препознаје да ли одраз сопственог делузионог

поремећаја, да ли фактицитет да је у жељи да створи наказни конструкт сопства како би проказао и наругао се другој свести света њен одраз или оргинал, створио наративни идентитет који има своју истост и који нагиње ка ипсеитету у идентификацији-са читавим светом означеним као Сенке које су иницијално требало да Кинботу послуже да оствари свој циљ – да увери и прву и другу свест света да он – Кинбот, Боткин, Чарлс Ксавијер Вољени идентитетски постоји? Да ли се та његова иницијална потреба за инвенцијом објективизираниог субјективитета који ће бити жртвован не би ли се Кинбот с једне стране ослободио делузионих страхова и фрустрација и како би се индиректним обраћањем свим првим и другим свестима света претњом да ће их „[...] пар колосално дебелих, абнормално длакавих руку [...] дограбити [...] отпозади и стиснути, стиснути, стиснути“ (Nabokov 1988: 118), односно да ће и њих разум, свест издати и да ће завршити и постојати само у солипсистички *транспарентном ормару* али без посматрача? Градусова стварносност постојања није стварноснија од Кинботове, али је далеко пластичније представљена у Кинботовој Причи о себи, него Кинботова:

„Када га је његова жена, која је правила ђинђуве у Радуговитри, напустила (с љубавником Циганином), живео је у греху са својом таштом све док није одведена, слепа и отечена, у завод за пропале удовице. Отада је неколико пута покушао да се кастрира, лежао је у болници за стакларске раднике с озбиљном инфекцијом, а сада је, у четрдесет и четвртој, био сасвим излечен од пожуде коју Природа, тај велики преварант, ставља у нас не би ли нас намамила на расплођавање.“ (Nabokov 1988: 191)

Овај детаљ, дигресивни *упад* ма колико гротескан био, „стварноснији“ је од читаве Кинботове саге о сопственом идентитетском постојању у под-Причи о својој зембланској прошлости. Исто тако, Градус или Џек Греј се попут неконтролисаног алтера субјекта који, интерпретаторски нагађамо, пати од делузионог поремећаја, отрже, наводно, свесном делу Кинботовог ума, ипак, остварује свој циљ – убија човека који личи на судију Голдсворта. Градус који је идентитетски опстао *путујући* Кинботовим умом из једне имагинаризоване стварности у другу, ипак је оставио „стварноснији“ траг идентитетског постојања од свог творца и након оствареног циља „одлучио“ да окрене леђа свом творцу. Након наводног Шејдовог убиства Кинбот уз осећање очајања прикривено привидом усхићености због помисли да је убедио читаоца, интерпретатора да је поема безбедна и театралног обраћања својој неверној публици да је његова истина и његово сопство преживело: „Целу Земблу сам држао притиснуту уз срце.“ (Nabokov 1988: 217), његов Градус је ипак „[...] одлучио да игра нову улогу, није уопште обраћао пажњу на мене, као да сам неки камени краљ на каменом парадном коњу на Тесерском тргу у Онхави [...]“ (Nabokov 1988: 221). Кинбот ни имагинаризованим фактицитетом да је Градус убио погрешног човека, не успева да *овлада* идентитетским конструктом који је створио. Зато Џек Греј, не Градус мора да напусти *позорницу*: „Излази Џек Греј.“ (Nabokov 1988: 225) Зато *позорницу* мора да напусти и Кинбот: „Е па, народе, претпостављам да су многи у овој лепој дворани гладни и жедни као ја, и боље је, народе, да овде прекинем.“ (Nabokov 1988: 225) Важно је напоменути и како Кинбот *силази с позорнице* – сећањем на речи своје зембланске дадиље: „[...] драги мој, Бог ствара глад, Ђаво жеђ. [...]“ (Nabokov 1988: 225). Свестан да након покушаја да уради све што је у његовој приповедачкој моћи, а она је изузетна, оставља одиграну улогу имагинаризованих реплика према сопственом сценарију *изговорених*, оставио и *публику гладну и жедну*, али и себе као конструкта и сопственог *Бога* и сопственог *Ђавола*, *гладним и жедним* и жељним да идентитетски постоји. Зато његов монолог на крају његове Приче мора да остави утисак да је та *улога* одиграна из-нежности да ли да задовољи захтеве друге свести света или сопствену потребу да се *опроба у улози* другог-од-себе који је према његовој Причи *оргинал прве свести света*? По први пут у

Кинботовом наративу на самом крају одзвања глас субјективитета у лакановској функцији хистерика:

„Да, боље да прекинем. Моје белешке и моје биће постепено нестају. Господо, ја сам много препатио, више него што било ко од вас може да замисли. Молим се да благослов Господњи дође до мојих бедних земљака. Мој рад је окончан. Мој песник је мртав.“ (Nabokov 1988: 225)

„А ви, шта ћете *ви* урадити са собом, јадни Краљу, јадни Кинботе?“ можда ће запитати нежан млад глас.

Бог ће ми, верујем, помоћи да се ослободим сваке жеље да следим пример два друга лика из овог дела. Наставићу да постојим. Можда ћу прихватити друге маске, друга обличја, али покушаћу да постојим. Можда ћу се поново појавити, на неком другом универзитету, као стар, срећан, здрав, хетеросексуалан Рус, писац у изгнанству, без славе, без будућности, без публике, без ичега осим своје уметности. Можда ћу се удружити с Одоном у раду на новом филму: *Бекство из Земље* (Бал у палати, бомба на дворском тргу). Можда ћу попустити простим укусима позоришних критичара и скувати позоришни комад, старомодну мелодраму са три главна лика: лудаком који намерава да убије имагинарног краља, другим ликом који замишља да је тај краљ, и истакнутим старим песником који случајно улети у путању ватре, и нестаје у сукобу између две измишљотине. О, можда ћу учинити много ствари! Ако историја дозволи, можда ћу се вратити у моје обновљено краљевство, и уз велики јецај поздравити грао обалу и одблесак неког крова у киши. Можда ћу се мувати и стењати у лудници. Али шта год да се догоди, где год та сцена била, неко ће, негде, тихо кренути – неко је већ кренуо, неко ко је још увек далеко купује карту, пење се у аутобус, на брод, у авион, слеће, хода према милион фотографа, и убрзо ће зазвонити на моја врата – већи, ваљанији, способнији Градус.“ (Nabokov 1988: 225, 226)

Први пут Кинбот је апсолутно освешћен ограничења Другог – језика и Стварности, али и ограничења Имагинације и одлучује се да у своју одбрану привидно прихвати другу свест света којој се и обраћа и први пут (с)помиње патњу кроз коју је *прошао*, нихилистички проглашава крај свог *рада* и сопственог постојања и снисходљиво означава глас друге свести света нежним и проглашава себе *јадним*. Попут лакановског хистерика, Кинбот објављује сопствену потребу да постоји према правилима Другог, зато и толико „можда“ у његовом набрајању могућности настављања сопственог постојања. Најхистеричнија у контексту хистеричности као привидног представљања Другом и другима-од-себе као понизног сопства, наводно, спремног да се повинује свим Законом вероватноће и комбинаторике које му буду наметали је *изјава*: „Можда ћу се мувати и стењати у лудници.“ (Nabokov 1988: 226) То је једина помисао која субјективитету попут Кинботовог не би пала напамет. Кинбот и на крају верује у моћ Имагинације, али овог пута не у контексту игнорисања Стварности у смислу у коме је Прича о његовом сопству игнорисала Стварност с предумишљајем свог аутора да је могуће опстати само у Имагинарном. Зато „[...] неко ће [...] неко је већ кренуо [...] хода према милион фотографа, и убрзо ће зазвонити на [...]“ (Nabokov 1988: 226) његова *врата* – „[...] већи, ваљанији, способнији Градус“ (Nabokov 1988: 226). Не Градус *краљоубица*, већ Градус као уметнички конструкт у имагинаризацији под притиском Другог-Кинбота да остане ништа-идентитет, који прераста потребу свог творца и задобија значитељ *Стварност*. Привидом прихватања Стварности, без настојања да је из-беса, фрустрације *јавно анулура* јер је тако нешто немогуће, већ наводним пристајањем *уз њу*, Кинбот ће наставити да постоји, наравно, као лакановски *Без-верник*, опет у сопственој имагинаризацији, али *уз* привид уважавања друге свести света, односно неког способнијег Градуса.

Кшијежополска тврди управо супротно, односно да Кинбот осим параноје, схизоидности и делузионих поремећаја, пати и од суицидне хистерије која ће вероватно окончати његов живот одмах након завршетка свог коментара. (Księżopolska 2015: 51) Доказ за такав крај романа и окончање Кинботовог живота она проналази у Набоковљевом аутозапису *Чврсти ставови* у интервјуу у коме не само што Набоков инсистира да је његов Кинбот починио самоубиство, већ и одређује датум када се то догодило – 19. октобар 1959. године: „Мислим да је јако лепо што је тај дан када је Кинбот починио самоубиство (што је сигурно учинио пошто је у потпуности уредио своје издање поеме), дан и годишњице Пушкиновог *Лицеја* и дан 'смрти једног старца Свифта'.“ (Nabokov 1990: 74) Интерпретаторски посматрано могуће је изабрати игнорисање ове инстанце „[...] ауторског неовлашћеног уласка на туђ посед [...]“ (Wood 1994: 33). Међутим, ауторка овог интерпретативног исказа сматра да би Кинботово самоубиство, без оног набоковљевског *гурања лактом* које спомиње Кузмановић у контексту Набоковљеве потребе да присили читаоца да чита његова дела по његовим упутствима, које код неких рецепијената изазива фрустрацију, код других, попут Кшијежополске, очигледно не, делује неубедљиво, посматрајући само контекст романа. Кшијежополска у свом доказивању Кинботовог самоубиства *залази*, рекли бисмо, неовлашћено превише на туђ посед, тврдећи да сам изглед текста, односно природа текста са свим Кинботовим насумично унетим изменама без брисања претходних варијанти, указује на недостатак оног *последњег читања* пред објављивање, говори у прилог *фактицитетима* да у време објављивања *Бледе ватре*, Кинбот није више имао приступ тексту. На основу претходно наведеног, ауторка изводи закључак да је Кинбот или хоспитализован у некој установи за ментално оболеле или да је испунио своје обећање да ће се дословно анихилирати. (Księżopolska 2015: 53) Кинботов *ваздушност* у комбинацији са Набоковљевим триком „ефекта стробоскопа“³³ је, према ауторки, начин на који Кинбот представља свој повратак неком дому из неког страног света и који би му могао бити од користи само уколико тај повратак не би значео повратак у прошлост. За његово ментално стање повратак није искупитељски чин, већ клетва, повратак у пакао, у прошлост која може призвати спокој али исто тако може показати своје наказно лице и пробудити *сањара*. Кшијежополска чита последњи коментар у Кинботовој Причи у дијаметрално супротном интерпретаторском регистру од ауторке овог истраживачког исказа, као одраз неизбежности вечног враћања у неко стање у коме се само неки детаљи могу изменити, док главни догађаји, укључујући оне најтрауматичније и даље остају исти (Księżopolska 2015: 54). Ауторка каже да последњи параграф садржи импликације, узнемирујуће услед своје тачности да се иза Кинботове параноје крије непобитна истина неизбежности његове смрти. Исто тако овај параграф, инсистира ауторка, указује на могућност да су и Њу Вај и Зембла само фиктивне творевине лудака затвореног у неку установу за ментално оболеле. Она се чак и слаже са Брајаном Бојдом који тврди да Кинбот није само луд, већ да је и сам конструкт неког другог јунака у роману – Шејда. (Boyd 1991: 61) Кинботова потреба да се пробуди негде „[...] као стар, срећан, здрав, хетеросексуалан Рус, писац у изгнанству, без славе, без будућности, без публике, без ичега осим своје уметности“ (Nabokov 1988: 225), према Кшијежополској јасно *призива* имаго аутора. Међутим, оно што збуњује ауторку у тој јасној алузији на Набокова је чињеница да је *Бледа ватра* настала после *Лолите* када

³³ Имагинаризовани повратак у прошлост инкогнито је могуће у Набоковљевој поезији назначити означитељем „ефектом стробоскопског окретања“ (Nabokov 2012: 107) који је интерпретаторски преузет из Набоковљеве поеме „Слава“ („Fame“), а који Набоков у фусноти за своју поему појашњава: „Ефекат стробоскопа изазива осећај да точкови који се окрећу, окрећу се уназад, и прелазак у Америку постаје оптичка илузија повратка у Русију [...]“ (Nabokov 2012: 182)

Набоков више није био без славе, без будућности, без публике, без било чега осим своје уметности. С друге стране, то је ипак непобитан доказ, наводи ауторка, да ова алузија није само метафиктивна шала јер је то, можда, управо Боткинов најдрагоценији, најскривенији сан да буде срећно „нормалан“ и потпуно невидљив, поседујући само своју нетакнуту уметност, истовремено као што може бити и потпуна освешћеност да је такав сан осуђен на пропаст. И додаћемо још једну тврдњу ауторке у којој наводи да Кинботова размишљања о благослову смрти нису ослобођена од исте трауматичности у вези са вечним повратком у контексту дигресије о дечаку Кристоферу јер није искључено да и у некој другој димензији постојања, коју Кинбот означава рајском, неће бити присутна ужасавајућа сенка Гримоваг миловања. (Książopolska 2015: 54, 55)

„Како онда читати књигу? Једини начин, претпостављам је направити случајан избор којој наративној публици желите да се приклоните – или да је читате неколико пута, увек правећи другачије изборе у приступу. Као и у игри, слободни смо да начини првих неколико слободних потеза; оно што следи зависиће од наше иницијалне одлуке.“ (Rabinowitz 1977: 140)

Или оставити утврђивање интерпретаторске истине о истини сопства јунака, приповедача у контексту у коме Присила Мајер каже да је шаховска табла: „[...] осам пута осам квадрата – коначних шездесет и четири квадрата који садрже бесконачан број могућих потеза, попут живота и уметности“ (Meyer 1988: 203).

Што се више интерпретацијски покушава *приближити* узроцима, пореклу, изворима *наративног идентитета*, идентитета датог у Причи и кроз Причу, речи све више изневеравају, водећи у *неку унутрашњост света сопства* у коме се ствара хијазам сопства реципијента, његове интерпретације наратива идентитета јунака и наратива идентитета јунака који је у Набоковљевим романима исписан полисемијом детаља, од којих сваки за себе представља извесни дисруптивни означитељ у смислу за-почињања засебног означитељског регистра могућих значења сопства јунака. У интерпретацијском смислу долази се до једне парадоксалне логичке контадикторности да се чини да детаљ постаје већи од целине, односно да детаљ наратива сопства јунака, приповедача прераста у дисјунктивни суплемент који није затворен наративом целине Приче, већ који прети да затвори Причу сопства, односно њену интерпретацију, конституисањем генеалогije датог детаља. Проблематика Набоковљевог инсистирања на детаљу не односи се само на могуће интерпретаторско лепљење за њих у смислу калемљења мноштва постојећих значења или не, те одвођења саме интерпретације сопства јунака у интерпретаторски солиписизам интерпретације, већ и за однос према реалности. Кинботово инсистирање на дигресијама, на мноштвености детаља, не доводи у питање нарушавање целине Приче, већ одвлачи пажњу од поимања реалности или Стварности. До самог краја овог интерпретативног исказа се инсистира да је Кинботу или творчевом вољом одузета могућност да оствари било какав додир са Стварношћу, или, посматрано из Кинботове перспективе, перспективе самог текста, његовом решеношћу да о стварносној Стварности свог сопства не проговори или да му је ту могућност одузело трауматично искуство у неспоменутом контакту са Стварношћу, или у оном споменутом, присутном у наративу, непрестаном контакту са његовом имагинаризованом њувајском Стварношћу. Али се заборавља она полазна хипотеза, Набоковљева, творчева хипотеза да је сама Стварност конструкт по себи, да је она сама увек Друго које постоји као инвенција за себе, инвенција која може бити погубна по идентитет, али на коју се не може ни на који начин утицати, осим привидом инаугуралног приповедног конституисања реплике нечега што је само једно од мноштва виђења Стварности. Инвенција Стварности је изнад инвенције Имагинације или свака инвенција Имагинације је одговор на инвенцију Стварности. Набоков све време *убризгава*

постојање стварносне Стварности кроз наратив о том неком постојању, да би с друге стране укинуо у својим наративима могућност бинарне опозиције субјекат – Стварност, односно онемогућио својим приповедачима сваку могућу опцију, посебно опцију потчињавања и супротстављања нечему означеном као Стварност Стварности, или Стварност њиховог сопства и то *под велом* представљања одраза неумољивости и тираније Стварности као немогућности јунака, приповедача да дају било какав, по свој субјективитет, конститутиван одговор. Оно што им творац допушта је да сваку Причу о себи представе у различитим контекстима, проглашавајући имагинализовану инаугурацију пожељне Стварности једином опцијом идентитетског преживљавања. Такво идентитетско преживљавање је, наравно, немогуће и зато лудило, параноја, солипсизам, убеђеност да се и у Имагинарном може идентитетски опстати, зато и умножавање дигресија, детаља који могу постати Прича о сопству за себе, али увек Прича неког имагинализованог Ја. Сећање као могућност *потурања* идентитетске истости и узрока или оправдања за немогућност идентитетског проналажења у вакууму имагинаризоване Стварности и потребе да убеди друге-од-себе у стварносност њихових имагинација је још један, од мноштва, Набоковљевих, неки би рекли поигравања са читаоцима и критичарима, други приповедних инструмената за стварање делузионих субјективитета. Суштина сећања Набоковљевих приповедача, јунака је у томе да сви извори њихових сећања нужно постоје изван њих самих и сви тунели сећања се завршавају у неком другом делу псеудо-кристалног света. У суштини, сећање је јако погодан модус за означитељску иницијацију идентитета Набоковљевих јунака јер, као што је детаљно појашњено у делу о покушају конституисања ауто-записа кроз и уз помоћ сећања, сећање по себи је подвала која функционише савршено све док се негде у неком детаљу, некој *фусноти* не појави сама Стварност не би ли се подругливо подсмехнула *кориснику* сећања.

2. Владимир Набоков: *Стварни живот Себастијана Најта*: (не)онтолошки космополитизам сопства

Читање истина сопства у Набоковљевом роману *Стварни живот Себастијана Најта* започиње интерпретаторском дигресијом из *косе перспективе* саме ауторке овог истраживања како би се дало појашњење зашто се у интерпретативном исказу о (не)могућности успостављања истине сопства у Набоковљевим романима прво *поставља прича о истини и сопству* јунака и приповедача романа *Бледа ватра*, уместо да се следи линеарни, за многе, логични след, да се интерпретира прво први наратив конституисања сопства и истине у првом Набоковљевом роману написаном на енглеском језику и то још пре доласка у Америку. У интерпретативном наративу истраживања могућности или немогућности покушаја субјективитета да се идентитетски одреде у међупростору Имагинације и Стварности – Шејдова Прича, и у крајности идентитетског покушаја опстајања само у Имагинарном, односно имагинаризованом – Кинботова Прича, увек *присутно сопство* аутора је представљено *кроз* интерпретаторски, до извесне мере, присутан упис Набоковљевог односа према јединој инваријабли и сопственог постојања и постојања својих јунака, приповедача – инваријабли егзила као стања вечитог странствовања. Ибрахим Мухави каже да је „[...] егзил по дефиницији живети у стању егзистенцијалне ироније, стању у коме проживљену садашњост карактерише жудња за одсутним значењем“ (Muhawi 2006: 31), као и да овакво поимање појачава смисао ироније у *књижевности егзила*³⁴: „Ако је историја од вас направила

³⁴ Проблематика при-давања над-означитеља књижевност егзила у великој мери слична је проблематици над-означавања поетике одређеног писца као јеврејске, што се детаљно образлаже у делу интрпретативног

егзиланта, онда је поетика која се заснива на иронији одговарајућа стратегија за излагање на крај са стањем егзила јер вам дозвољава реинтерпретацију вашег егзила на креативне начине, трансформишући га назад у историју као књижевност.“ (Muhawi 2006: 32) Један од разлога интерпретаторског смештања романа *Стварни живот Себастија Најта*, након *Бледе ватре* јесте отпор ауторке овог интерпретативног исказа према формалистичко-методолошкој нужности Других (у лакановском смислу) да се овакви истраживачки искази сведу на рециклирање једног истог процеса – проблемског издвајања под-проблема задатог над-проблема, не би ли се онда приступило подметању и уметању делова наратива романа под „одговарајуће“ под-проблеме означене привидом полисемије означитеља – кратким и јасним поднасловима који би требало да поднесу сву семантичку тежину датог под-проблема. Према таквом општеприхваћеном чврстом ставу Других, то би значило у контексту Набоковљевих романа интерпретаторски изнад-став издвајања Егзила као Губитка као (из)над-налова, затим, непоткрепљена и непоткрепива могућност раслојавања могућих функција одговора субјекта на над-губитак первертиран у различитим романима ауторовом, вероватно према Другима увек скривеном намером, да реисписује све могућности или, барем, неке од њих, функције *шта би било кад би било* сопствене историје живота. Још важније је истаћи да постоје проблемска разрешавања која се не дају разрешити једноставном поделом на под-проблеме. Да ли је могуће проблем истине сопства раслојити у теоријском смислу и у контексту било чије поетике на под-слојеве који ће постојати потпуно независно једни од других. Зато *Бледа ватра*, зато предуводни искази о интерпретаторским исказима који прете својим редукионизмом, хегемонијом или потпуном деконструкцијом деконструкције ради, и зато прво Шејдова Прича сопства, па онда Кинботова Прича сопства, као неке од могућих Набоковљевих *реакција* на покушај одржавања сопства у животу на *граници* Имагинарног и Стварног или само Имагинарног, при чему егзил јесте инваријабла, али инваријабла попут сваког Губитка, попут сваког болног и трауматичног усецања Стварности у покушаје субјекта да *идентитетски преживи у стању левитације у простору оног између*. Не постоји, једноставно, заједнички именитељ за свако сопство Набоковљевих јунака, иако је речено да је једна од могућих инваријабли Набоковљевих романа егзил, јер иако је егзил део Набоковљеве Стварности, комплексност и немогућност означавања емоционалног доживљавања и преживљавања *тог стања* је нечитљива и неуписива. Оно што читамо у његовим ауто-записима креће се у распону који је и лакановским функцијама субјективитета немогуће изразити, а камоли интерпретаторско-догматски означити. Сам Набоков у романима који су обухваћени овим истраживањем, не *пише* наративе сопства својих јунака да би сакрио реконфигуративни и ретроспективни сопствени однос према самоћи и солипсизму, већ, управо да би до-давањем никада довољног броја детаља и дигресија водио читаоца кроз бесконачни број огледалних одраза и сопствених солипсистичких осећања и могућих солипсистичких осећања субјективитета других-од-њега до оне границе коју му само

исказа о Албахаријевој поетици и његовом поимању јеврејске књижевности и одговора на питање *Која је то књижевност која се може означити као јеврејска?* У том контексту, да би се интерпретаторски над-означила Набоковљева књижевност као књижевност егзила, неопходно је узети у обзир мноштво параметара који су преузети и из његових ауто-исказа, и из исказа других интерпретатора, биографа о Набоковљевој историји живота, и из његових америчких романа, и из интерпретаторске опрезности од фројдистичког редукионизма који – интерпретаторски исказ, ако би се занемарио опрез, би засигурно поставио знак једнакости између дисеминираних сопстава јунака, приповедача његових романа и творчевог, Набоковљевог осећања и проживљавања осећања егзила. Управо зато се означитељу егзил у интерпретацији сопстава и истина Набоковљевих јунака и када се означитељски употреби претпоставља могући означени смисао осећања странствовања не би ли се *затупиле оштрице* творчевог експериментисања са неким од могућих функција и форми егзила које његови јунаци, приповедачи *живе*.

трајање једног наратива омогућава. Једина цртица истине сопства његових јунака јесте осећање неприпадања и неуклопивости, али да ли је могуће означити то осећање и борбу са њим као диспозицију идентитета? Исто тако, и у вези са романом *Бледа ватра*, интерпретаторски се наводе неки од могућих *оригиналних* огледалних одраза ауторових *чврстих ставова* везаних за његов однос према фактицитетима његовог живота, као што је његов однос према брату Сергеју и његовој хомосексуалности и хомосексуалности *уопште*, само да би се указало на присуство у одсуству творчевог става из стварносног живота у његовој поетици. Наредни разлог интерпретаторског не-логичког (распо)реда Набоковљевих романа у интерпретаторском исказу резултат је интерпретаторске потребе да нагласи да је *уласком* у истраживање Набоковљеве *поетике* свесно пристала да *прогута* набоковљевски мамац мноштености детаља у вези са причама сопства његових јунака, не да би од њих конституисала засебне интерпретаторске регистре који немају никакве везе-и-повезе са самим текстом романа, нити да би *трпела* оно што Зоран Кузмановић *одређује* као Набоковљево непрестано *гуркање лактом* читаоца како треба *исправно* читати његова дела, нити да би са општом идејом на уму кренула у декодирање набоковљевски постављене *енигме* опстајања субјективитета, већ да би указала на немогућност заобилажења интерпретаторске фрустрације у смислу опсесивности и интерпретаторске потребе да се асимптотски *креће* у свом исказу са исказима Набоковљевих јунака, приповедача. Можда се понајвише *прашине* *дигло* у интерпретаторским исказима у вези са првим Набоковљевим романом написаним на енглеском језику, не би ли се указало на промашеност сваке интерпретације која се креће неким паралелним – понекад асимптотским *праћењем* наратива *прича сопства јунака*, понекад векторским усецањем, интерпретаторском *интервенцијом* као покушајем означавања извесних модуса постојања Набоковљевих јунака, попут овог интерпретативног исказа који интерпретативно *усеца* у наративе сопства јунака означитељске регистре из-фрустрираности – лакановске функције или левиначовско Речено субјективитета, или *Речено*, или, пак, Изрицање. Нека савремена истраживања у смислу савремености са овим истраживачким исказом имају потребу да прокажу овакав интерпретативни приступ као параноични, чији је једини исход рађање све дубље и даље опсесивности, пренете на само-интерпретирање субјективитета интерпретатора. С тим у вези, иако се настоји да се у овом интерпретативном истраживању као ортопедска помагала користе углавном интерпретативни приступи који су много ближи *савремености* Набоковљевог стваралаштва да би се избегла учитавања постмодернистичких метаморфозираних интерпретативних приступа који се крећу од *празнине/одсутности која не говори*, преко *говора празнине/одсутности* до *говора око празнине/одсутности*, у овом дигресивном делу, с намером се наводи један савремен са овим интерпретативним исказом, приступ *како треба* читати *Стварни живот Себастијана Хајма*.

Меган Викс (Meghan Vicks) у свом раду „Paranoid Reading, Reparative Reading, and Queering *The Real Life of Sebastian Knight*“ указује на све већу потребу истраживача, интерпретатора да се окрену као „површини“ наратива (Vicks 2022: 127) како би се ослободили фрустрације симптоматског читања које инсистира да је „[...] исправна само она интерпретација [...]“ (Jameson 2014: 60) која се заснива на минуциозном истраживању „[...] латентног значења испод манифестног [...]“ (Jameson 2014: 60), смештајући најпрецизније значење у дубине наратива, истовремено постављајући интерпретатора у арену за борбу са текстом у којој се интерпретатор бори за значење са текстом који пружа отпор или дајући себи за право да наметне значење наративима које интерпретаторски означаи као *беживотним*. (Vicks 2022: 127) Насупрот таквом интерпретаторском приступу, ауторка наводи да најчешће најсмисленија значења нису нужно и она најдубља, скривена. Управо симптоматско читање, интерпретирање је оно

што Ив Косовски Сеџвик (Eve Kosofsky Sedgwick) означава као „параноично читање“ (Sedgwick 2003: 125) које скривену истину открива уз помоћ „херменеутике сумње“ која је опресивна у смислу започињања интерпретације из-фрустрираности, опседнутости сваким детаљем у наративу, страхом да је увек нешто изостављено или да интерпретација иде нужно у погрешном смеру. Сеџвикова указује на могућност потпуног заокрета од *параноичне интерпретације као истраге сваког детаља као симптома нечега* ка „репарационој“ (Vicks 2022: 128) интерпретацији према којој би било могуће конституисати психичку целовитост и позитивне утицаје реалности, ма колико се реалност увек *откривала* као непријатељска, хомофобична и репресивна. (Vicks 2022: 128) Ерик Неиман (Eric Naiman) наводи да није у питању само то што је „Набоковљев свет испуњен херменеутичком паранојом“ (Naiman 2008: 127), већ се готове све студије о Набокову свode на херменеутичку анксиозност или „хермофобију“ (Naiman 2008: 124). Меган Викс из сопствене истраживачке потребе да укаже на неопходност прекида са фрустрирајућом херменеутиком дубина у којима се скривају наводне истине да никада не буду откривене, сматра да се Набоковљев роман *Стварни живот Себастијана Најта* може читати, односно интерпретирати потпуно другачије:

„Наратив романа осликава потрагу за скривеном истином или скривеном реалношћу (како би се схватио *стварни* живот Себастијана Најта) и истраживачем у форми читаоца, интерпретатора, писца (Себастијанов полубрат В.). В. се често понаша као параноични читалац, чак и као „хермофобични“ набоковљевски интелектуалац, али како се наратив ближи крају, В. се све више окреће ка репаративном начину читања, оној интерпретацији која омогућава психичко прихватање себе без разрешавања епистемолошке или емпиријске кризе.“ (Vicks 2022: 128)

Како започети интерпретацију романа, односно за чијом истином сопства треба трагати ако се крене од самог наслова романа? „Шта би значео стварни (без знака навода) живот, ако стварност, према Набокову, не значи ништа без знака навода?“ (Vicks 2022: 131). Генадиј Барабтарло (Gennady Barabtarlo) је први указао и на анаграмско поигравање са именом из наслова „Sebastian Knight“ – „A Knight is Absent“ (Barabtarlo 2008: 57), као творчеву потребу да рецепијенте уведе у потпуно херменеутичко лудило. Ако наслов позива на интерпретаторску опсесивност, шта је то што је могуће *читати* у овом роману предложеном репаративном интерпретацијом која би понудила неки *стабилни контакт* са стварносном реалношћу? Један од предлога Виксове, заснован на опробаној методи са њеним студентима, јесте *вратити ствари на површину* у смислу једине „реалности“ која се може ишчитати из романа, а то је излазак из херменеутичког лудила кроз наметање наративу сопства Себастијана Најта улоге наратива Набоковљевог односа према брату Сергеју на основу података преузетих од његових биографа, односно Брајана Бојда да је у веме стварања овог романа Набоков успео да оствари какав-такав контакт и однос са својим братом. Суштина оваквог приступа је показати да је В-ова немогућност да уђе у Себастијанов свет одраз Набоковљеве немоћи да покуша да прихвати начин живота свог брата Сергеја.

„Сергејева хомосексуалност је увек била, благо речено, зачуђујућа за Набокова, и њихов први сусрет у Паризу није се показао као успешан. На Сергејево настојање да жели озбиљно да разговара са Владимиром не би ли превазишли разлике које су их раздвајале, недељу дана касније ручали су [...] заједно са Сергејевим партнером. 'Муж, морам да признам, је веома пријатан, тих, не од оних типова педофила, атрактивног лица и манира. Све у свему осећао сам се поприлично нелагодно, посебно када нам је пришао један од њихових пријатеља, са црвеним ружом на уснама и локнастом косом.' Недељу дана касније након јавног читања, Владимир и Сергеј разговарали су присно, мирно, чак, може се

рећи, са извесном топлином у разговору. Та топлина – која никада није била присутна међу њима до сада, чак ни у детињству – опстаће када се буду срели следећи пут.“ (Boyd 1990: 398, 399)

Меган Викс указује како би интерпретацијски „репаративни“ одговор био препознавање очаја Набоковљеве хомофобичности, без покушаја да се она појашњава даље и тиме ублажује. Међутим, управо такав модус интерпретације „нам“ омогућава, каже ауторка, да „[...] се надамо да Набоков [у свим својим исказима о Сергеју посматраних у оквиру његових сопствених исказа и исказа других о њему] показује и љубав према Сергеју и жаљење због његовог начина живота, а да се ни једног тренутка не потруди да одбаци своју хомофобичност.“ (Vicks 2022: 138).

Ауторка овог истраживачког исказа пристаје да буде проглашена параноичном, опсесивном херменеутичарком сумње како би избегла за-сигурно фројдовско психоаналитичко тумачење сопства Владимира Набокова на основу *фактицитета* његових романа. Као што је већ много пута наговештено, Набоковљево присуство у одсуству јесте једна од неоспорних карактеристика у функцији цртица у његовим романима, само што циљ овог истраживачког исказа није стварање једног јединственог означитељског регистра који би представљао скуп мноштвености *фактицитета* из ауто-записа и романа чији је иницијали означитељ и онај (без)коначни – сопство Владимира Набокова. Спомињање и повезивање извесних делова из ауто-записа самог аутора у вези са интерпретацијом идентитета његових јунака, приповедача је присутно, јер за то постоји много веће интерпретаторско оправдање и потреба него за посезањем за интерпретацијама других истраживача, иако су због њихове *значајности* за сам предмет истраживања, поједине нужно присутне.

У истраживању (не)могућности успостављања истине сопства у роману *Стварни живот Себастијана Најта*, опсесивни истраживач овог интерпретативног записа креће од самог наслова романа који одмах намеће питање (да ли и наслов сам по себи?) зашто „[...] савршен диктатор у свом свету [имагинације] [...]“ (Nabokov 1990: 60) *пушта* свог В-а да покушај записа *живота* свог полубрата назове *Стварни живот Себастијана Најта*? Јулија Пушкаревскаја Нотон (Yulia Pushkarevskaya Naughton) свој рад насловљује „’Diaphanous Irony’: Ironic Masquerade and Breakdown in Vladimir Nabokov’s *The Real Life of Sebastian Knight* and Gaito Gazdanov’s *Night Roads*“ где у самом наслову стоји синтагма „иронична маскарада“, зашто? Она ће дати један од могућих одговора на оба питања. Ако у Набоковљевом, односно В-овом насловљавању наратива стоји „стварни живот“, онда то буди интерпретаторску и читалачку сумњу већ самим насловом и почетком текста романа да сигурно постоји неки *нестварни* живот који ће бити представљен или који је већ представљен и постављен *почетком* текста. Шта сазнајемо тим *почетком*: увек измичући Себастијан јесте В-ова опсесија, те да Себастијан и В. имају руско порекло: „Себастијан Најт се родио тридесет првог децембра 1899. године у бившој престоници моје отаџбине.“ (Nabokov 2003: 5) Овакав почетак је „[...] сам по себи типично гамбит отварање у биографским записима – које најављује блискост Себастијановог идентитета са приповедачевим, његовим полубратом и биографом“ (Naughton 2014: 470). Интерпретаторским сецирањем цитата из Набоковљевог ауто-записа *Говори, сјећање!* о састављању шаховских проблема, могли би се издвојити следећи означитељи: „обмана до граница дијаболичности“, „оригиналност на рубу гротеске“, жртвовање „чистоће форме потребама фантастичног садржаја“, не-надметање белих и црних већ „састављача и хипотетичког одгонетача (**баш као што у прворазредном роману стварни сукоб није између ликова, већ између аутора и свијета**)“, „зрели физички осјећај задовољства, посебно кад фигуре у претпоследњем покусу почну примјерено изводити састављачев сан“ (Nabokov 2002: 226, 227).

Набоковљева способност, над-моћ шаховске имажинације, интерпретаторски појачана графичким *истицањем* дела цитата, а затим и сведеније интерпретаторско набрајање, имају за циљ да одговоре на питање у вези са самим насловом романа и са самим идентитетским одређењем јунака овог Набоковљевог романа. Наравно да сукоб јесте „између аутора и свијета“, али сукоб јесте и између самих јунака, између јунака и аутора, између јунака и имагинализованог света у коме постоје, између јунака и света читалаца, интерпретатора, ако се под сукобом подразумева покушај интерпретације сопства другог-од-себе у уверењу да је други-од-себе остварио целовитост сопственог субјективитета, само што ту *тајну* крије. „[...] физички осјећај задовољства посебно кад фигуре у претпоследњем покусу почну примјерено изводити састављачев сан“ (Nabokov 2002: 226, 227) резервисан је само за време трајања имажинације једног детаља у сећању или једног имагинализованог тренутка када субјекат има привид осећаја да је целовит, али одмах након тог тренутка започиње нова шаховска партија, нови гамбит, ново усецање Стварности у Имагинарно. Какво гамбит отварање Набоков наговештава насловом свог романа? Фостер се позива и на дисеминираност смислова и могућих значења Себастијановог презимена „Knight“, редукујући га на значење скакача у шаху:

„[...] као једина шаховска фигура која се не креће право, скакач је савршени амблем интертекстуалне методе која наглашава трансформацију истовремено са имитацијом. Набоков примењује ову метафору у свом роману *Стварни живот Себастијана Најта*, насловљен тако да изазива полемику: фиктивни аутор покушава да исприча 'стварну' причу о Најтовом животу доносећи закључке цитирањем претходно написане биографије и вођењем жустре расправе са њеним закључцима.“ (Foster 1993: 37)

Уколико се у обзир узме и Џон Барт Фостерова (John Burt Foster) претпоставка или тврдња да је Набоков био *уопознат* са збирком кратких записа Виктора Шкловског (Viktor Shklovsky) под називом *The Knight's Move*, у којој се Шкловски бави ужасним стањем позоришта у Русији у периоду од 1919. до 1922. године, инсистирајући на *постављању* на стуб срама свих писаца, уметника и критичара који своју уметност заснивају на политичком и друштвеном ангажману, може се претпоставити да је идеју о метафори „скакача“ можда *преузео* од њега. Шкловски објашњава да се „[...] скакач креће путањом L [...] Постоје многи разлози за ово зачудно кретање скакача, један од главних је конвенционалност уметности о којој пишем. Други разлог лежи у чињеници да скакач није слободан – он се креће L путањом јер му је забрањено да се креће праволинијски“ (Shklovsky 2005: 3). Себастијан у свом одговору *критици* позива на *презир* друштвено ангажованих писаца и одбија уредника који инсистира да из његовог романа избаци једног јунака који представља директну алузију на једног таквог познатог и угледног писца који би могао да представља претњу читавој његовој уметничкој каријери. Најт одбија да се креће попут скакача, путањом L.

Попут састављања шаховских проблема, где састављач мора да поседује могућност предвиђања, односно имагинативно-рационалну способност виђења могућих кретања фигура по шаховској табли, која иако ограничена бројем поља у себи садржи небројено много варијанти могућих по-кретања фигура, тако и сваки редукционизам постаје и остаје редукционизам у зависности од (не)предвидљивости играчевог отварања. Ауторка рада Јулија Пушкаревскаја Нотон с разлогом помиње, на пример, Шилдса, како би указала да свако „[...] типично гамбит отварање у биографским записима [...]“ као што је у роману *Стварни живот Себастијана Најта*, али и у другим Набоковљевим романима којима се ово истраживање бави, подразумева истовремено и ауторску гамбит одбрану од читалаца, интерпретатора. Како то функционише? Уколико се узме у обзир однос аутор–приповедач, јунак, Набоков своје приповедаче, јунаке „гамбит отварањем“ приповедања, исказа, без обзира коју шаховску фигуру да

симулирају, поставља у позицију брзог напада, брзог прелажења *центра*, уз обавезно жртвовање, не би ли се матирао противник – други. По цену губитка свог идентитета, приповедач-јунак не-вољно се жртвује не би ли се прича наставила и натерала друге *фигуре* да „[...] у претпоследњем покусу почну примјерено изводити састављачев сан“ (Nabokov 2002: 227). Приповедач *сања*, означен од стране ауторке овог интерпретативног исказа лакановском функцијом неуротика, да је он *тај* „састављач“, те да ће у „[...] претпоследњем покусу [...]“ матирати друге или Другог у означитељском регистру имагинације, фикције, што његово жртвовање не би учинило узалудним и да ће му управо жртвовање до-конструисати његов сопствени идентитет заменом за идентитет другог. Пат позиције нема. А нема ни идентитетске мат над-позиције за приповедача, јунака. Други-од-њега у означитељском поретку фикције, увек прозире његово отварање и игра против-гамбит одбрану. У означитељском регистру аутор-приповедач (јунак) – приповедач (јунак) је од првог потеза матиран. С друге стране, перспектива аутор – свет (читаоци, интерпретатори) слична је претходној, односно аутор – Набоков *започиње отварање* тако да *одгонетачи* без прегледности *шаховске табле*, текста, буду анксиозно збуњени, постављајући све време себи питање да ли су на страни *белих* или *црних* – чију *игру* заправо *читају* и да ли су уопште *позвани* да *учествују* у игри текста. Упорно изнова исписивање и замагљивање, приморава читаоца да изнова чита и непрестано преиспитује текст не би ли идентификовао, барем, жанр – биографски, аутобиографски, детективски роман и пародија који непрестано мењају позиције као у шаху, тако да читалац не осети да је заправо све време у шах-мат позицији јер током романа никада није сигуран на којој позицији *стоји*.

Да би интерпретаторски поставили Причу сопства Себастијана Најта у његовим романима, В-ову (наводно) Причу о Себастијановом сопству и Причу сопства (присутну у одсуству) Владимира Набокова, у јукстапозицију не би ли се указало да је чак и јукстапозиционирање, односно покушај раздвајања ове три Приче у засебне означитељске регистре потпуно неизводиво, користи се интерпретаторски приступ форме *mise en abym*. *Mise en abym* је форма којом Набоков настоји да одбрани своје романе од могућих интерпретаторских читања његовог сопства у појединим детаљима из историја живота његових јунака, приповедача, да одбрани, али не и да забрани, јер је одбрана за Набокова унапред осмишљено средство којим своју привидно синкопирану прошлост наводно не жели да разоткрије. Форма посматрања ових Прича *mise en abym* није више само покушај посматрача да у слици другог пронађе оно чега на слици нема, сопственог сопства, што аутоматски производи другу слику, потпуно другачију од претпостављене оригиналне, другачије у смислу истицања током перципирања у први план оних детаља на слици који подсећају посматрача на нешто својствено сопственом идентитету, те перцептивном конституисању своје засебне слике. Разлика између слике која се посматра и њене реципијентске перцепције је попут *разлике* између прве и последње слике у форми *mise en abym*. Последња слика је толико умањена и толико удаљена од првобитне да је на њој немогуће разазнати ни обресе *оне* прве. Због тога се у интерпретацији *Стварног живота Себастијана Најта* форма *mise en abym* доводи у везу са оним књижевним теоретичарима и филозофима који су према Дикману (Iddo Dickmann) од самог почетка повезивали *mise en abyme* са бесконачним бројем паралелних огледала, „[...] као средством које је Делез, позивајући се на Бергсона, означио као 'динамично' или 'покретно' огледање“ (Dickmann 2020: 12). Огледални однос који је у основи *mise en abyme*-а није онај који се односи на непокретно огледало, већ на дијалектичко које само по себи укључује мноштвеност детаља, непрестано се самопостављајући, не остављајући простор имобилизацији. (Dickmann 2020: 12). „Док статичко огледало преноси однос кореспондентности са објектом који рефлектује, тако да је могуће одредити било који део огледалног имага као одраза дела особе која гледа у

огледало, у случају покретног огледала индивидуа стоји на живом песку.“ (Dickmann 2020: 12) У случају мобилног огледала где „А рефлектује Б док се и само рефлектује у мноштву огледалних ефеката“, сопства или карактеристика, оба, и средства које рефлектује и објекта који се рефлектује се непрестано мењају. „Огледало А не може да рефлектује огледало Б, а да није *уек већ* други субјекат који рефлектује други објекат, односно присутно је ретроактивно трансформисање везе попут огледала А у оквиру огледала Б, што је заправо, огледало Ц.“ (Dickmann 2020: 12) Разлика између рефлектованог и рефлектујућег *неко време* истрајава до тренутка када је више немогуће разликовати ова два ентитета, односно одредити шта је оригинал, шта копија. Не постоји јединствено, појединачно, *по први пут* које претходи другим инстанцама понављања: „*Mise en abyme* не удвостручава ентитет као што то чини екстерна рефлексција; све док је у игри унутрашње огледање, оно је то које *уек* може да се подели на два.“ (Dickmann 2020: 12) „Субјекат и објекат у процесу огледања непрестано се мењају, не постоји прапостојање јукстапозиције овде-и-сада између њих. Прави објекат одраза у покретном огледању није ни особа која гледа у огледало, нити огледало које одражава дату особу, већ управо она сама „средина“ између њих, њихово само јукстапозиционирање.“ (Dickmann 2020: 12) У вези са самим наративом, овакво виђење *mise en abyme* не указује ни на објекат нарације нити на субјекат приповедања, већ на сам однос ова два, односно субјекат се *умногостручује* чим наратив започне. Заправо *mise en abyme* не имплицира однос односа, то јест однос аутора *А* према свој причи *Б* са наратором *а* према својој причи *б*, већ ону подвојеност на самом почетку, оно што је већ ретроактивно *дуплирано, умногостручено*.

Оно што је ретроактивно *умногостручено* из перспективе посматрања првог, *оригиналног* одраза у огледалу, сопства Себастијана Најта, одраза Приче његовог полубрата В-а, рефлектоване огледалне Приче његових пријатеља и жена које је волео путем В-овог огледала Приче о Себастијану и Приче Себастијановог сопства у његовим романима као засебног огледала је један сегмент огледалне Приче сопства Владимира Набокова – онај сегмент или огледални одраз његовог мултикултурализма, мултикултурализма под присилом егзила као *оригиналне* слике. Џон Барт Фостер указује на могућу *огледалност* Набоковљеве *историје живота* и *историје живота* Себастијана Најта, позивајући се на Набоковљеву уметност сећања, односно Набоковљеву потребу да и путем својих ауто-записа, али и романа, посебно *Стварног живота Себастијана Најта* испита мноштво могућности ре-исписивања могућих сопствених идентитета, сопствених истина, не, наравно, и коначне истине сопственог сопства. Оно на шта Фостер скреће пажњу, а односи си се посебно на сам роман *Стварни живот Себастијана Најта*, јесте питање које се тиче прво самог аутора, односно Набокова Европљанина. *Стварни живот Себастијана Најта* написан је за време Набоковљевог странствовања у Европи и, према Фостеру, може се перципирати као један од могућих проживљених осећаја аутора који се односи на нужност, примораност на културолошку мобилност у времену дешавања историјских катастрофа и, управо, као напор самог аутора да пронађе „[...] окружење за његов модернизам сећања“ (Foster 1993: XV).

„Подучавам студенте из читавог света да је европски Набоков у глобалном смислу **зачетник осећаја културолошке мобилности**. Мултикултурализам у његовом случају се не односи на социолошки идеал диверсификације [идентитета], већ на комплексност личног искуства у позајмљивању везаном за његов књижевни идентитет из неколико истовремено међусобно опречних и интерактивних традиција.“ (Foster 1993: XV)

„Током херојских година модерне уметности као адолесцент Набоков је почео да пише уз предност услед већ познавања мноштва иницијатива модерне и док је репродуковао, одбацивао, ревидирао или синтетизовао елементе легата модерне,

надмоћно је био опремљен да космополитски одговара на њих. У исто време, он је био жртва бруталних историјских преокрета који су га водили из земље у земљу, чинећи га вечитим егзилантом који је једино могао да се осећа комфортно у изнајмљеним кућама или хотелским собама. Овај контраст између интелектуалних способности и друштвених катастрофа присутан у његовим делима посматраним кроз призму књижевног модернизма, открива европског Набокова.“ (Foster 1993: 3)

„Када је Набоков дошао у Сједињене Државе, сходно претходно реченом, и даље је поседовао европско виђење енглеског језика и, како Алфред Апел указује, било му је потешко извесно време да свари нова, америчка искуства, али много мање од оног времена које му је било потребно да их укључи у своје писање. [...] **Када је схватио да ће његово стварање на енглеском додати сопственом америчком стваралаштву још један слој већ модификованог руско-европског идентитета, Набоковљева осећања су засигурно осцилирала између већ познатог страха од губитка порекла и поноса многострукости.**“ (Foster 1993: 160)

Фостер је свестан опасности од исписивања и бављења темом „културолошке биографије“, Набоковљеве „културолошке биографије“, јер ма колико она могла разјаснити нека основна питања у вези са самим романом, на пример: *Зашто В. постаје апсолутно опседнут исписивањем биографије свог полубрата ког је једва виђао и током заједничког живота и пре принудне емиграције из Русије?* или: *Зашто В. извршава вољу свог покојног полубрата и на почетку своје потраге за Себастијановим идентитетом спаљује сва његова писма која би засигурно задовољила делимично његову опсесију?* или: *Зашто је идентитет Себастијана Најта у роману означен као космополитски с предумишљајем не би ли се означитељу космополита приписао над-смисао слободе?* и тако даље – „[...] културолошка биографија, иако засигурно веома важна за Набоковљев космополитски идентитет, би се могла завршити процењивањем његових личних искустава пре него његових дела.“ (Foster 1993: 10, 11)

Управо овакви *фактицитети* из нечега што Фостер означава „културолошком биографијом“ су она прва слика наспрам које се поставља мноштво огледала у роману *Стварни живот Себастијана Најта*. Важно је имати на уму да се В-ова Прича о полубрату, о Себастијановом сопству и Себастијанова Прича у сопственим романима о неком свом сопству, постављају у интерпретацијском исказу у форми функције огледала која не карактерише статичност, већ једино и само покретљивост, што додатно, не из-интерпретаторске потребе, већ из-огледалне слике самог Набоковљевог инсистирања на сопственом постојању у међупростору космополитизма током европског странствовања и Губитка „порекла“. У том међупростору се посматрају одрази Приче сопства Себастијана Најта са повременим или привременим дигресивним убацивањем полупрозрачног огледала В-овог идентитета које ни на који начин не утиче на међусобну огледалност Прича о сопству Себастијана Најта. Једно огледало не може да рефлектује друго а да се у трећем или *n*-том огледалу види исти онај одраз као када личност гледа сопствени одраз у огледалу, па чак ни тада, према Лакановој психоаналитичкој теорији, субјект није у стању да види целовитог себе, при чему се не мисли на иницијалну лакановску огледалну фазу, већ на свако огледање у огледалу наратива, фотографије, или једноставно, супстанцијализованог огледала, јер ће субјекат увек видети оно што недостаје – објекат мало *a*. У *покретном огледању*, исто тако субјекат престаје да буде субјекат и постаје мноштво објекатских одраза сопственог субјективитета, не разликујући више онај иницијални одраз од одраза мноштва сопствених објективизованих субјективитета. И што је још важније, непрестано је присутан осећај субјекта да *стоји на Стварности „живог песка“*.

В-ов покушај да напише биографију свог преминулог полубрата Себастијана Најта означена је полупрозорним огледалом његовог сопства, јер у одразу које оставља В-ов наратив о сопственом субјективитету може се назрети само одраз лакановске функције неуротика без снаге да се побуни против Другог – уметности сећања, јер његовој потреби да напише биографију свог полубрата не стоји на путу метаморфичност уметности сећања, јер су сећања на Себастијана сведена само на В-ову потребу да натера Себастијана „[...] да примети да постојим“ (Nabokov 2003: 15). О В-у читалац, интерпретатор сазнаје да је руског порекла, да је након револуције побегао са мајком и полубратом у Финску, одакле је са својом мајком он отишао у Париз да настави школовање, а Себастијан у Лондон и Кембриџ. О В.-овом руском презимену не сазнаје се ништа, јер када би неко ко му се обраћа управо требало да изговори или када би сам требао да се представи, В. са неком намером прекида исказ: „[...] Или би требало да га зовем господин...“ (Nabokov 2003: 549), „’Ох, хуло В.’, рече гледајући нагоре. ’Ово је мој брат, госпођице Бишоп [...]’ “ (Nabokov 2003: 65), „’Ја сам тај-и-тај’, рекао сам.“ (Nabokov 2003: 128). Истина В.-овог сопства постоји само у означитељском регистру Себастијановог непримећивања његовог постојања, његове потребе да постоји само за њега, да би након Себастијанове смрти у сопственом исписивању нечега што би требало да личи на биографију бића свог полубрата као објекта дивљења, В. започео да оживљава сопствено не-постојање, навлачећи „црну маску“ преко сопственог идентитета, исту ону „црну маску“ коју је „позајмио“ господину Гудмену, Себастијановом секретару, творцу прве Себастијанове биографије *Трагедија Себастијана Најта*, током њиховог првог и јединог разговора. „[...] Након што се најсрдачније руковао са мном, вратио је црну маску, коју сам ставио у џеп, јер је, претпостављам, могла добро да дође у некој другој прилици.“ (Nabokov 2003: 55) В.-у је „црна маска“ неопходност како би прикрио полупрозорност или потпуну прозиност огледала наратива које би и према моделу статичног огледања требало да обухвати барем део нечега што би се могло означити као његов идентитет, без обзира на његову опсесију из-празнине сопственог постојања историјом живота његовог полубрата. Али не. Ма колико се интерпретатори трудили да укажу да постоји и Прича о В.-овом идентитету у роману која се огледа у засебном огледалу издвојеном из форме функције *mise en abyme*, постоје само неколико момената у вези са његовом идентитетском неодређеношћу. Један је његово обраћање реципијентима да га не би и сами одбацили, односно да не би одбацили његову Причу о Себастијану као Причу коју прича *Ко?* – неки *Нико*: „Дозволите ми да овде поновим да нерадо замућујем ове странице било којом ствари која се односи на мене лично“ (Nabokov 2003: 152). Други је већ поменути моменат повезан у његовој уметности сећања са детињством проведеним у Русији и односом његовог брата Себастијана према њему, моменат у наративу који као да представља ухваћен одраз огледала Приче сопства Владимира Набокова, односно одраз неког могућег Сергејевог осећаја одбачености у односу на самог Набокова у породици и баш зато што је то само моменат наратива о В.-овом постојању наводи се цео део наратива:

„Сећам се Себастијана као дечака, шест година старијег од мене, како се поносно поиграва воденим бојама испод присне ауре раскошне керозинске лампе [...], како ми сад блесне у сећању. Видим себе, дете од четири или пет година, на прстима, како се протежем и врпољим, покушавајући да ухватим бољи поглед на кутију са бојама испред полубратовљевог лакта који се непрестано помера [...] сада сам се већ узварао уз столицу – али он и даље не обраћа пажњу на мене, све док, не покушам да дотакнем најплављу грудву у кутији; тада ме одгурује раменом, и даље се не окрећући, **и даље тих и далек, као и увек, према мени.** Сећам се како вири преко ограда на степеништу, гледам га како иде уз степенице, после школе [...] Моје усне се скупљају, испуштам белу пљувачку која пада и пада, и увек промашује Себастијана; а не радим то зато што желим да му досађујем, **већ је то**

само чежњив и узалудан покушај да га натерам да примети да постојим.“
(Nabokov 2003: 15)

Наредни моменат је моменат кад В., попут његовог брата Себастијана који у једном моменту свог постојања доноси одлуку да не жели више да покушава, игра мимикријску улогу са срединама кроз које само пролази, тако и В., само из потпуно другачијих разлога, доноси одлуку да ако већ и поред свог свог труда да ступи у контакт са свим могућим субјектима са којима је његов Себастијан био у контакту за време свог живота, не успева да скупи ништа осим исказа који у његовом запису одзвањају „[...] мртво, мртво“ (Nabokov 2003:70), онда ће све, једноставно, измислити. Одлука да сопствено идентитетско постојање замени имагинаризацијом, В. представља као рађање новог начина постојања – у Себастијанов имагинаризовани живот и кроз њега: „[...] моја доживотна наклоност према њему, која је на овај или онај начин увек била гушена или спречавана, сада [се] претворила у ново биће са таквим пламом емоционалног набоја [...]“ (Nabokov 2003: 30). То „ново биће“ постаће биће његове Имагинације, постаће његова Прича о Себастијану, имагинаризовани наратив спознаје Себастијановог идентитета и то:

„[...] према унутрашњем познавању његове личности. Унутрашњем познавању? Да, то је ствар коју сам поседовао, осећао сам то сваким живцем. И што сам више просуђивао о томе, више сам осећао да имам још једно оруђе у својим рукама: када сам замишљао његове поступке за које сам чуо тек после његове смрти, засигурно сам знао да бих у том и том случају поступио исто као он.“ (Nabokov 2003: 31)

„Не могу ни да опонашам његов манир зато што је манир његове прозе манир његовог мишљења а то је био вртоглави след празнина: а празнину не можете да подражавате зато што морате да је испуните на овај или онај начин – и скријете је у току писања.“ (Nabokov 2003: 32)

„[...] унутрашње познавање [...]“ (Nabokov 2003: 31) Себастијанове личности, немоћ да се опонаша „манир“ мишљења као „вртоглавог следа празнина“ (Nabokov 2003: 32) за В-а су довољан алиби пред реципијентима за исписивање огледалног наратива историје живота, идентитета другог-од-себе: „Алат је био ту, сад га морамо употребити.“ (Nabokov 2003: 33)

„Себастијан Најт?“, рече изненадан глас из магле, „Ко прича о Себастијану Најту?“ (Nabokov 2003: 47)

„Странац који је изговорио ове речи сада с појављује... Ох, како понекад чезнем за лаганим преокретом добро подмазане приче! [...] 'А сад', рекао би он, „испричаћу вам праву причу о годинама које је Себастијан Најт провео на коледу.“ И одмах би се упустио у причу. Али авај, ништа слично није се стварно десило. Тај глас у магли одзвонио је у најнеразговорнијем делу мог ума. Био је то само одјек неке могуће истине, благовремена опомена: не буди толико сигуран да ћеш о прошлости сазнати са усана садашњице. [...]“ (Nabokov 2003: 48)

„Запамти да је оно што чујеш троструко увијено: да је то обликовао онај ко прича, преобликовао онај ко слуша, а да је то мртав човек из приче сакрио од обојице. Ко то прича о Себастијану Најту? Понавља тај глас у мојој свести. Ко тачно? Његов најбољи пријатељ и његов полубрат. Љубазни научник, удаљен из живота, и сметени путник који посећује далеку земљу. А где је трећа страна? Мирно трули на гробљу Сен Демије. Насмејано жив у пет књига. Вири невидљив преко мог рамена док ово пишем [...]“ (Nabokov 2003: 48)

Након *најаве* да ће његов *исказ* бити *истинит* колико му само уметност сећања дозволи, В. из привида лакановске функције хистерика се *правда* реципијенту, уверавајући га у *тежину* сопственог *приповедачког материјала* и *алата* да ће његова

Прича о Себастијану Најту бити истинита колико му то околности омогуће, те *одлучује да помери свог творца у страну* и да крене у идентитетску потрагу за неким идентитетом.

Јулија Кристева наводи да сваки покушај да се испише биографија није ослобођен нити пројекције субјективитета биографа, нити полиморфизма самог чина писања као непрестаног растурања и изнова слагања „[...] не слагалице или загонетке „света“ или метафизичке недоступности уметника, [...] већ слагалице оне *есенцијалне енигме*“ (Kristeva 1991: 33). Означитељи есенцијаност и енигматичност за Кристеву су по-везани за за-увек недокучиви феномен опстајања у постојању као странца, изгнанника. Довољно је недокучиво стање странствовања из-принуде да би се могло записати, а ако се томе још при-дода полиморфизам самог текста и то још текста биографије, исход је нужно релативизација. „Желим само да нагласим једну од страна тог незаменљивог релативизма: космополитизам, кретање напред и назад два идиома (руског и енглеског), постављених, у Најтовом случају, у самом срцу нечег непрозирног што избацује из баланса човека [...]“ (Kristeva 1991: 34). Себастијан *настоји* у В.-овом сећању да се дистанцира од стања егзила, од свог порекла, превodeћи их у позу космополитског странствовања, позу која захтева да егзилантско осећање остане свеprisутно, у Себастијановом идентитетском конституисању, оно јесте свеprisутно али као што Кристева наговештава он га „[...] носи са собом као да га придржава пинцетом и без игнорисања га чини опипљивом *меком* иронијом коју дели у хладноћи глагола „бити ироничан“ само онда када се неко острви на његово власништво.“ (Kristeva 1991: 35) Треба имати на уму да је Себастијан вишеструки егзилант. Када је Себастијан имао четири године његова мајка Енглескиња оставља његовог оца и њега. Његов отац се поново жени овога пута В-овом мајком Рускињом, да би тек након пет година Себастијан поново видео своју мајку у неком хотелу у коме је одсела и то на пар минута на самом њеном одласку из хотела:

„Подигла је вео изнад усана да пољуби дечака, и пре него што га је додирнула бризнула је у плач, као да је баш Себастијанова нежна слепоочница била извор и увир њене туге. [...] Затим је тутнула у Себастијанову руку пакетић са виолет бомбонама преливеним шећером, нервозно се насмешила мојој мајци и кренула за портиром који је износио њен пртљаг. То је било све; следеће године је умрла.“ (Nabokov 2003: 10)

Своје прво изгнанство од осећаја сигурности Себастијан не „придржава пинцетом“ и ни у В.-овој Причи, нити у Причи својих романа се не одриче тог осећања напуштености и одбацивања. Кристева каже да „[...] егзил поништава сваки осећај припадања“ (Nabokov 2003: 34). Себастијан одступа од тог правила, те преузима мајчино презиме, очајнички се борећи да родну земљу своје мајке прогласи својом. Слика у огледалу Приче Себастијанових романа окреће свој огледални одраз ка одразу слике В-ове Приче о Себастијану и уписује у њу потребу за осећајем припадања. У роману *Изгубљени иметак* Себастијан записује:

„Моје откриће Енглеске“, пише Себастијан, „унело је нов живот у моја најинтимнија сећања [...] Једног дана сам кренуо у дугу шетњу и нашао место по имену Рокбрун. Био је то Рокбрун у којем је моја мајка умрла тринаест година раније. Добро се сећам дана када ми је отац рекао за њену смрт, и имена пансиона где се то догодило. Звало се 'ПрвиПрвиес Violettes'. [...] Жалио сам што нисам знао који је био прозор њене собе. [...] Моја мајка, неразговорна витка фигура у широком шеширу, полако се пела уз степенице које као да су се растапале у води [...] Неколико месеци касније у Лондону случајно сам срео једног њеног рођака. Редослед разговора ме је навео да поменем да сам посетио место где је она умрла.

‘Ох’, рече он, ‘али то је био други Рокбрун, онај у Вару...’ “ (Nabokov 2003: 17, 18, 19)

Потреба да у Имагинацији имагинације проживи фантазам мајке као „неразговорне фигуре у широком шеширу [како се полако пење] уз степенице које као да су се растапале у води [...]“ се не остварује. Погрешан Рокбрун. Након тринаест година од њене смрти, Себастијан има потребу да је оживи у својој имагинацији, зато не делује неистинито В.-ов огледални одраз Приче о Себастијану из детињства:

„Настојао сам да створим повезану слику од тога колико сам виђао свог полубрата у тим данима свог детињства, између рецимо 1910. (прва година које се свесно сећам) и 1919. (кад је он отишао за Енглеску). Али задатак ми измиче. Себастијанов лик се не појављује као део мог дечаштва, према томе подложен бескрајном одабиру и разгранавану, нити се појављује као след познатих слика, већ ми долази у неколико јасних исечака, као да није био сталан члан наше породице, већ неки чудни посетилац који пролази кроз осветљену собу а затим за дуго нестаје у ноћи. Не објашњавам то толико чињеницом да су моја дечија интересовања искључивала било какав свестан однос с некиме ко није био довољно млад да би био мој другар [...] већ Себастијановом сталном усамљеношћу која, иако сам га јако волео, никад није моју приврженост ни признавала ни хранила. Можда бих могао да опишем начин на који је ходао, или се смејао или кијао, али то не би било ништа више од разних кадрова из филма исечених маказама а који немају ништа заједничко са суштинским заплетом. А заплета је било. Себастијан никада није могао да заборави своју мајку, нити је могао да заборави да је његов отац умро за њу.“ (Nabokov 2003: 16, 17)

Себастијаново сопство, иницијално је лакановски кастрирано и означено за В.-а као „[...] лик [...] подложен бескрајном одабиру и разгранавану [...] чудни посетилац који пролази кроз осветљену собу а затим нестаје дуго у ноћи“, стална усамљеност, „никада није могао да заборави своју мајку, нити је могао да заборави да је његов отац умро за њу“ (Nabokov 2003: 16,17). За В.-а он је дисеминирано сопство, *за себе* Себастијан је солипсистичко сопство. Да ли је Себастијан странац који се гнуша идентитетског ограничења свог места рођења – Русије због прогона на који је био принуђен, због тоталитаристичког режима од ког је морао да побегне ? В.-ово дивљење према Себастијану се све више доводи у сумњу и његова Прича о Себастијану изгледа попут покушаја да на себе навуче маску функције его-субјекта чији је циљ да Себастијаново сопство које се чита из Приче његових романа прогласи уз помоћ „алата“ привида транспарентне ироније према свима осим Себастијану, потребом Себастијана да по сваку цену буде другачији, артифицијелно другачији, артифицијелно космополитски. Свом старом тотору са Кембриџа који инсистира на разговору са Себастијаном на руском језику, Себастијан одговара да је он у ствари рођен у Софији и када старац почне да говори на бугарском језику, Најт измишља у тренутку нови идиом тврдећи да је то заиста његов „матерњи“ „[...] што је увелико збунило старог лингвисту док му није синуло да Себастијан...“ (Nabokov 2003: 47). Овако В. у својој Причи о Себастијану прекида наратив сопственог наводног разговора са једним од Себастијанових пријатеља са студија, покушавајући да у своју Причу уведе реципијента, интерпретатора у једну од форми *mise en abyme* коју Дикмен обележава као онај идеални простор за промишљање идеалног *mise en abyme* – трансценденталног (сопства)

„[...] који никада не може да буде у истој равни са другим *mise en abyme* јер се везује управо за онај који одређује све остале. Ако је трансцендентални *mise en abyme* метафора примарне инстанце која конституише значење значења и омогућава знацима да комуницирају, зар из тога не следи да он рефлектује код свих кодова, посебно оног који управља могућношћу увођења елементарних

рефлексија у игру, који управља формом оних који се експлоатишу у наративу и који осигурава да сви они буду форма једног јединственог?“ (Dickmann 2020: 28)

В. је свестан да се слика наратива његовог сопства нејасно или никако не рефлектује на његовом прозирном огледалу, те се из тог разлога повремено *обраћа* реципијентима, интерпретаторима да их убеди да је он тај, не Себастијан, који ће саопштити коначну истину сопства, само да се створи и отвори наративни простор за тренутак када ће свима скинути „црне маске“ са лица, превести у некој наредној Причи о себи последње Себастијаново дело на руски језик и разрешити ону „есенцијалну енигму“. Овај дигресивни интерпретаторски *упад* дат је да би се указало на В.-ову фројдистичку перцепцију, *вођење* Приче које у Набоковљевој поетици нужно губи битку пред Имагинацијом – романтизованом Причом Себастијанових романа. Ма колико В. настојао да у својој Причи о Себастијану донесе фројдистичко-редукционистичке закључке о Себастијановој истини сопства, написано се упорно опире било каквом закључивању. В. доноси закључке о нечијем – Себастијановом сопству на основу „алата“ „унутрашњег познавања“ Себастијановог субјективитета, попут његовог егзалтираног опажања да је Клер „[...]која није створила ни редак маштовите прозе или поезије у животу [...]“ (Nabokov 2003: 76), прва поменута Себастијанова љубав, која је само прекуцавала странице Себастијановог рукописа, била у стању да потпуно разуме „[...] сваки детаљ Себастијанове борбе, да јој речи које је купала нису биле толико преносници њиховог природног значења, већ кривине и размази и изломљене линије које су показивале Себастијаново напипавање дуж извесне идеалне линије изражавања“ (Nabokov 2003: 76, 77). Иницијалну функцију неуротика, В. користи само како би убедио реципијенте да ће устати у одбрану идентитета свог полубрата од већ написане биографије господина Гудмена *Трагедија Себастија Најта*, не би ли прикрио оног лакановског Другог, против ког се субјекат отворено буну, прижељкујући његову смрт – Причу сопства Себастијана Најта у његовим романима. Кроз наводни напад на наратив Себастијановог секретара о томе како је Себастијан био принуђен да буде одгајан у атмосфери „[...] јаке патње, тако да се у својим зрелим годинама с језом сећао брадатих мужика, зврјања балалајки, што је све пореметило здраво енглеско васпитање.“ (Nabokov 2003:15), те истицања да „Нема клевете у тврдњи да је само импулс писаће машине могао да омогући господину Гудмену да нагласи да је руско образовање било наметнуто малом дечаку који је одувек био свестан јаке енглеске жиле у својој крви“ (Nabokov 2003: 15), В. покушава да измени управо оно што се опире његовом утицају, наратив Приче сопства Себастија Најта у његовим романима. Упорно настоји да одраз Себастијанове Приче из његових романа у покретном огледању уметничким потезом четкице сликара „Роја Карсвела“ изобличи, прилагођавајући га *неком потврдом* сопственог идентитета. Он–В., је тај који инсистира на нужности носталгије за Русијом, ма колико она ужасна била у време када су је напустили, и не само на нужности, већ и на деистичком обожавању земље свог порекла. Себастијанова Прича из *Симњичавог златоглавог* иде у неком, за В.-а неприхватљивом, смеру:

„Сваки човек у тој земљи био је роб, ако није био насилник; пошто су душа и све у вези са њом били ускраћени човеку, задавање физичког бола се сматрало довољним да се управља и води људска природа... С времена на време догодила би се ствар звана револуција, **претварајући робове у насилнике**, и обрнуто... Мрачна земља, паклено место, господо, и ако постоји ишта у шта сам сигуран у животу, то је да **никад нећу мењати слободу свог изгнанства за лошу пародију дома...**“ (Nabokov 2003: 24)

„’Увек мислим’, пише он (*Изгубљени иметак*), ’да је један од најчистијих осећаја који има прогнани онај који жуди за земљом свог рођења. [...] Али зато што су ту тему обрађивали боље од мене и зато што **имам урођену неверицу да је лако**

изразити оно што осећам, ниједној сентименталној луталици никад неће бити дозвољено да крочи на тло моје неприступачне прозе. ’ “ (Nabokov 2003: 24, 25)

Себастијанов однос према сопственој егзилантској позицији – „никад нећу мењати слободу свог изгнанства за лошу пародију дома...” (Nabokov 2003: 24) се у *потпуности преклапа* са одразом Приче Набоковљевог егзилантског односа према (не)могућем повратку у Русију, али В. изнова мења позицију свог огледала наративом у коме износи по-нешто од дефинитивне прозирности свог *чврстог става* према Себастијану:

„Шта год да је нарочит закључак овог пасуса, очигледно је да само онај ко зна како је напустити драгу земљу може тако да буде доведен у искушење сликом носталгије. Налазим да је немогуће да Себастијан, без обзира како грозно изгледала Русија у време нашег бега, није осетио бол због расанка који смо сви искусили. [...] **Његова мрачна младалачка сновиња, романтична** – и дозволите ми да додам, **донекле извештачена** – страст према земљи своје мајке, није могла, сигуран сам, да искључи стварну приврженост према земљи где је био рођен и васпитаван. “ (Nabokov 2003: 25)

Да би се интерпретаторски олакшао приступ *живом песку онтологичности*, односно потребе да се успори покретање огледалних одраза и њихових преусмеравања према вољи онога ко прича Причу, потребно је увести категорије Других и Првих, не би ли се Набоковљева *радикалност* у постављању комплексности прича идентитета заснованих на мноштву детаља, привида позива на одређени вид интерпретације донекле ублажила из једноставног разлога што та Набоковљева *радикалност* брише имагинаризовани вид онтологичности у његовим наративима, постављајући реципијента у мат позицију – фрустрације. Једноставно речено, роман *Стварни живот Себастијана Најта* вапи за нечим што би се могло назвати барем функцијом онтологичности јер као што Бренда Маршал (Brenda Marshall) у „Nabokov’s Authority in Sebastian Knight” каже да потреба за било каквим онтолошким упориштем настаје управо због у роману присутних „[...] описа различитих, симултаних светова постојања, без обзира да ли су то неки конкретни светови које можемо само да покушамо да назовемо ’реалношћу’ или светови у умовима [јунака] или светови самих речи [...]“ (Marshall 1989: 214).

Други виде структуру сопственог сопства попут уметничке игре, као „[...] флуидност и моћ раста јер они сматрају да их само сећање и имагинација могу одредити и развити њихово време и простор постојања у спиралу [...]“ (Paine 1981: 51). За разлику од Лакановог психоаналитичког поимања Другог као несвесног, као језика, могуће је узети у обзир и хипотезу Стејси Вивиан Оверенд (Stacey Vivian Overend) која, иако се базира на теорији Роналда Дејвида Лејна (Ronald David Laing), шкотског психијатра, који у свом делу *The Divided Self* између осталог говори о психози у научно-клиничком означитељском регистру за којим ово истраживање нема тенденцију да посеже, преокреће ситуацију позиционираниости и семантичког означавања Другог као друго-од-света, као аутсајдера, као неког ко се не подудара са *Првим* као конструктом друштва (Overend 1998). Да би се Оверендова и сама у свом истраживачком раду оградил од *клиничности* Лејнове теорије, наводи карактеризацију Другог као „радикалне невиности“ онако како је описује амерички писац Ихаб Хасан (Ihab Hassan):

„Радикална је [...] зато што је неодвојива од карактера те особе и зато што иде до саме њене основе. Али радикална је, такође и због тога, јер је екстремна, импулсивна, анархична, опсесивна у својим виђењима [...] Његова невиност [...] власништво је митског америчког сопства, или можда сваког анархичног сопства. Невиност сопства је та која одбија да прихвати неумољива правила реалности.“ (Hassan 1961: 6)

Оно што она преузима од Лејна је виђење Другог као „егзистенцијане феноменологије“ (Laigne 1960:17), односно „[...] покушаја да се опише природа субјектовог искуства сопственог света и њега самог [...]“ (Laigne 1960: 17). Набоковски Други живи своје онеобичено постојање као маскирани припадник неког друштва, с потребом да идентитетски преживи. Заправо, ауторка повлачи паралелу између Лејновог виђења Другости као схизоидности јер схизоидна особа попут Другог различитог-од је она „[...] индивидуа чији је тоталитет искуства подељен на два начина: на првом месту, постоји извесна врста уговора о изнајмљивању простора за конституисање његовог света, и на другом месту, постоји прекид његовог сопственог односа са самим собом [...]“ (Laigne 1960: 17) или у означитељском поретку не-клиничког истраживања, постоји потреба за прекидом са Стварношћу која не прихвата било какав узрок бега у солипсизам. Набоковљево виђење Другог би се могло интерпретаторски посматрати као Другост јунака од самог себе кроз причу – В.-ов привид функције лакановског неуротика усмерене према Гудменовој *Трагедији Себастијана Најта*, али и као Другост у односу на друштво – фрагилност Себастијановог идентитета интерпретираног Стварношћу *Првих*. Неки Други суптилно успевају да се неприметно увуку у друштво због своје способности неког привида функционисања у оквиру дате реалности, док оне друге Друге који не препознају своју Другост, *Први* означавају као неуклопиве, артифицијено солипсистичке. Зашто Други себе проглашава Другим? Једини могући одговор је реакција на реални или имагинарни осећај претње од *Првих*: „Сопство да би се развијало и сачувало свој идентитет и аутономију, и да би се осетило безбедним од непрестаних претњи и опасности света, пресеца своју повезаност са [...] [*Првим*] и упушта се у поприлично опасан чин објективизације себе, како би остало директно повезано само са собом.“ (Laigne 1960: 137) У том свом алтернативном или алтернативним световима, сопство себи обезбеђује „[...] географију у којој апсурдни истраживач започиње своју апсурдну потрагу [...]“ (Kuehl 1989: 179). Ти алтернативни светови које Други бирају из-примораности или сопствене потребе се у много чему преклапају са неалтернативним светом или световима *Првих*. Они – алтернативни светови су „[...] иако често удаљени, егзотични и нејасни [...] ретко фантастични јер потичу од спознаје стварносне реалности [...]“ (Kuehl 1989: 173) неалтернативног Света. Важно је истаћи Лејнову парадигму реконструкције света Другог као његовог начина постојања у њему (Laing 1960: 25), не као *нашег*, интерпретаторског, психоаналитичког, те је потребно направити и дистинкцију у препознавању Других који су онтолошки несигурни и који не препознају сопствену Другост и сопствене алтернативне светове, од оних који се осећају онтолошки сигурни, који препознају своју Другост и своје алтернативне светове што показују могућношћу да преговарају са доминантним *Првим* – лакановска функција хистерика. Зашто је све ово важно? У контексту огледалних Прича о Себастијановом идентитету и В. и Себастијан су онтолошки несигурни, с тим што је В. апсолутно освешћен свог привида Другости, за разлику од Себастијана који зна да је Други, те доноси одлуку да не жели ни да преговара са *Првим*. Из тог разлога је В. фрустриран. Његова фрустрираност није фрустрираност биографа који нема довољно прикупљених фактицитета, његова фрустрираност је попут Себастијановог иницијалног егзила, фрустрираност одбаченог, неприхваћеног и његова фрустрираност је последица и *милитантно* херметичних наратива романа Себастијана Најта који проказују сваку интерпретацију која се креће у супротном смеру од намераваног као наказну. Зато Себастијан у свом *Изгубљеном иметку* каже да: „[...] ниједној сентименталној луталици никад неће бити дозвољено да крочи на тло моје неприступачне прозе“ (Nabokov 2003: 24, 25), алудирајући на сентименталност *Првих* као немоћ да схвате узрок његовог принудног солипсизма. Силвиа Пејн (Sylvia Paine) у *Beckett, Nabokov, Nin: Motives and*

Modernism истиче управо радикалност Набоковљевих тема у његовим романима у контексту комплексности самог чина перцепције:

„Перцепција је [...] активна јер потиче од многоструког учешћа онога који посматра – у оквиру својих сопствених чулних искустава, у стварима по себи које чине свет, у оквиру сопствених увида и уређења тих ствари не би ли за њега имале смисао, и на крају у покушају трансмисије тог смисла или тих смислова другима [...] овај принцип перцепције омогућава Набокову да развије радикалне тезе у својим романима.“ (Paine 1981: 59)

Себастијан је свестан своје онтолошке (не)сигурности, али и немогућности „трансмисије“ сопствених солипсистичких алтернативних светова *Првима*, и зато је он недоступан В-у који има потребу да своју онтолошку (не)сигурност замени осећањем надмоћи, јер Себастијан је мртав и В. мисли да може са Причом о Себастијановом сопству да ради шта год пожели, да би на крају као и сваки субјекат у функцији лакановског неуротика, остао „Безимен“. Но, у овом делу интерпретаторског истраживања задржимо се још на процесу В.-овог веровања да ће кроз сопствени наратив присвојити и *преобратити* имаго Себастијана у оно што му је потребно – Мебијусову траку сопственог идентитета.

У ономе што В. приказује као прикупљање материјала за нешто што никако неће личити на „романсирану биографију“ (Nabokov 2003: 19), већ на привид поштовања као сећања на дивљење према Себастијану, те да ће његов биографски запис следити асимптотски путању свега онога од чега би могла да настане Прича о Себастијановом сопству и то тако што ће оставити да „врата“ (Nabokov 2003: 19) између његове Приче о Себастијану и Приче Себастијана Најта у романима да „буду затворена остављајући само танку затегнуту линију јаког светла испод њих“ (Nabokov 2003: 19). В. је до сада интерпретаторски означен као привид функције лакановског неуротика, али иако идентитетски не постоји на *онтолошком нивоу* наратива, у смислу Приче њега о њему самом, В. постоји као претња из сопствене потребе да и сам изађе из сопственог солипсистичког простора и да наративом Приче о другом-од-себе изгради свој алтернативни свет постојања. За разлику од Кинбота који поседује изванредан приповедачки дар, В. мора да се довија јер је и сам свестан да: „Себастијанова проза обара с ногу, и пушта га да са запрепашћењем падне у раздраган преокрет следећег необузданог пасуса.“ (Nabokov 2003: 7) Зато В. мора да „[...] гази по врло танком леду [...]“ (Nabokov 2003: 52) и „[...] да корача опрезно [...]“ (Nabokov 2003: 52) по површини сопствене Приче, да на самом почетку своје потраге не пропадне испод леда своје транспарентне ироније и буде интерпретаторски означен као „[...] непостојећи –лажни рођак, брбљива варалица [...]“ (Nabokov 2003: 7). Из тог разлога се В. на почетку своје потраге идентитетски представља у функцији лакановског хистерика, инсистирајући на сентименталном сећању на детињство и сентименталној потреби да буде прихваћен од стране Себастијана, али и признању: „Искреност Себастијановог генија не може бити моја, и ја ћу успети само да будем груб тамо где је он био бриљантан.“ (Nabokov 2003: 52). Како наратив његове потраге иде све даље, осећај сопственог непостојања и инфериорности у односу на свог полубрата, без освртања на (имагинализовану) онтологичност узрока Себастијановог повлачења у сопствене алтернативне светове, постају све наглашенији. Страх од признавања да је и сам Други у односу на *Прве*, али не Други попут Себастијана у контексту „радикалне невиности“, већ само Други попут сваког егзиланта, али егзиланта који отворено склапа споразум са *Првим* у сопственом инсистирању да је он тај који би требало да буде прихваћен као жртва и који, заправо, жуди за јавним означавањем *Ја сам жртва, ја сам невољен, ја сам неприхваћен*. В-ова посета старој Мадмоазел, швајцарској дадиљи из доба свог руског детињства, једна је од

оних прича у оквиру Приче које В-а полако терају да заборави да „[...] гази по врло танком леду [...]“ (Nabokov 2003: 52). Његова и Себастијанова дадиља се присећа детаља његовог детињства који немају никакве везе са његовим детињством, али зато када јој спомиње Себастијана: „Јадни мој Себастијан’, нарицала је, ’тако нежан према мени, тако племенит. Ах, кад се сетим како је ширио ручице око мог врата и говорио: ’Мрзим све осим тебе, Зел, само ти разумеш моју душу.’“ (Nabokov 2003: 21) „Напишите ту књигу, ту дивну књигу’, узвикнула је док сам одлазио, ’нека то буде бајка са Себастијаном као прицем. Зачараним принцем...’“ (Nabokov 2003: 21) „Ти си увек био тако присебан’, рекла је.“ (Nabokov 2003: 21) В.-ово велико очекивање да ће у причи његове дадиље пронаћи саучесника јер је и она која је живела у Русији и патила за својим домом, по повратку у Швајцарску схватила да је, према В.-у „[...] **чудном подвалом осећања – Русија [...], непозната Русија (...) сад добила изглед изгубљеног раја: огромна, нејасна али, уназад гледано, пријатељско место, насељено сетним маштаријама**“ (Nabokov 2003: 20), те да једино прихватљиво осећање које једну индивидуу може да претвори у једине аутентичне Друге „[...] лутајуће душе [...]“ (Nabokov 2003: 20), јесте жал за Русијом и потреба да се по сваку цену очува у сећању као Аркадија. Ако Мадмоазел доживљава Русију као свој дом, одакле право Себастијану за одбацивањем земље свог порекла? Међутим, све што ће В. добити од својих великих очекивања је наводно сећање дадиље на њега као присебног, за разлику од јецаја за јадним Себастијаном о коме се мора написати књига у којој ће Себастијан *бити принц* и то још *зачарани принц*.

Набоковљево опредељење да га у политичком, друштвеном и културолошком смислу попут његовог оца „[...] етикетирају као старомодног либерала [...]“ (Nabokov 1990: 96), као *идентитет* који у *међупростору Стварности* егзилантсва не постоји ни као „’Бели Рус’ [...] у ширем смислу те речи [...]“ (Nabokov 1990: 96), јер је међу том скупином постојало мноштво фракција које су се разликовале углавном по томе што или су идентитетски преживљавали у рестауративној носталгији, или у рефлексивној носталгији са Русијом занемарујући Стварност коју су били принуђени да живе у егзилу, или су били наклоњени „пинковцима“ (Nabokov 1990: 96), односно бољшевицима, протераним из Русије због погрешне процене за време боравка у Русији којој страни да се приклоне. Набоковљев Себастијан је идентитетски у контексту Стварности егзила, у онтолошком смислу узрока егзилантског осећања и постојања нешто другачији идентитетски егзилант/либерал од свог творца. Набокова који је презирао носталгију за *оним у шта се* земља његовог порекла наказно претворила, али не и носталгију Русије свог детињства, свом Себастијану одузима и уметност сећања на имагинализовану онтолошку прошлост земље у којој је рођен. Себастијан чезне за имагинаризованом домовином своје мајке, што се у великој мери разликује од могуће Набоковљеве носталгије за нечим што је историјско-онтолошки заиста постојало. Не кажњава Набоков свог јунака, само га припрема за вечити осећај бездомности отежано олакшан додављем егзила-из себе пре егзила-из земље. Набоков и Себастијан су у имагинаризованој равни интерпретаторског наратива они увек Други освешћени да не постоји начин да идентитетски постоје било како другачије осим у својим алтернативним световима. Када се каже постојање у алтернативним световима, при томе се не мисли да и творац и његов јунак укидају Стварност не би ли се препустили животу и идентитетском опстанку само у Имагинарном. Отпор *Првих* који је Себастијанов Творац живео током већег дела историје сопственог живота перципиран је од стане *Првих* попут В.-овог поимања идентитета свог полубрата.

В.-ова *идентитетска перспектива* посматрача који уме да *да посматра слику само стојећи испред ње саме* или из-страха да би га другачији начин перцепције могао

избацили у *непознато* – Имагинацију, настоји свим силама да *нама*, односно *онима који су део његових Првих*, истих оних *Првих* који њега одбацују и због којих је осуђен на позицију коју је он наменио свом полубрату – позицију скакача са свим ограничењима *L* путање *кретања*, представи Себастијанов идентитет као љуштуру извештачености и артифицијелности не би ли се само по сваку цену разликовао од В-а и њему *сличних*. Себастијанове године проведене на Кембриџу, када је „[...] био [...] потпуно обузет, у почетку, да види и омирише и осети земљу за којом је жудео“ (Nabokov 2003: 39), В. означава као не баш „[...] нарочито срећне“ (Nabokov 2003: 39). За В.-а *Енглеска* је *кривац над кривцима* јер верује да је порекло Себастијанове мајке, односно постојање Себастијанове мајке у Себастијановом животу као одраз одраза, њему –В.-у *одузело његовог Себастијана*. Али као заробљеник функције неуротика из-потребе да се представља у функцији хистерика, не криви *Енглеску* за Себастијаново *ментално стање*. *Енглеска* се понашала „[...] увиђавно и слаткоречиво [...] у складу са његовим старим сновима [...] и што је обзирније покушавала да се осећа као код куће [...]“ (Nabokov 2003: 40), Себастијан је, према В.-у, све више постајао „[...] свестан своје неспособности да се уклопи у слику – у било какву слику“ (Nabokov 2003: 40). В. као *неуротик* перципра милосрђе *Првих* према Себастијану, те да је Себастијан *из за-себичног беса* „[...] почео да гаји самосвесност као да је била неки ретки дар [...] престајући да брине о својој збуњеној неприлагођености [...]“ (Nabokov 2003: 40) у свету *милосрдних Првих*. Космополитски идентитет из-хира? Уметност сећања као заборав *иницијалне кастрације* одузимања „иницијаног“ означитеља љубави мајке да би био *онеобичен* по сваку цену? Свођење Себастијановог ума на „[...] комешање речи и маштарија [...]“ (Nabokov 2003: 46)? Бег аморфног субјекта који из хира представља неуклопивим сопствени солиписизам алтернативних светова без контакта са Стварношћу? Наравно, сва ова *питања* су одраз В.-овог наратива када скине маску функције хистерика и врати своју – оног „Безименог“. У том контексту Гудменова *Трагедија Себастијана Најта* постаје за В.-а савршени „алат“ за по ко зна који пут обраћање имагинаризованим реципијентима да про-каже да није баш све што је Гудмен записао нетачно или лоше само зато што га је он предупредио у писању толико жељене биографије, већ да он – В. интерпретира и представља ствари онаквим какве „јесу“. Сâм В. без употебе директног говора тако нешто не би смео да изговори, али Гудмен као “Goodman” као *припадник Првих* и први који записује биографију за неуротично-опсесивног В.-а *има апсолутно право за изношењем истина и неистина* о Себастијановом идентитету.

„Патња која је почела као искрена младићева реакција на суров свет у који је његова темпераментна младост била гурнута, и која је касније наставила да се показује као помодна маска у данима његовог успеха као писца, сада је навукла нову и грознију маску. На табли која краси његова прса више не пише ‘Ја сам усамљени уметник’; невидљиви прсти променили су натпис у ‘Ја сам слеп’.“ (Nabokov 2003: 106, 107)

Пошто је Себастијан мртав, односно не постоји у истој равни имагинаризовано-онтолошког постојања као В., В. не може да му по потреби навлачи „црну маску“ коју *носи у џепу свог ума*, али зато Гудмен може јер је његово постојање, попут свих осталих Себастијанових пријатеља и његових љубави упитно у контексту означитељског регистра у коме постоји В. Себастијан се одмах по В.-овом *признању беса и гнева* због Себастијановог непристајања да *припада* ни В.-у, ни *Првима* у В.-овом наративу постаје умишљени космополита, или *скелет идентитета* који неко време *носи* „[...] помодну маску [...]“ коју носе они умишљени писци чија је вредност дела упитна јер им је главни циљ онеобиченост приповедања онеобичности ради, да би затим навучао „[...] нову и грознију маску“ писца кôг се Стварност не тиче – што се некако слаже са онеобичавањем усамљености. Из немоћи пред Себастијановим делима која се херметично одупиру В.-

овим покушајима да Себастијана као космополиту (у привиду) прокаже као ништавног. Себастијан је, како се чита из наратива Набоковљевог романа, срећан онолико колико сваки двоструки или ентоструки егзилант може да буде, али В. херметички *затворен у опну* функције неуротика има само један циљ – да уништи *објекат* своје опсесије када већ не може ни у Имагинацији да *га* натера да му у потпуности припада. В. зато, цитирајући Гудмена, *вуче рецепијента за рукав*, не у набоковљевском смислу, већ у смислу оног *Безименог* који вапи да заузме место лакановског Другог, не би ли *нам* предочио узроке Себастијанове несреће: „Најтова несродност била је оно што га је уништило”, узвикује Гудмен и куца три тачке. 'Повученост је смртни грех у добу кад се згрануто човечанство жудно окреће писцима и мислиоцима, и захтева од њих да, ако не да излече, обрате пажњу на његове беде и боли... '“(Nabokov 2003: 105). Према В.-у Себастијан је био дужан да се одужи својој родној земљи, да заборави своје порекло по мајци, те да као сваки *одани* и *лојални* егзилант пише према *упутствима Првих* (чега се сам Набоков гнушао). У супротном Себастијанов идентитет и сваки траг његовог постојања мора бити уништен. Зато В. у видљивом привиду осуђује Гудменов коментар везан за Себастијанов *смртни грех*, Себастијанову помодну повученост – „[...] разлог његове узнемирености [...] била је то просто његова растућа свест да је ритам његовог унутрашњег бића толико богатији од других душа [...]“ (Nabokov 2003: 60). И зато: „Време за Себастијана није било 1914. или 1920. или 1936. – увек је била 1. година“ (Nabokov 2003: 59) јер је Себастијан поред космолитског *позирања у пози* функције лакановског хистерика себи, како В. из презира *перципира* у сопственом означитељском регистру, приписивао над-инстанцу Свезнајућег. Прича Себастијана у његовим романима *каже* једноставно да је, између осталог, он јако стидљив и да пати од несанице која зна да потраје недељама и:

„[...] Знајући, као што јесам, **опасна скитања моје свести, био ме је страх да срећем људе, да не потврдим њихова осећања или испаднем смешан у њиховим очима.** Али ова иста врлина, или мана, која ме је тако стављала на муке [...] када би се суочила с оним што се назива практичном страном живота, постајала је инструмент истанчаног уживања кад год сам се **предавао својој усамљености.** Био сам дубоко заљубљен у земљу која је била мој дом (уколико је моја природа могла да створи појам дома) [...] **Моје сећање на Лондон моје младости јесте сећање на небројена лутања [...]**“ (Nabokov 2003: 63)

„У мом кобном покушају да се прилагодим боји своје околине, могао бих само да будем упоређен са **камелеоном који не распознаје боје.** Моју стидљивост било би лакше носити – и мени и другима – да је била обичне облио-ме-хладан-зној врсте [...]“ (Nabokov 2003: 64)

Себастијаново постојање које не би требало читати у истој имагинаризованој онтолошкој равни са В.-овим, чита се као, иако наративни, *супстанцијализовани* субјективитет који је *научио идентитетски да левитира*, без обзира на наставак В.-ове Приче о њему, која се *од једног момента* у наративу *откида* од означитељског регистра у коме је *до тада* писана, не би ли В. *започео нов* означитељски регистар у коме настоји да Себастијана до крајности *идентитетски смањи* до величине кода. Међутим, не само Себастијанови романи, односно Прича Себастијанових романа, већ управо, наводно, *не-књижевни* наративи као што је Себастијаново писмо једном од уредника који захтева од Себастијана да из свог романа избаци један књижевни споредни лик јер представља очигледну алузију на једног таквог писца *који је по В.-овој мери* – уклопив и идентитетски *расклопив*. В. или сам творац романа *векторски усеца* Себастијанов жустар одговор свима В.-овима који покушају да пониште идентитетску вредност његових дела, свакоме ко се усуди да исто то покуша са његовим сопством и „радикалном невиношћу“

његовог сопства (Hassan 1961: 6) „[...] јер је екстремна, импулсивна, анархична, опсесивна у својим виђењима [...]” (Hassan 1961: 6) и јер „[...] одбија да прихвати неумољива правила реалности“ (Hassan 1961: 6) В.-ових *Првих*.

„Говорите ми да је он нашироко познат; да је његова продаја у Немачкој изванредна скоро као и овде [...] и да је на крају, али не и најмање важно, опасан као критичар. **Ви као да наговештавате да би сви требало да кријемо мрачну тајну његовог успеха [...] да размазимо укус најгоре категорије читалачке публике – не оне која се наслађује у детективским расподелањима, благословене им чисте душе – већ оне који купују најгоре баналности зато што су на савремен начин, као коктел, смућкани с мало Фројда или 'током свести' или чиме-већ-не [...]** Доле с тим баналним боговима! А онда настављате и кажете ми да ће моја 'књижевна каријера' бити безнадежно отежана, од почетка, мојим нападом на утицајног и уваженог писца. [...] Јер, верујте ми, ниједна казна која се надноси нада мноме не може бити довољно оштра да ме натера да напустим тежњу за својим задовољством, нарочито када је ово задовољство чврсто младо цвеће истине.“ (Nabokov 2003: 50, 51)

Након овако представљеног сопственог сопства као *анархичног, импулсивног, неумољивог*, Себастијан зауставља своје огледало, оно постаје статичко и никакви нарцисоидни одрази на које В. алудира, спомињући сликара Роја Карсвела који је насликао портрет Себастијана Најта како се огледа у води, наравно дисторзични портрет јер од Себастијана би требао да остане само одраз, према В.-овој иницијалној замисли, не могу да се читају као Прича Себастијана о неком свом идентитету у својим романима. И сам сликар који је насликао тај портрет признаје да није смео ништа више да дода или одузме јер „[...] плашио сам се да причам причу уместо што сликам“ (Nabokov 2003: 108). Зато је В. приморан да настави са писањем у посебном означитељском регистру, или истом означитељском регистру који се чита другачије.

Оно што у уметности сећања, без обзира на мноштво имагинативних рефигурација у запису, треба да поприми ауру стварносног у В.-овом запису свог првог сусрета са Себастијаном у Паризу након смрти његове мајке, и поред В.-овог настојања да учини имагинаризовано онтолошким сећањем на бес и љутњу коју је наводно осећао приликом тог случајног сусрета са Себастијаном јер му се није јавио да је у Паризу, у даљем подробном опису тог сусрета полако губи обресе имагинаризоване стварности већ у В.-ом покушају да директним говором пренесе прецизни ток разговора између њега и Клер, исказом „вероватно сам питао“, да би се зауставило на обрисима одраза „[...] Себастијанове замичуће кабанице и Клерине плавосиве фигуре. [...]“ (Nabokov 2003: 68) Да ли је В. икада након изгнанства срео Себастијана?

Кривудама, климама ток В.-ове Приче да Себастијана по сваку цену преобрати у русофила не би ли се лакше идентитетски поистоветио са његовим идентитетом у идентификацији-са, у потпуности скреће са наводно првобитно замишљене путање – исписивања биографије великог писца, његовог полубрата. Скретање најављено у иницијалној фази наратива када В. сазнаје да му је Себастијан оставио да спали сва његова писма, што већ у иницијалној фази буди интерпретаторску сумњу зашто би неко попут Себастијана који

„[...] је припадао оном ретком типу писаца који зна да не би требало да остане ништа осим савршеног достигнућа: одштампане књиге; да је њено стварно постојање несагласно са постојањем њене авети, необрађеним рукописом који се размеће својим недостацима као осветољубив дух који носи своју главу испод руке; и да из тог разлога отпади из радионице, без обзира на своју сентименталну или комерцијалну вредност, не смеју никад да преживе“ (Nabokov 2003: 33)

оставља нешто толико лично, попут љубавних писама. В.-ов идентитет у тој фази наратива још увек *опстаје* као привид функције хистерика који почиње да се первертира другим не-привидом – не-привидом функције неуротика решеног да се освети Другом и Другима, али и Првима за свој још-увек-ништа-идентитет. У *разговору* са рецепијентима он посеже за *трансценденталним огледалом* у калеидоскопу сопствених функција субјективитета, истичући сопствену праведност, безрезервну правичност: „Али не – нисам могао да уцењујем Себастијанову прошлост. То није долазило у обзир.“ (Nabokov 2003: 69), „Један необуздан тренутак сам се борио са искушењем да поближе испитам обе гомиле. Жао ми је да кажем да је бољи човек победио.“ (Nabokov 2003: 33) Међутим, са намером или не, прави *исклизућа* попут: „Претпостављао сам чији је био.“, као алузија на женски рукопис који је само крајичком ока спазио док су писма горела, једно се *опирало* и под пламеном извило и открило „[...] део реченице на руском [...]“ (Nabokov 2003: 35). Одмах након могућности да ће *Први* прозрети његову намеру, В. навлачи маску функције хистерика: „Нисам имао ни најмањи наговештај као: ко би она могла да буде, та Русиња чија писма је Себастијан чувао непосредно поред оних од Клер Бишоп – и некако ме је то збунило и мучило.“ (Nabokov 2003: 35) Да ли је В. све оно што Набоков презире? Или мора да буде све што презире јер је *Стварни живот Себастијана Најта* Набоковљев *растанак* са матерњим руским језиком и са својим приповедањем под псеудонимом: „На мрачном небу емиграције Сириј је прошао, да се послужим метафором нешто конзервативније нарави, попут метеора, и ишчезао не остављајући за собом готово ништа осим неодређеног осјећаја нелагоде.“ (Nabokov 2002: 225) Током читава В.-ове Приче интерпретатор има извештај *осећај нелагоде* у читању дијаметрално супротног текста од текста Набоковљевог наратива ауто-записа који се са неке огледалне над-инстанце рефлектује на В.-ов идентитет. Набоковљеви *објекти* презира означени његовим означитељем *poshlost* као да су једини означитељи В.-овог идентитетског регистра означитеља. Ова дигресија је направљена јер ауторка овог интерпретативног исказа не може да прочита В.-ову потрагу за наводним Себастијановим љубавима другачије осим као функцију освете В.-а неке ко је одабрао љубав према привиду мајке уместо да изабере не-привид њега. Ово није фројдистички приступ откривању узрока Себастијанове одлуке да мајку замени прелазним објектом љубави према њеном пореклу јер се узрок чита у тексту самог наратива. Узрок није скривен и не треба трагати за њим. Али оно што јесте набоковљевски скривено јесте В.-ова потпуна имагинаризација и сопствене потраге и за енглескињом Клер Бишоп и пофранцуженом рускињом мадам Лесерф као оличења *свега* што Набоков презире – симбола и тумачења симбола. Ауторка овог исказа још једном *пристаје* да буде набоковљевски проглашена медиокритетом јер наратив В.-ове Приче о Клер и мадам Лесерф *гази по чврстом леду симбола*.

Клер стигматизована за В.-а својим енглеским пореклом: „Ушла је у [Себастијанов] живот без куцања, као што неко улази у погрешну собу због њене неодређене сличности са сопственом. Остала је тамо заборављајући где је излаз и мирно се навикавајући на чудна створења [...], упркос њиховим чудноватим облицима.“ (Nabokov 2003: 74) Себастијанова потреба за енглеским пореклом *ушла је у његов живот без куцања*, и Себастијан није више могао да пронађе излаз „[...] навикавајући на чудна створења [...], упркос њиховим чудноватим облицима“ (Nabokov 2003: 74) – на нову породицу, на губљење контакта са свим што није руско. В. иде даље са својом намером, објављујући да је Себастијан у међувремену оболео од некакве срчане болести „[...] прилично ретког облика ангине пекторис [...] 'Леманова болест' “ (Nabokov 2003: 81). Међутим, ту је В.-ов творац да се поигра са В.-овим, *сада* већ доминантним наративом у односу на Причу о идентитету из Себастијанових романа, *потпомажући* В.-ову потребу да буде што детаљнији у описивању како би деловао што уверљивије. Наравно, болест срца под називом „Леманова болест“ не постоји. Себастијановом идентитету који до овог

дела наратива В. одржава у регистру транспарентне ироније као идентитет извештаченог космополите који из неспособности да опстане у „практичном“ животу, „стварносној“ Стварности се вешто скрива иза артифицијелног солипсизма, В. при-додаје идентитетски означитељ страха од „[...] осећања смртности [...]“ (Nabokov 2003: 94). То је В.-у наравно довољно да се Себастијан окрене његовом „стварносном“ пореклу, односно В.-овој потреби да барем у имагинаризације прекине Себастијанов однос са мајком, и да оживи онтолошки непостојећег Себастијана који ће бити поносан на своје руско порекло. Ово је једно од могућих интерпретативних читања. Друго, *много суровије*, али имагинаризовано стварносније јесте интерпретативно читање В.-ове потребе да казни не само Себастијана, већ и имагинаризовану Клер. Себастијан – у В.-овом исказу у или из страха од смртности постаје агресиван, параноичан, опсесиван, али В.-у то није довољно. В.-ова Клер, не Себастијанова у В.-овој Причи открива да је Себастијан луд: „’Одмах је то почело да ме брине’, рече господин Шелдон. Срео је Клер саму и питао је да ли она мисли да је Себастијан добро. ’Себастијан?’ рече Клер полако и с ужасним осмехом, ’Себастијан је полудео. Сасвим полудео’, поновила је, ширећи своје светле очи.“ (Nabokov 2003: 99) Иста она Енглеска за којом је чезнуо читавог живота, сада га је прогласила лудим. Да ли је Себастијаново измишљено лудило В.-ово *лудило*, опсесија и параноичност? У досадашњем делу наратива В. јесте наводио делове из Себастијанових романа, али ти делови су некако успевали да се одупру његовом покушају да их прилагоди сопственој потреби да потврде његову *функцију* хистерика који се са предумишљајем сукобљава не директно са лакановским Другим, већ му повлађује, не би ли га завароа и издао. Сада В. у Себастијановом роману *Изгубљени иметак*, у једном поглављу које говори о некој авионској несрећи на силу истрже део у коме се помињу „[...] остаци цака са авионском поштом [...]“ (Nabokov 2003: 103), да би међу писмима пронашао једно које је *сигурно* Себастијан упутио Клер: „[...] Мислим да претпостављаш како сад ствари стоје: **проклета формула ’друге жене’**. Очајно сам несрећан са њом – ето једне ствари која је истинита. [...] Збогом. Одлази, одлази. Не пиши. [...] Мислим да имаш једну или две моје књиге – али то није тако важно. **Молим те, не пиши. L.**“ (Nabokov 2003: 101, 102, 103) Шкловски, као што је већ напоменуто, у контексту презира конвенционалних уметника и писаца који стварају према упутствима друштвено-политичког уређења болшевичке Русије, наводи да је таквим уметницима забрањено да се крећу изван унапред утврђене шаховске путање скакача – L путање. Ознака L *кретања* Себастијана *скакача* још једна је од могућих В.-ових потреба да свако могуће *кретање* Себастијановог идентитета ограничи на кретање фигуре скакача – јер ко је изабрао презиме Knight које, међу осталим значењима, крије и могуће семантички означено: скакач у шаху? И још један детаљ, наводи набоковљевски интерпретатор ухваћен у творчеву *мрежу за детаље (лептире)*, указује на В.-ов привид слободе Имагинације у којој ће он постати онај једини који се пита *Ко је Себастијан Најт?*, В.-ово по први пут правдање за део наратива Себастијановог романа који наводи:

„Светло личне истине тешко је опазити у жмиркању измишљеног бића, али оно што је још теже схватити јесте задивљујућа чињеница да је човек, пишући о стварима које је стварно осећао у време писања, могао да има снагу да створи истовремено – и то из стварних ствари које су му жалостиле ум – измишљен и нејасно апсурдан лик.“ (Nabokov 2003: 103)

В.-а не задовољава сопствена имагинаризација о напуштеној Клер, чак не жели ни да настави сопствени конструкт о њеном емотивном стању када, наводно, сазнаје, да је Себастијан оставља због друге жене: „Да ли је Клер одмах приметила да се нешто догодило? Да ли је одмах посумњала шта је то нешто? Хоћемо ли покушати да претпоставимо шта је питала Себастијана, и шта је он одговорио, и шта је онда она рекла? Мислим да нећемо...“ (Nabokov 2003: 99). Потребно је што пре завршити са тим

непријатељским означитељским регистром *Енглеске*, *Себастијанове одлуке да се не одрекне љубави према својој мајци*, и зато је В. уместо Кинботовог: „Излази Џек Греј.“ (Nabokov 1988: 225), трудну Клер удату за другог човека изводи са сцене: „Она је изгледала као да је тако нормална и здрава млада жена, па како се десило да је искрварила поред празне колевке?“ (Nabokov 2003: 92)

Да би В.-ова Прича о Себастијану почела да *израста* у биографију свог полубрата јер је В. све време на почетку, односно он и не започиње са писањем Себастијанове биографије све до краја романа, односно да би код реципијента пробудио потребу за задовољењем краја *јефтине* детективске приче, *обраћа* се реципијенту из-привида очаја што још увек не зна ко је та Русиња која је била тако кобна по Себастијаново ментално стање: „И шта ћу сад да радим?“ Бујица биографије коју сам толико чезнуо да започнем, била је, у једној од својих последњих завијутака, скривена у слабој магли; налик долини коју сам замишљао. Могу ли да је оставим такву и напишем књигу без обзира на то? Књига са белом мрљом. Недовршена слика – необојени удови мученика са стрелама у слабинама.“ (Nabokov 2003: 112) „Бела мрља“, празнина, „необојени удови мученика са стрелама у слабинама“ су означитељи којима В. из-потребе да *освета Русије* – питање је само које: бољшевичке или фракције набоковљевских Белих Руса које је Набоков још више презирао јер су били спремни да опросте тиранију и уништење царске Русије само када би добили прилику да се у њу врате – буде што кобнија по Себастијана. Ко је та мадам Лесерф? Измишљени бивши муж који му отвара врата држећи „[...] шаховску фигуру – црног коња – у руци“ (Nabokov 2003: 128), попут њега – В.-а, чији је сан функције неуротичара да зада коначни ударац Себастијановом идентитету, *сада исто тако држи Себастијана у шаци* и зато од В.-а добија *наративни простор* за реплику: „Њена идеја о животу је била да испија коктеле, да једе комплетну вечеру у четири изјутра [...] да обилази борделе зато што је то било помодно међу париским снобовима, и купује скупу одећу [...] Ох, и све остало у том стилу – **можете да је нађете у било ком јефтином роману**, она је типична, типична.“ (Nabokov 2003: 132) Мадам Лесерф је ту да му саопшти коначну истину о Себастијану: „Он је био врста човека, знате, који мисли да су све модерне књиге безвредне, да су сви модерни млади људи будале, само зато што је он био исувише заокупљен сопственим осећајима и идејама да би схватио туђе.“ (Nabokov 2003: 144) „Рекао јој је огорчено да је јефтина и ништавна, а онда је пољубио [...] И истог трена је схватио да не може да живи без ње, а она је истог трена схватила да јој је било сасвим доста да га слуша да прича о својим сновима, и сновима у сновима, и сновима у сновима својих снова.“ (Nabokov 2003: 144) Да је Себастијан у детињству *пољубио Русију*, убрзо би исто тако схватио да не може да живи без ње, без В.-а који онда не би ни имао потребу да ухвати његов живот у замку сопственог идентитетског одређења. Јер *она* је у свој својој тривијалности далеко привлачнија од *снова и снова у сновима о оној плавосивој фигури*. В. признаје: „[...] за трен [сам] помислио како водим љубав са овом женом. [...] Некако сам се губио. Стресао сам се ментално кад се вратила.“ (Nabokov 2003: 152)

Набоковљев први роман написан на енглеском језику у доба његовог још увек европског странтовања *мора да означи прекид* са означитељским регистром (Р)СИ чвора његових претходних романа. Лакановско Символичко и Имагинарно постају иницијални означитељи означитељских регистара у којима јунаци, приповедачи његових америчких романа *причају* Приче *сопствених* идентитета у нади да ће успети да се одрже у *међупростору*, у самом *процесу* јукстапозиционирања или да сами постану *процес* јукстапозиционирања. Две парадигме ироније егзила које Јулија Пушкиревскаја Нотон издваја – „[...] ироније егзила које могу постати применљиве на већи део књижевности емиграције: једна која инсистира на егзилантском искуству и стога је лако урушљива и

друга која трансцендира егзилантско искуство и стога је ревитализујућа – интелектуално, естетски и метафизички“ (Naughton 2014: 468) морају се дестабилизovati у корист друго поменуте. Трансцендирање егзилантског *стања* иако *ревитализујуће*, уступа делимично место *прозирним стварима* идентитетског опстанка субјекта између Стварности и Имагинације. Делимичност уступања места трансценденталности егзилантског осећања и постојања јесте нужност којој ни Набоков романописац не може да се одупре. Да би се појаснила ова уочена потреба Набокова писца *читљива* на самом крају романа *Стварни живот Себастијана Најта*, ауторка овог интерпретативног исказа наводи Кристеву:

„Онај ко има среће себе доживљава космополитом штитећи тако своје растурено порекло у ноћи свог лутања. Оно [порекло] светлуца у разнобојним бојама у његовим сећањима која су двосмислена и подељених вредности. Тај вртлог се претвара у гласан смех. Он суши у тренутку сузе егзила и егзила након егзила, без било какве стабилности, мутирајући у игре које су за некога несрећне а за друге недодирљива празнина. Такво стантовање је несумњиво уметност живота за неколицину срећних или за уметнике. А шта је са другима? Размишљам о тренутку када успемо да себе видимо као небитне, једноставне пролазнике који задржавају прошлост само игре ради... Чудан начин да се буде срећан, или да се осећамо као да смо у бестежинском стању, етерични, толико лагани да би нам јако мало било потребно да полетимо...”

Задовољство у неком другом времену? Или никада?“ (Kristeva 1991: 38)

„Растурено порекло“ доживљено као космополитско представља ону посебну врсту доживљавања Стварности када индивидуа настоји да се што дуже одржи у мноштву космополитских означитељских регистара, мноштву имагинација Имагинације. Имагинација једина има моћ да „вртлог“ помешаних егзилантских осећања преведе у „гласан смех“ који „суши у тренутку сузе егзила“, али „без било какве стабилности“ без које је већина несрећна, а Имагинација само „недодирљива празнина“. Постоји ли она неколицина *срећних* који успевају да опстану у уметности живота, у Имагинарном уз адаптивно прихватање сваког захтева Стварности? Без обзира на то колико Стварност јесте деконструишућа по сваки идентитет, она је нужност коју је у њеном означитељском регистру немогуће мутирати у било какву игру – Стварност јесте игра, али игра или лакановског Другог или *Првог* према хипотези Стејси Вивиан Оверенд. Уметност сећања и сама не може да опстане без Стварности без обзира на то колико метаморфоза она пролази. Уметност приповедања исто тако не може да постоји без подразумеване Стварности. Субјекат може да постигне задовољство само у Имагинарним усецима у Стварност идентитетског постојања. Само тада субјекат може да створи привид постојања „[...] у бестежинском стању [...]“ и привид задовољства. Зато се ауторка овог интерпретативног исказа и позива на теорију странтовања Јулије Кристеве: „Задовољство у неком другом времену? Или никада?“ (Kristeva 1991: 38) Тако је и са Набоковљевим ауто-записима и америчким романима. Потреба приповедања у различитим означитељским регистрима Имагинарног захтева од Набокова космополитизацију егзила и странтовања, дисеминацију овог стварносног над-означитеља у мноштво имагинаризованих питања о месту пребивања Истине као субјекатске трајне потребе да Имагинацију прогласи истинитом, стварносном и да своје имагинаризоване епизоде у конституисању сопственог идентитета означи као *за-увек*.

Уместо да В. покуша да у Причи о идентитету свог полубрата *пригрли* Имагинацију, он јој се упорно из означитељског регистра сопственог егзилантско-стварносног солипсизма опире кроз осмишљавање материјала за запис којим ће се осветити Себастијану за његову сопствену немоћ, за В.-а над-моћ, осећања припадања некоме или нечему. У завршном делу романа Набоков зауставља покретање огледалних одраза могућих смислова Приче и В.-ове и Себастијанове, *наводећи* да је тема

Себастијановог последњег романа *Сумњичави златоглави* „[...] једноставна – човек умире [...]“ (Nabokov 2003: 159). В-ова потреба да се освети Имагинарном као да престаје пред сам крај романа јер у Себастијановом *Сумњичавом златоглави*: „Златоглави на другој обали је сумњичав као и увек. Држимо мртву књигу у рукама. Или грешимо?“ (Nabokov 2003:163) „Мртва књига“ само зато што не омогућава апсолутно задовољење у откривању Истине Идентитета, „Или грешимо?“ (Nabokov 2003: 163)? В.-ово разочарање подстакнуто *најавом* писца – Себастијана да се само од оног који умире може спознати Истина Идентитета наводи В.-а да *позове нас*, реципијенте, рачунајући на *нашу* идентитетску опредељеност за припадањем *Првима*, да пратимо део по део Себастијановог романа не би ли *нас* уверио је „пребрзо прочитао“ роман, те да му је „апсолутно решење“ (Nabokov 2003: 163) некако промакло.

„Осећамо да смо на прагу неке апсолутне истине, заслепљујуће у њеној дивоти и у исто време скоро обичне у њеној савршеној једноставности. Невероватном мајсторијом сугестивног изражавања писац нас уверава да зна истину о животу или смрти, и да ће је саопштити. За тренутак или два, на крају ове реченице, у средини следеће, или можда још мало даље, **сознаћемо нешто што ће променити све наше представе као да смо открили да бисмо, покрећући руке на неки једноставан али никад до сад испробан начин, могли да летимо.**“ (Nabokov 2003: 162)

„Најтежи чвор је само кривудава нит; жилав за нокте, али у ствари само ствар лењих и грациозних лупинга. Око га одмрсује, док неспретни прсти крваре. Он (човек на самрти) је био тај чвор, и он би се одмах одмрсио, да је успео да види и прати нит. И не само он сам, све би се решило – све што би могао да замисли у нашим детињим појмовима простора и времена, оба будући загонетке јер их је човек измислио као загонетке, и такве нам се враћају: **бумеранзи бесмисла...** Сада је уловио нешто стварно, што није имало ничег заједничког са било којом мисли или осећањем, или искуством које је можда имао у обданишту живота...“ (Nabokov 2003: 161, 162)

„И сада ћемо тачно сазнати шта је то: реч ће бити изговорена – и ви, и ја, и свако на свету удариће се по челу: Какве смо будале били! На овом последњем завијутку књиге писац као да застаје на тренутак, као да премишља да ли да мудро изговори истину. Изгледа да диже главу и напушта човека који умире, чије мисли је пратио, окреће се и размишља: Да ли да га пратимо до краја? Хоћемо ли га пратити до краја? Хоћемо ли прошапутати реч која ће смрскати уљуљкујућу тишину наших мозгова? Хоћемо. Већ смо отишли предалеко, реч је већ обликована, и сада ће бити изговорена. Окрећемо се и поново нагињемо над маглом обавијену постељу, над сиви, плутајући облик... Али тај тренутак сумње био је кобан: човек је мртав.“ (Nabokov 2003: 163)

„Сумња“ може да се интерпретативно *чита* као лакановско Имагинарно које једино може субјекат идентитетски одржати у сагласном несагласју са Стварношћу, заправо „тренутак сумње“ да можемо идентитетски опстати у наративном идентитету као дијалектици имагинаризоване истости и имагинализованог ипсеитета у идентификацији-са, сумња да, барем, у Имагинарном можемо да постојимо у сопственом *Реченом*, може бити *кобна* по сваки идентитет. Најава открића апсолутне истине „заслепљујућа“ је само због семантичког означитеља апсолутности јер је истина „[...] обична у њеној савршеној једноставности“. „Човек“ сам завезује већ довољно неразмрсиви „чвор“ Стварности, придодајући му над-инстанцу загонетности која му се враћа увек само као *бумеранг бесмисла*. Истину Себастијан – романописац открива на почетку В.-овог покушаја да од *нас*, *његових Првих* затражи *помоћ* праћењем завршног дела *Сумњичавог златоглавог*, али В.-ом идентитетском солипсизму конституисања

другог-од-свог као свог субјетивитета у Лакановом Симболичком, она наравно *промиче* јер је превише једноставна, без ознаке њему преко потребне трансценденталности: Стварност „[...] час [намотава] овај лик, час га [пушта] да лети на ветру, или га чак [баца] на обалу, где за тренутак као да се помера и живи по свом, а онда га истог часа сиње море [Стварности] повлачи назад, где се утапа или чудно преображава“ (Nabokov 2003: 158). Прича Себастијановог идентитета у његовим романима, ако се идентитет аутора може читати само на основу његових дела, никакве везе нема са извештаченом мистериозношћу којом В. покушава да прикаже неодрживост и деконструктивизам сваког настојања да идентитетско конституисање од елемената Стварности меша са регистром Имагинарног. Оно што збуњује В.-а у *Сумњичавом златоглавом* је управо то што верује да Себастијан из хира бира да живи у Имагинарном без обзира на Стварност сопственог постојања. Он–В. који зна само за Стварност *Првих* превиди исту ту истину *Првих*, откривајући изнова своју очајничку потребу да идентитетски за-почне да постоји као Себастијан, што би му за-сигурно пошло за руком, убеђен је В., када би у некој од наредних Прича записао сопствену биографију уместо никада започете Себастијанове. Али му ипак недостаје да сазна *ту апсолутну истину идентитетског постојања у Имагинарном*.

Ништа још није изгубљено, имагинаризује В.. Он наставља са Причом (измишљајући или не) да добија писмо од Себастијана који је смештен у неком санаторијуму, и то писмо на руском језику, што би се могло интерпретаторски прочитати као сенка сенке В.-ове потребе да идентитетски опстане у означитељским регистрима Стварности која му непрестано измиче јер је свако сећање, па и оно имагинаризовано стварносно *осветољубиво* протерано у егзил самим собом без помоћи Имагинарног. И у наводном Себастијановом писму и то још на руском, В. је *одбачен*: „Ово писмо започето је скоро пре недељу дана, и до речи 'живот' било је одређено [...] другој особи. Затим се некако окренуло ка теби [...]“ (Nabokov 2003: 168). Због тога или не, В. је одлучан да *за публику* одложи задовољство, те се посвећује својим неким свакодневним обавезама, да би, наводно, одреаговао тек на писмо доктора Старова да је ситуација хитна. Као препрека његовом последњем сусрету са Себастијаном намећу се тривијане случајности јер је В. свестан да његов сусрет са Себастијаном може да постоји само *преко затворених врата и зрака светлости који допире из друге собе*.

„И тако, након свега нисам видео Себастијана, или га бар нисам видео живог. Али тих неколико минута које сам провео слушајући оно за шта сам мислио да је његово дисање, променило је мој живот потпуно, онолико колико би се променио да је Себастијан причао са мном пре смрти. Шта год да је била његова тајна, научио сам још једну тајну, наиме: да је душа само облик постојања – не стално стање – да било која душа може бити твоја ако нађеш и следиш њене титраје. Онај свет може бити потпуна могућност да се свесно живи у било којој изабраној души, у било ком броју душа, а да све оне нису свесне међусобног бремена. Према томе – ја сам Себастијан Најт. Осећам као да га отеловљујем на осветљеној позорници, са људима које је познавао како долазе и одлазе – нејасне фигуре неколико пријатеља које је имао, професор, песник, сликар [...] Они се крећу око Себастијана – око мене који глумим Себастијана – а стари мађионичар чека у кулисама са својим скривеним зецом; [...] А онда се маскарата примиче крају. Ћелави мали шапач затвара књигу, док се светло лагано гаси. Крај, крај. Сви се враћају својим свакодневним животима (а Клер се враћа у свој гроб) – али јунак остаје, јер, ма колико се трудио, не могу да изађем из своје улоге: Себастијанова маска приања ми за лице, сличност се неће спрати. Ја сам Себастијан, или је Себастијан ја, или смо можда обојица неко кога ниједан од нас не познаје.“ (Nabokov 2003: 186)

„Себастијан је В, сазнајемо на крају романа, али се у истом тренутку рађа питање – ко је В? Због тога остаје без коначног одговора и питање да ли је В успео да оствари своју почетну жељу, да ли је написао биографију Себастијана Најта? [...] читалац схвата да 'прави живот Себастијана Најта' није само његов, већ у исто време и живот његовог брата В-а, али и неког трећег, четвртог...“ (Рауповић 1997: 48)

„Трагедија носталгије изненада се ближи томе да постане најкомичнија превара. Али ко се смеје? Странац сигурно не. Писац можда.“ (Kristeva 1991: 36)

„За другог, посматрача без нелагодности таква двострукост намеће осећање да постоји нека посебна, на неки начин дрска срећа код странца. Чини се да срећа превладава, *упркос свему*, јер је у њему нешто дефинитивно прекомерно: То је срећа одвајања [...], простор обећане бесконачности.“ (Kristeva 1991: 4)

„Може ли неко да буде странац и срећан? Странац прозива нову идеју среће. Између фуге и порекла: крхка граница, привремена хомеостаза. [...] Страна срећа странца састоји се у одржавању те измичуће вечности или те вечне непостојаности.“ (Kristeva 1991: 5)

„Скривена рана [...] води странца лутању. [...] Ретка је особа која попут [...] Јевреја (испуњених вером на зиду плача), или психоаналитичара, [који *знају где*, не и *како* да] воде странца да [слободно] обелодани своје понизно преклињање.“ (Kristeva 1991: 5)

Лакановска психоаналитичка теорија *зна где* је узрок *трагедије* конституисања идентитета, али *не и како је универзално* первертирати у не-трагедију. Лаканово *где узрока* је управо у ономе што Кристева наводи да је за другог или *Првог* странчев осећај неприпадања одраз неке „дрске среће“, неке *прекомерности*, неке *бесконачности*, да је странчев стах од неприпадања одраз „[...] те измичуће вечности или те вечне непостојаности“ (Kristeva 1991: 5). Ретки су или не постоје *они* који ће заборавити своју сопствену потребу за конституисањем сопственог сопства, верујући да неки други-од-њих већ поседује идентитетску целовитост. И В. као странац у контексту егзила као онтолошког означитеља и егзила као егзила из себе у онај део себе који зна само за своју визију Стварности и за имагинализовану уметност сећања на своју родну земљу, није у стању да изађе из функције лакановског неуротика јер верује да се у привиду *дрске идентитетске онеобичености* његовог полубрата крије трансцендетал идентитета као целине: „Ја сам Себастијан, или је Себастијан ја, или смо можда обојица неко кога ниједан од нас не познаје.“ (Nabokov 2003: 186) На крају романа *Стварни живот Себастијана Најта*, „[...] јунак остаје [...]“, јунак који идентитетски *преживљава* и мноштвеност укрштања огледалних рефлексја и *притисак Првих* да буде означен као измишљено-умишљена его поза космополите, *као онај Други*, као *наратив* сопствених романа, као сопство у функцији лакановског хистерика, „[...] Насмејано жив у пет књига. Вири невидљив преко мог рамена док ово пишем [...]“ (Nabokov 2003: 48) – Себастијан Најт који „мирно трули на гробљу Сен Демије“ (Nabokov 2003: 48).

3. Владимир Набоков: *Погледај арлекине!*

3.1. Лаканов Синтом као функција идентитета психотика: *ослобађање* сопства у *Имагинарном* Имагинарног

„Рекао сам за Џојса да је он симптом. Читав његов рад сведочи о томе. *Егзили* дотичу његов главни симптом, симптом недостајања попут [не]могућности записивања сексуалног односа.“ (Lacan 2016: 15)

„Порекло *sinthome*-а лежи у основном симптому језика. „*Sinthome*“ је начин на који се реч симптом првобитно записивала у време када је први пут преузета у француском језику из грчког језика.“ (Hughes 2020: 53) Шта Лакан постиже увођењем овог термина? Он *води* реч симптом до њеног архаичног корена, не би ли указао на наводну иницијалну архе-синтомску *неухваћеност у мрежу Символичког*. На тај начин Лакан до-даје *новом* термину привид моћи да превазиђе значење Символички кодираног у означитељу симптом. „Проблем превазилажења симптома није у *растварању* симптома, већ у кодирању новим значењима које ће га первертирати у нешто свеже и продуктивно и то афирмативним *реисписивањем* као могућности идентификовања са њим попут нечег слободног и креативног као искуства жеље.“ (Hughes 2020: 53)

Лаканова теорија *sinthome*-а покушај је инвенције уметничке и креативне повезаности са ограничењима значења у смислу *ослобађања* жеље Реалног и тиме ослобађања субјективитета од репресивног наметања искуства истине од стране Символичког. У ранијим фазама своје психоаналитичке теорије, Лакан је на појам симптома, односно симптом указивао као на *учествовање* субјекта у фантазијама идентитета у Имагинарном, као што је и *преношење* идентитетске фантазије из предсвесног нужно било везано са Символичким, да би увођењем *sinthome*-а, као четврте карике боромејског РСИ чвора, условно речено, променио однос субјекта према Реалном као *граници* истине и значења. Увођење Реалног, у раној фази његовог рада, *требало* је да одигра улогу нечега што омогућава именовање нечега чему субјекат нема приступ и како би субјекат иницијално знао да до своје идентитетске истине никада не може допрети. *Sinthome* представља теорију могућности субјекта да привремено избегне фалусну кастрацију и Реалног и Символичког и то буђењем умешности као уметности проглашавања превладавања наметнутог реда и фиксираности значења и Закона вероватноће и комбинаторике за чијим значењем субјекат трага само ради задовољења наметнутог реда Другог. Иако је иницијално у овом истраживачком исказу појам, теорија *sinthome*-а поменута у смислу *записа-за-нечитање*, односно Џојсовог *Финегановог бдења*, попут „покушаја ликвидирања енглеског језика као нечег затвореног у себи самом и идентичног са самим собом“ (Narari 2002: 35), потребно је испричати Лаканову Причу *до краја* не би ли се интерпретаторски пришло ближе јунацима, приповедачима у Набоковљевим романима које затичемо у идентитетским стањима безизлаза, бесмисла насталих услед различитих функција *егзилантског* осећања. Њихово идентитетско и ментално брисање граница између Стварног и Имагинарног настаје услед немоћи, односно спознаје немогућности да функцију хистерика прогласе сопственом идентитетском истином због ограничења Стварности као увек Другог чија се воља мора поштовати. Зашто је тако? Зато што је субјекат или набоковљевски јунак, приповедач идентитетски изгубљен у потрази за узроком своје немоћи да превазиђе симптом у коме се идентитетски учурио јер је Други неумољив. Други/Стварност му не дају да превазиђе своју трауму ублажавањем или непоштовањем *упутства за превазилажење трауме* које *исписује* Стварност или Други. Уколико покуша да се идентитетски помери у конструктивни солипсизам (солипсистичко стање није нужно ознака деконструкције), *да левитира у простору између*, он мора бити *кажњен* или *одузимањем* било каквог идентитетског одређења у контексту *Правилника Другог* или губљењем менталног здравља не би ли га Други прогласио параноичним, опсесивним, неуротичним, схизоидним и одбацио на маргину било каквог постојања као нешто-идентитета. Џојсово *Финеганово бдење* је Лакану *послужило* као подстицај за нови теоријски увид како привремено избећи Закон језика и Закон жеље наметнутих увек од стране Другог, било да се под Другим подразумева Реално као несвесно до ког је немогуће допрети, било да је то Символичко, језик којим Стварност субјекат иницијално идентитетски означава, дозвољавајући му само да се креће у оквиру једног јединственог означитељског регистра

представљеног као Тоталитет. Субјекат је у том смислу, с једне стране заведен привидом постојања Тоталитета, а с друге, заробљен у мноштвеност привида метафоричких и метонимијских наслага означитеља који постоје само да би субјекту пружили илузију да може идентитетски *изаћи изван* и прогласити сâм сопствену идентитетску истину или прекинути сваку потрагу за *измишљотином* Стварности, Другог да се *негде скрива* трансцендентал Истине. Џојсов до гротескне крајности драматизован приказ *ситуације* у којој субјекат који пати трага за узроком симптома у коме се нашао није ништа друго до *у субјекат уписана потрага за господаром*, наравно, од стране Стварности, Другог који му јасно стављају до знања да су у стању да *иницијалну идентитетску кастрацију* понове кад год им се прохте. Зато Џојс, према Лакану, на радикалан начин у *Финегановом бдењу* демонстрира како може радикално да изгледа *одлепљивање од потребе за значењем*.

Лакан долази до тачке у својој психоаналитичкој теорији када психоанализу отворено супротставља религији, без *фанфара* објављујући да „[...] наше аналитичко признање ономе од чега се чвор састоји је негативна религија [...] ми више не верујемо у објекат као такав“ (Лакан 2016: 47). Уговорено значење и жеља које дискурс као Други успоставља не би ли субјекту представио сопствено – увек Друго постојање и истине и жеље вишег реда и апсолутног задовољства у виду *jouissance*-а, непрестано репродукујући извесну, наводно, несвесну религијску веру у постојање и идентитет Тоталитета. У том контексту Лакан скида маске Другог, вршећи наводни *егзорцизам* Другог као *Бога*. Исто тако, Лакан одбацује идеју колективног несвесног у смислу универзалности фундаменталног симптоматског искуства језика, мењајући означитеље универзалност и колективно тврдњом да је то искуство за сваки субјекат различито и појединачно. Џојсов *покушај да ликвидира енглески језик* и његово драматично неприхватање скоро сваке стабилности значења је само један од мноштва примера симптоматске свести. За друге, трансфигурација језика као бекства од фантазије коначности постојања и једне једине истине, омогућава субјекту да конституише нова, никада постојећа значења, ослобађајући се тиме од фантазије савршеног само-идентификовања, трагања за идентитетском стабилношћу, уз настављање потраге за сопственим сопством уз пристанак на неизбежност промене. Сам чин увођења теорије *sinthome*-а подразумева промену у смислу непрестаног развезивања и поновног везивања четвороструког чвора субјекатског односа према значењу, истини и жељи у потрази за новим начинима конфигурације сопственог идентитетског наратива. **Процес субјекатске само-трансфигурације је процес непрестаног превазилажења самог себе – сâм процес.** „Субјекат симптома [...] је подељени субјекат, онај који каже: „Не желим да будем овакав’, ’Не желим да имам ово’, или ’Не могу више овако да живим’. С друге стране, субјекат је сигуран да се не може живети без *sinthome*-а.“ (Harari 2002: 358, 359)

„У Лакановој раној фази рада циљ анализе неуротичара је да се елиминише мешање симболичких односа у имагинарним односима, другим речима да се имагинарно издвоји како би се анализанд суочио са својим проблемима, односно са Другим као таквим.“ (Fink 1996: 87) Проблем је у томе да имагинарно искуство субјекта замагљује забране и захтеве Симболичког, те је Лакан у својој иницијалној фази истраживања сам симптом посматрао као метафору коју је могуће декодирати. Симптоматско понашање, без обзира на то да ли се оно односи на неадекватан одговор субјекта на одређени стимуланс, на принуђеност да опсесивно понавља одређену радњу, или на узнемиравајући образац мисли које се у понављању све више потврђују и утврђују, такво понашање опстаје јер у несвесном постоји *нека* недостижна жеља која прилагођава сопствено задовољење и *олакшање* путем метафоричке супституције у симптому уместо у одговарајућем субјекатском задовољству. Симптом је, дакле, само метафорички

супститут за много дубље жељење с којим субјекат није у стању да се директно суочи. Циљ Лакана клиничара је да оног ко пати од неурозе суочи са опасношћу неумољивих захтева симптома. Све док је Лакан посматрао симптом као структуру метафоре коју је могуће декодирати, веровао је да неуротичари могу да раставе симптом декодирањем и реорганизовањем захтева који конституишу њихову жељу. (Hughes 2020: 33)

Друга фаза приступа анализанду у контексту ослобађања од захтева Другог је суочавање анализанда са Другим, тако што се од њега тражи да напусти наводну зону комфора дискурса који му намеће Симболичко, те да анализанд мора да открије своје фантазије из Имагинарног у смислу откривања сопствених фантазија о уживању, потреби за признавањем од стране других, осећају срамоте, кривице, и тако даље, све док се симптоматски однос анализанда према жељи и Симболичком не открије као процес и пракса на коју је анализанд сам иницијално пристао. (Hughes 2020: 41)

Психотична стања су, према Лакану, она стања када субјекат показује индиферентан однос према упитаности у вези са ограничењем Симболичког, Реалног и када управо у ограничењима која су му наметнута проналази једини мир. Без те упитаности психотични субјекат је принуђен да константно постоји у стању искуства које носе сву тежину уживања, бола, лепоте и ужаса постојања. (Hughes 2020: 41).

„Психотичар може да произведе низ речи на савршено обичан начин, али оне немају никакав ефекат на њих у било ком смислу; оне су некако независне од њега. Док, с друге стране, неуротичар може да се након што чује неки неуобичајен терми [...] сети када је први пут чуо ту реч, од кога је чуо, и тако даље, психотик се може фокусирати само на њен фонетски или звучни аспект. Он може да види значење ни у чему, али може да пронађе потпуно лично значење у готово свему. За њега су речи ствари, реални објекти.“ (Fink 1996: 75)

Психотични субјекат постоји изван дискурса али не и изван језика. „Управо је то оно што Лакан истражује у случају Џејмса Џојса који је успео да створи синтом кроз књижевну конструкцију и као резултат успео да стабилизује структуру своје психе.“ (Prieto 2011) Важно је истаћи да Лакан, наравно, увођењем синтома не означава преврат у психоаналитичкој теорији и пракси, већ синтом *уводи* само као *показну вежбу* да циљ психоаналитичког дискурса у контексту аналитичар – анализанд никада не доводи до апсолутног и коначног *излечења* субјекта и што је још важније, а то је да Лакан и као клиничар и као теоретичар увиђа да граница између функције означене као ментално здрав и ментално не-здрав не да није нужно доказ, није ни показатељ умешности субјекта да живи *jouissance* сопственог за-увек непотпуног и нецеловитог идентитета. Још једном је неопходно нагласити да се ауторка овог истраживачког исказа у потпуности ограђује од промишљања у контексту клиничке психоанализе и психотерапије. Ауторка овог истраживачког исказа је само функција функције психоаналитичког тумачења и саме психоаналитичности и самих идентитетских означавања јунака, приповедача романа обухваћених овим истраживањем. У том контексту се и спомиње Лаканово право да, на пример, Џејмс Џојса прогласи психотиком (Verhaeghem, Declercq 2002: 16), за разлику од ауторке овог исказа која то право нема. Због свог *знања* Лакану је тако нешто дозвољено, али ни сам Лакан не жели предуго да се задржава на тој „истини“, већ управо с том хипотезом на уму поставља питање да ли је функције психоза, неуроза, схизоидности, дакле не клиничких стања, неопходно стигматизовати и самим тим издати забрану да субјекти *означени од кога?* тим функцијама буду померени на маргину или *убачени* у део Система колективног Симболичког *оних којима не треба веровати*. Оно о чему би требало промишљати у вези са психоаналитичком теоријом *позног* Лакана јесте који су исходи у покушајима аналитичара, интерпретатора да субјекат – анализанда, јунака, приповедача – својим *ауторитативним* *уплитањем* *излече* *успостављањем*

дијагнозе? У вези са овим питањем Лакан у свом *Семинару XI* указује да субјекат није инстанца која доноси одлуку, већ спознаја немогућности конституисања идентитета. Ако се лечење заврши тако да субјекат постане способан да доноси одлуке, онда се заправо ради о неком потпуно другом субјекту. На то указује Лаканов термин „[...] ’se parler’ који значи ’обући’ себе, одбранити себе, али исто тако и *родити себе*“ (Lacan 1977: 56). Потребно је бити јако опрезан у психоаналитичко-интерпретативном процесу ре-означавања и реисписивања идентитета субјеката јер је исход „рађање“ неког субјекта, идентитета који, заправо, не постоји или који постоји само у интерпретативном исказу. О *jouissance*-у се у досадашњем интерпретаторском исказу говорило само као о својеврсном уживању кроз бол, бол спознаје да је уживање увек и нужно уживање Другог, те да је оно самим тим што је *сместено* у недоступно Реално иницијано онемогућено, или да је сам симптом **објекат жеље познат само несвесном, али који се манифестује у освешћеном искуству као страни проблем, узнемирујући образац понашања или мишљења које опстаје, понавља се и производи патњу због неусаглашености са его искуством на нивоу Имагинарног.**

Jouissance је повезано са означитељима болно и претеће по субјективитет и са повећањем психичке тензије (Evans 1998: 6, 7, 8), у потпуности се разликујући од умирујућег ефекта самог задовољства означеног као „plaisir“ (Evans 1998: 10). „[...] сећање на први доживљај мајчиног целовитог, потпуног *jouissance* остаје као илузија преобила *jouissance*-а доступног само Другом“ (Evans 1998: 11). Инаугурално сећање посредством језика успоставља фундаменталну фантазију савршеног задовољства и, што је још важније, указује да је управо то савршено задовољство и даље могуће да се догоди негде у свету, некако, некеме стварајући у субјекту потребу да крене у потрагу за њим. Према Лакану, та потрага ствара осећај неуротичне жеље. Док индивидуа током живота доживљава једноставна задовољства, покретач потраге је додатни слој Симболичког као посредника *jouissance*-а, конституишући свет субјекта и дајући му бесконачни *приступ* измичућем обећању *jouissance*-а идентитета. Психоаналитичар Роберто Харари каже: „Језик чини говор могућим и зато увек изазива извесно екстраховање *jouissance*-а, које нас гура да га поимамо попут нечег апсолутног, од чега смо непоштено и привремено одвојени. Ми ово не прихватамо, верујући – чему је исто тако узрок језик – да се екстраховање још није догодило негде, да тоталитет мора да негде постоји и да постоји *jouissance* коме негде имамо коначан приступ.“ (Harrari 2002: 91) По-неки субјекат очекује управо сопствени *оправдани* изузетак.

Психичка тензија у очекивању *jouissance*-а је болно али обавезно средство креативности. Оно што субјекат идентитетски угрожава претњом потпуне деконструкције је Други који се векторски усеца у свест субјекта када субјекат долази до наводне спознаје да је сам измислио срећу и задовољство. Потискивање описује начин на који жеља мобилише привид истине до те мере да је у стању да у субјекатској свести открије прелазни објекат жеље. На тај начин потискивање раздваја мисао „[...] од субјекта који поседује знање Другог до те мере да субјекат у потиснутом види сведочанство о сопственој аутономији постојања и сопственој независности од Другог“ (Сорјес 2002: 44). Откриће привида могућности конституисања прелазног објекта доказ је субјекту да може да верује у моћ сопствене креативности у својој свести, стварајући *илузију* поништења знања које припада само Другом. Могућност креативне манипулације Реалним и Симболичким да би се ослободила повезаност субјекта да истином и жељом које потичу од Реалног, фрагментираног и непредвидивог, манифестује се у Симболичком, да би могао истином и жељом наводно да манипулише у себи својственом псеудо-Имагинарном–Синтому.

Шта Лакан постиже увођењем синтома? С једне стране, Лакан оставља субјекту простор за могућност *трансфера plaisir*-а, нагонског задовољства које, иако може бити супстанцијализовано у *одговорима* тела субјекта, ипак потиче од Реалног, али се *може читати* у самим *одговорима тела субјекта* на нагонска задовољства као неки одраз *jouissance*-а *тела* Реалног. Из тога следи да не постоји више (само) *jouissance* који одређује Други, већ *jouissance* повезан са одређеним нагонима субјекта. Лакан наглашава идиосинкратичност *jouissance*-а *тела* Реалног које се, наводно, појављује као нешто што нема везе са поимањем *jouissance*-а преко посредника Симболичког, симптоматског објекта мало *a*. (Verhaeghem, Declercq 2002: 10). Заправо, **инсистирање на идиосинкратичности и самог *jouissance*-а *тела* Реалног и приступа субјекта *jouissance*-у *тела сопственог* Реалног, у Симболичком се чита као психоза, у Синтому се чита као привремена идентитетска ослобођеност.**

„Лаканово виђење симптома у 1950-им као поруке коју је могуће декодирати и деконструисати, док *sinthome* означава формулисање означеног изван анализе, као језгро задовољства имуно на утицај симболичког.“ (Evans 1998: 13) С обзиром на то да је Симболичко регистар у коме је знање захтева Другог о постојању, значењу и идентификацији кодирано, слобода синтома укључује манипулисање и превазилажење граница Симболичког закона и принципа реалности, и стога је логично што је усмерена и на манипулисање Реалним. Процес играња са границама значења и истине путем манипулације са Реалним је „писање“ у лакановском смислу неког „фалсификовања“. Етичност прибегавања синтому састоји се у одбрамбеном чину **бирања опасности креативне жеље** наспрам умирујућег привида задовољства Симболичког. Одбрамбена афирмација жеље и *jouissance*-а изван сигурности већ успостављеног Симболичког реда укључује ризик бола, тензије хаоса и „смрт“ или потпуне разградње сигурних места идентификације субјекта. (Hughes 2020: 43) „Не смемо једноставно помешати *jouissance* са трагањем за смрћу или мазохизмом... Повећана тензија не мора нужно да имплицира патњу, као што ни њено смањење не води увек ка осећању благостања.“ (Harrari 2002: 110) Идеја да је могући хаос *jouissance*-а изван Симболичког није нужно и узрок бола, Харари наводи да је Џојсово путовање у синтоматичку свест било далеко од ужасног: „[...] док је писао, он се наводно све време смејао, показујући бурно *jouissance*.“ (Harrari 2002: 81) Ово је у потпуној супротности са Хараријевим промишљањем везаним за могућност постојања изван Симболичког: „Реалност се налази у центру онога што је колективно, кодирано, негде између Симболичког и Имагинарног, које нам омогућава да успоставимо форме уговорног односа и консензуса. У том смислу, **реалност је успавана – она нас држи у некој врсти угодног дремежа, из ког смо на силу тргнути када нас Реално пробуди тако да вришtimo.**“ (Harrari 2002: 7) Синтом у том смислу представља привид директне повезаности са *jouissance*-ом и са Реалним језика, повезаности која уз претњу потпуног деконституисања идентитета у Симболичком пружа тренутно задовољство. И изнова се поставља питање зашто се Лакан у завршној фази свог рада поиграва са нечим до чега субјекат никада не може допрети, сопствено несвесно, које *уколико би се пробудило* у свести субјекта, за шта није пронађен ниједан доказ нити у теоријској нити у клиничкој психоанализи, осим нагађања којима се „објашњавају“ поједина ментална стања субјекта попут схизоидности? И опет један од могућих ишчитавања Лакановог подухвата – потреба да се Други – овога пута они други који тврде да поседују „алат“ да све што је могуће тумачити као потребу субјекта за онеобиченошћу као одбраном од Стварности и њених *заступника* – друге свести света, тумаче на пример психозом или неурозом – неком менталном *ненормалношћу*:

„Како то да неки од нас не могу да се отргну осећају да речи од којих зависимо су нам у извесном смислу наметнуте? То је попут чињенице да неко ко је проглашен болесним напредује више од оног за ког се каже да има здрав ум.

Питање је, заправо, зашто нормалан човек, човек за ког се каже да је нормалан, не примећује да је говор својеврсни паразит, да је говор само глазура, да је говор извесна врста канцера који погађа људско биће? И како то да неки оду толико далеко да буду савршено свесни овога? Сасвим је сигурно да нам Џојс пружа извесни мали наговештај управо тога.“ (Lacan 2016: 78)

Паразитизам говора, глазура дискурса који регулише жељу и уживање према закону Симболичког, јесте *патња*, *бол* и оно што изазива психотичку (или препсихотичку) везу са језиком у свакоме. Наметнутост од стране Симболичког се у случају психозе посматра као *еманација Реалног* с ону страну бивства која има своју логику изван уобичајеног значења. Овим Семинаром, Лакан почиње да размишља о овоме као генералном искуству језика које приписује онима који се провлаче неопажено као они за које „се каже“ да су нормални, док они проглашени „болесним“ препознају потпуну зависност од Симболичког. У том смислу, према Лакану, не постоји разлика између параноидно-психотичне особе и сваког субјекта јер је тројство регистара РСИ нешто што се прихвата као датост. Функција синтома је та која може да трансфигурише ту структуру (Hughes 2020: 45) тако што ће субјекат у функцији психотичара *пробудити из анестезираног стања* недовођења у питање ограничења свог постојања прво реанимирањем узрока његове психозе суочавањем са *ништавношћу* његовог идентитета што би субјекат у функцији психотика с једне стране могло да одвуче у још дубљи *негативни солипсизам*, али с друге би могло да га *уведе у креативни солипсизам* уметничког стварања сопственог идентитета у оквиру сопственог, различитог-од-других Синтома Имагинације. Синтом Имагинарног омогућава субјекту означеном функцијом психотика да прогласи трагање за истином сопственог субјективитета на начин на који то изискује Симболичко испразним и непотребним или „[...] рећи истину о истини је рећи да је то лаж“ (Lacan 2016: 132). Наравно, Лакан има на уму да у потрази субјекта за сопственим идентитетом ово може и сме да буде само привремено и повремено *стање* одклона од увек *егзилантске* Стварности. „Када се уђе у регистар истине, немогуће је изаћи. Да би деградирали истину на нижи статус који заслужује, неопходно је ући у аналитички дискурс. Оно што аналитички дискурс чини је постављање истине на место које јој припада, али без претресања. Истина је умањена, али нужна.“ (Lacan 2016: 52) Зато је у идентитетском смислу потраге за истином сопства *идеално решење* опет *оно између* – субјекатско осцилирање између функције психотика и функције неуротика који привидно доноси одлуку да Други, Симболичко, Име Оца не постоји, те да је *решен да живи jouissance* Реалног кроз функцију Симболичког.

Лакановом субјекту је у ранијим фазама његове теорије недостајала било каква *супстанцијалност*, „биће“ субјекта *било* је увек изгубљено од тренутка појављивања у означитељу Другог. Парадоксална чињеница да је суштина лакановског субјекта увек повезивана са недостатком било какве суштине водила је само утврђивању подељености субјекта – оног који се идентификује са симптомом и оног који верује у симптом. За разлику од Лакановог аутентичног субјекта шездестих година у његовој теорији, Лакан уводи појам новог субјекта, неосубјекта, који није аутентични субјекат јер није више фокусиран на недостатак Другог, односно на Симболичко и Имагинарно, већ који се фокусира на Реално *jouissance*-а које диктира нагон. Ако постоји нешто оригинално и аутентично, онда је то потребно *потражити у телу* Реалног – нагону. Као последица свега овога, не постоји таква ствар као што је ослобађање субјекта од жеље отуђеног Другог, не постоји успостављање оригиналног, аутентичног субјекта. Напротив, аутентични субјекат никада није ни постојао. **Неосубјекат је креација аналитичког процеса која постаје могућност једном када је анализанд достигао тачку у којој су интерпретације откриле коначну без-смисленост његових симптома.** Услов за ово је да и аналитичар и анализанд одустану од веровања у Друго. Као креација то је заиста

креација *ex nihilo* која се не заснива на неком претходно постојећем идентитету који би представљао у сваком случају жртвовање Другом. Да би се ово постигло потребно је узети у обзир Лаканов *se parer*, раздвајање као рађање самог себе. Проблем са оваквом одлуком или избором је што субјекат преузима инстанцу доношења одлуке, независне од Другог. Ово се тешко подудара са конститутивним процесом постајања субјекта, односно са отуђењем које чини субјекат зависним од Другог. Иза свега овога стоји *супстанцијалност* кроз одлуку. Након свега ми ипак говоримо о идентификацији са *Реалним* симптома. Овде се изгледа Лакан ослања на ревидирану верзију фројдовског аутономног ега. (Verhaeghem, Declercq 2002: 11, 12) Наравно да Лакан није без предумишљаја ушао у Причу о синтому, у потпуности се одричући конститутивног Симболичког, конститутивног у идентитетском смислу субјекта према сопственим Законом вероватноће и комбинаторике или Имена Оца. Како то субјекат може да донесе самосвесну одлуку да се одриче Симболичког ако не кроз Симболичко? Може као што је претходно поменуто привидно привремено и повремено *кроз функцију* Симболичког – *lalanguage*. *Lalanguage* Лакан доводи у везу са *jouissance*-ом тела које само по себи поседује уметност уживања по себи, „оно само ужива себе инкорпорисањем себе у означавању“ (Lacan 1999: 23), а које је по-везано са псеудо-означитељским регистром Синтома. *Lalanguage* симулира *jouissance* у *форми plaisir*-а тела, што је ништа друго до *паразитско* симулирање јер потиче од субјекатске претпоставке фалусног *jouissance*-а, о коме сведочи Симболичко (тела). *Lalanguage*, који Лакан записује као једну реч, са референцом на „*lalation*“, попут дечијег „језика“ као оног првог које дете *изговара* и чује пре него што га артикулише у језик Симболичког регистра означитеља, и у коме се ужива без обзира на то да ли има или нема значење. *Lalanguage* указује на немогућност поређења једног језика са другим, као на немогућност изражавања речима немерљивости једног језика. Може се рећи да овај термин указује на начин на који одређени језик производи полисемичност. (Prieto 2011) „Несвесно је структурирано као језик, односно *lalanguage* у коме постоји, и подлеже истом принципу двосмислености и полисемије којим се сваки *lalanguage* разликује.“ (Lacan 2006: 490).

Lalanguage имплицира чворно писање које се отвара као привид новума у писању. Имаго, све док се посматра као конструисан у вези са речју и писмом, може *сам себе да претвори у писање* кроз, наравно, Симболичко. Ово се посебно односи на уметничко стварање: „Концепт стила постаје саставни елемент кроз који уметност постаје језик [...] и ограничавајуће које је компатибилно са партикуларизацијом“ (Adorno 1997: 205). Ова партикуларизација представља сингуларност *jouissance*-а *lalanguage*, језика који није ограничен на традиционална, Симболички одређена значења које одређени означитељ по правилу треба да подразумева – језика који избегава језик. Лаканово поигравање са речима које се исто или слично изговарају али имају различито значење заправо је резервисано само за уметност која покушава да опише шта спотицање у Симболичком регистру језика није у стању да открије у односу на *стварни lalanguage*, тј. шта је то што језику бежи. То што језику бежи је несвесно, а *lalanguage* је ту да привидно *надопуни недоступност* несвесног, да омогући измишљање значења не би ли омогућио субјекту привремено бекство у функцију *изнад*-Имагинарног – Синтома. Иако, Лакан све време одвлачи пажњу на моћ Синтома да замени и симптом и Симболичко, при-додајући му моћ увезивања РСИ чвора кроз непрестано развезивање *брисањем* Симболичког, јасно је да је трансфигурисање РСИ чвора у РСИ чвор уз променљиву С, која у другом случају означава Синтом је неодржива уколико се не конституише четвороструки боромејски чвор РС1С2И. С2 би у том случају било *оно што уметничко дело каже изван наратива самог уметника* – у том случају би се С2-Синтом свео на функцију апсолутно психотичког наратива. И зато знати како користити *lalanguage* је оно што стално треба да подсећа психоаналитичаре „да је у овом поимању уметник увек испред њих [...]“,

уцртавајући му пут којим треба да крене. Уметност, пре него логика, уметност као Синтом, као *чворно реисписивање садржаја* Стварности у смислу непрестаног *развезивања и везивања* *Приче о потрази за истином*. (Prieto 2011) Синтом који је иницијално замишљен као симптом који није више порука или метафора већ сам(о) *jouissance* као елемент несвесног, променљиви елемент, који Лакан означава као *letter* у контексту неурученог писма, у неком *финалном поимању* своди се на уметничку несталност значења које имплицира Имагинарно, а означава Симболичко.

И на крају, није важан сам исход потраге субјекта за сопственом истином и идентитетом, важан је сам процес. У том контексту се посматра и Лаканова Прича о Синтому као својеврсни експериментализам који *објашњава* Лакана и сваког врсног приповедача као „[...] мислиоца проблема, не система [...] Почетна позиција у дијалектичком истраживању није сет премиса већ ситуација проблема [...] Резултат не нуди решење иницијалног проблема већ поимање његових ограничења: типично, проблем се не решава већ се (креативно) увећава.“ (Fink 2004: 82) Финк закључује ову дигресивну Лаканову Причу о Синтому, указујући да се Лаканово решавање проблема своди на рад кроз проблеме на такав начин да свака нова мисао проблематизује и реорганизује све до чега је до тада дошао. „Можемо само да се дивимо [...] не финалном *производу* већ току процеса Лакановог писања; оно се увија и окреће рекурзивним стилем и покретом [...] подучавање које вреди не завршава се стварањем савршеног, комплетног система [...] право подучавање наставља да се развија, да само себе позива на упитаност, да имагинаризује нове концепте.“ (Fink 2004: 66)

3.2. Сопство и истина у арлекинијади Синтома

„Кажете да Ваши романи „немају друштвену сврху, нити моралну поруку.“ Која је функција Ваших романа и романа уопште?

Једна од функција свих мојих романа је да докажу да роман као генерализована категорија уопште не постоји. Када стварам књигу то је потпуно субјективно и специфично делање. Не стварам било какве сврхе ради већ да бих стварао. Радим напорно, радим дуго на телу сачињеном од речи све дотле док ме потпуно не обузме и задовољи. Ако читалац мора да се помучи — још је боље. Уметност је тешка. Лака уметност је оно што можете видети на модерним изложбама ствари и шкработина.“ (Nabokov 1990: 115)

Набоковљеви ауто-записи, то јест они делови његових ауто-записа у којима он из позе писца који невољно одговара на питања у вези са давањем додатних појашњења одређених *појава* — дистинктивних обележја својих јунака, приповедача преко којих Набоков *прелази у својим романима без освртања* у контексту етичке упитаности, указују на једну од инаријабли у његовој поетици које се он доследно придржава. Управо из тог разлога је поновљен цитат из његових *Чврстих ставова* да би се нагласила његова максима — „Уметност је тешка.“ (Nabokov 1990: 115) Наиме, нагласак једног уметничког дела, према Набокову, посебно имајући на уму његове америчке романе писане на његовом нематерњем језику, јесте на естетском задовољству само-референцијалности романа као уметничког конструкта. Управо зато се сви интерпретаторски искази везани за трагање за извором идентитета Вадима Вадимовича Н-а изван означитељског регистра романа наводе у фуснотама, али не фуснотама у набоковљевском смислу, односно кинботовском смислу да је „[...] људски живот само низ фуснота уз огроман незнан недовршен рукопис“ (Nabokov 1988: 204), већ фуснотама као нужности формализма Правила Других или *Првих као доказа подробности и подобности једног истраживања*.

Ауторка овог интерпретативног исказа не види потребу тумачења романа *Погледај Арлекине!* у интертекстуалном поређењу историје живота и романа Вадима Вадимовича Н-а са историјом живота и делима његовог творца, иако „нас“ творац током читавог романа својим алузијама на сопствену историју живота и дела *гура лактом да кренемо са читањем Вадимовог идентитета у том правцу*. Без обзира на то што се мноштво интерпретација овог романа базира на варијацијама хипотезе – пародирање аутобиографије као Набоковљеве потребе да се као писац у позним годинама још једном осврне на свој претходни живот и записе у другачијем – пародијском коду не би ли се кроз свог до крајности идентитетски унакаженог приповедача, *обратио читаоцима и показао* да је он „[...] савршен диктатор у том свом свету [...]“ (Nabokov 1990: 69). Диктатура о којој Набоков говори у свом ауто-запису *Чврсти ставови* односи се управо на оне интерпретаторе који вапе да у његовим романима пронађу *део који недостаје* из његове *историје живота*, нешто што би допринело да се пред читаоцима појави онај *прави, истински идентитет* писца Владимира Набокова. Набоковљева диктатура се односи и на оне интерпретаторе, писце који заузимају позу *вере у оностраност*, те да би мистификовали сам процес писања су склони да тврде да је Набоков један од оних писаца које „[...] лик толико потуно обузме да почиње сам да креира даљи ток приче. Да ли сте ово икада искусили? Нисам никада.“ (Nabokov 1990: 69). Набоковљеви одговори на оваква и слична питања су потпуно јасни, остаје упитаност шта интерпретаторима његових романа, посебно романа *Погледај Арлекине!* није јасно. Зашто би Набоков који је двадесет и три године пре објављивања *Погледај Арлекине!*, у ауто-запису *Говори, Сјећање!* успео да *призове сопствену прошлост* без заузимања *позе арогантног и осионог писца*, не би ли избегао носталгични сентиментализам или без пародије превладао било какву патетичност која обично карактерише записе овог типа, у овом роману имао потребу да још једном при-каже свој став према потребама својих читалаца да сазнају нешто што не могу да ишчитају из његових ауто-записа? Мноштво алузија приповедача Вадима Вадимовича Н-а на *свог творца*, или мноштво алузија Владимира Владимировича Набокова на сопствену историју живота и поетику *кроз* свог Вадима Вадимовича Н-а попут:

„Данас признајем да ме је те ноћи, као и следеће, и неко време пре тога, у сну мучило осећање **да је мој живот неидентични близанац, пародија, лошија верзија живота неког другог човека, негде на овој или некој другој земљи. Неки ме је зао дух, осећао сам то, приморавао да отеловљујем тог другог човека, тог другог писца који је био и увек ће бити неупоредиво већи, здравији и окрутнији од твог покорног слуге.**“ (Nabokov 1998: 349)

Наведено не мора да буде (и није) *доказ* за интерпретаторску обавезност да потрагу за (не)могућношћу успостављања истине сопства јунака, приповедача у овом Набоковљевом роману нужно води у оквиру интертекстуалних (не)подударности *историја живота* и поетика творца и његовог јунака. Заправо, ауторка овог истраживачког исказа се ограђује од свих интерпретација идентитета протоганисте и приповедача овог Набоковљевог романа, попут интерпретације Херберта Граб(е)са (Herbert Grabes) који се поставља у истраживању у над-истражитељску инстанцу без осећања потребе да одвоји своју потребу за доказивањем сопственог поимања романа, у Граб(е)совом случају „*The Deconstruction of Autobiography: Look at Harlequins!*“ од *потреба* самог наратива романа, односно наратива идентитета и романа и његовог приповедача. Граб(е)сов позив интерпретаторима овог Набоковљевог романа гласи: „*Look at my arlequines!*“ (Grabes 1993) што нужно имплицира интерпретаторску над-инстанцу и из-над ауторске. У том контексту његово инсистирање да Вадим Вадимович Н. мора *по налогу* свог творца да буде освешћен свог постојања само као *бића* фикције нечије друге имагинације, имагинације *неког* изван означитељског регистра наратива

самог романа, да мора да буде освешћен да је његово постојање само пародија његовог творца не би ли се сам роман деконструисао *изнутра* и тиме престао да буде херметичан не би ли постао отворен за експериментисање у доказивању Набоковљеве потребе да укаже на свој „став“ према исписивању било чије, и своје, аутобиографије као пародијске деконструкције, дијаметрално је супротно од промишљања ауторке овог интерпретаторског исказа. Граб(е)с није усамљени *представник интерпретаторске струје* која се креће у сличном интерпретаторском регистру нужности интертекстуалног приступа роману. Карл Карстен Спрингер (Carl Carlsten Springer), на пример, тврди да је Набоков намерно *подвалио* Вадиму роман *Царство крај мора* као пародијски пандан његовој *Лолити* описујући Вадимов роман као „[...] роман који има за циљ да задовољи читаоце наклоњене педофилији, и завршава се превише тривијално попут сугестије коју је Стенли Кјубрик предложио Набокову док је писао *Лолита: Сценарио*“ (Springer 2002: 368).

„Једно од најважнијих средстава које Набоков користи у процесу идентификације свог приповедача [у роману *Погледај Арлекине!*] је наглашавање његове приповедачке инфериорности у односу на приповедача [и творца] у својим претходним романима. Инфериорност се наглашава изобиљем отрцаних колоквијализама, клишеа, са предумишљајем непрецизних формулација које испуњавају роман на најененабоковљевскиј начин.“ (Springer 2002: 366)

Набоковљев став према означитељу аутобиографија и утицају ове врсте записа на нужну метаморфозу и дисторзију самог наративног идентитета који настоји себе да испише се великим делом *поклапа* са промишљањем Пол де Мана (Paul de Man) у вези са симболичком моћи тропа, „безгласних тропа“ (de Man 1984: 81) које субјекат *конституишу* реторичком функцијом прозопопеје коју (функцију) када освестимо „[...] схватамо да смо лишени не живота већ облика и смисла света доступног једино као лишеног смисла“ (de Man 1984: 81). Према Пол де Ману: „Смрт је промењено име за лингвистичку невољу и аутобиографско обнављање смртности (прозопопеја гласа и имена) обесправљује и унакажава управо у мери у којој обнавља. Аутобиографија скрива разобличење ума чији је и сама узрок.“ (de Man 1984: 81) Аутобиографија није, наравно, узрок у буквалном смислу те речи разобличавања ума, она је само симптом тог разобличења, односно доказни материјал потребе субјекта да нечему као што је историја његовог живота удахне стварносну реалност коју је некада можда имао, придајући нечем нематеријалном, неопипљивом, дакле *не-живом*, особине нечега што би требало да буде само по себи *живо*. Сећање се тако поставља као нешто *живо само по себи*, као нешто што има апсолутну аутономију и сасвим је природно да у том контексту оно разобличава људски ум, рацио, превodeћи га, с намером или не, у чисту имагинацију. Наравно, када потреба да се сећању при-дода таква априорна инстанца, услед немоћи људског ума да памти и задржи у свом свесном делу цео један људски живот, превлада људским умом и надвлада га, субјекат остаје без расположивих ресурса и језика и саме уметности да тај имагинаризовано конструисан садржај преведе у левинасовско Речено. Другим речима, субјекат нужно остаје без упоришта у рациу и залази с оне стране рация, не у ирационално, већ у лудило. Пол де Ман не говори о тој крајњој инстанци покушаја исписивања аутобиографије, већ о иницијалној, када сећање у тој мери искриви реалност и празна места надопуни имагинаризацијама, да ум, ако је икада и био уобличен, нужно се *разобличава*.

Ова сличност у промишљању аутобиографског исказа наведена је само да би се указало да је Набоков у својим ауто-записима имао потребу да при-каже апсолутно пристајање на моћ сећања да деконструише или разобличи и идентитет онога ко покушава да испише своју историју живота и онтолошке догађаје који су пресуђујуће

или пресудно утицали на историју једног-његовог-живота, али да је он успео да, задржавајући лакановско Имагинарно колико је то могуће, у сопственом наративу ауто-записа испише нешто што у многочему *личи* на његову историју живота, а да је не разобличи. И то је све везано за Набоковљеву потребу за аутобиографичношћу:

„Реч је, ту дилеме нема, о фиктивној аутобиографији, тачније фиктивној књижевној аутобиографији остарелог писца Вадима Вадимовича Н-а, који не може да се сети свог презимена. Вадима Вадимовича Н-а, дакле, а не Владимира Владимировича Набокова, иако овај роман више него и једно друго Набоковљево остварење мами истраживача да између наратора и аутора стави знак једнакости. [...] Дobar пример типичне пишчеве замке за 'претерано проицљиве' срећемо и пре почетка саме приче, у библиографији под одредницом 'Остале нараторове књиге', подељеној на дела 'на руском' и она 'на енглеском'. [...] Тачно је да дела наведена у нараторовој библиографији и те како имају везе са делима Владимира Набокова, подударности постоје – али оне често нису онако једноставне како на први поглед изгледају. Набоков је успео да „подвали“ и многим критичарима, који су потражили (и пронашли, не желевши да трагају даље) једнозначна поклапања између пишчевих и нараторових дела. Чудно, јер већ и наслови неких нараторових дела наговештавају нешто друго. *Pawn Takes Queen* (*Пешак узима даму*) би, тако могао бити и роман *Лужинова одбрана*, али и *Краљ, дама, пуб*; нараторов 'енглески' роман *Др Олга Репнин* подједнако позива на поистовећивање са романом *Пнин* и делом *У знаку незаконито рођених* (Олга је име супруге др Адама Круга, главног јунака романа); *A Kingdom by the Sea* (*Царство крај мора*, 1962), може бити и *Лолита* (наслов је преузет из песме „Анабел Ли“, Едгара Алана Поа, често помињане у Хамбертовој причи), али и *Бледа ватра* (уколико је „царство крај мора“ Кинботова Зембла).“ (Pupović 1997: 333, 334)

„Проблем који читаоци имају везано за овај роман везан је за различите перспективе његових интерпретатора, потпуно искусних читаоца Набоковљеве поетике: Први тврде да '[...] несумњиво тиња нечим много мрачнијим и много проблематичнијим него што смо навикли у Набоковљевим романима', док други проналазе да је '[...] Набоковљева дуга борба са реалношћу помирителска у овом роману'. Попут ових других и ја проналазим помирителско пре него проблемско у роману, али сама чињеница да роман производи толико дијаметрално различите реакције један је од индикатора његовог херметичног квалитета.“ (Maddox 1983: 145)

Ауторка овог интерпретаторског исказа, према Медоксовој, изгледа да припада „првима“ јер у роману *Погледај арлекине!* не чита ништа помирителско, већ управо проблемско у контексту Набоковљеве потребе да у својој поетици, својим америчким романима, укаже или при-каже да су сва проблемска разрешења „[...] разочаравајућа [...] и тривијална; једино што је истински вредно јесте пут до тих решења – трагање, преиспитивање, наслућивање“ (Pupović 1997: 377). У извесном смислу или баш у том смислу, као што је наведено у дигресивном делу овог интерпретаторског исказа у контексту Лаканове теорије симптома³⁵, Еуген Финк наглашава конститутивност

³⁵ Лаканова теорија симптома није приказ безизлаза у коме се његова психоаналитичка теорија нашла. Пошто је сваки субјекат принуђен да живи у левинасовском Реченом, у Лакановом Симболичком и тиме вишеструко удаљен од привида жеље за истином и целовитошћу сопственог идентитета јер га Симболичко успешно и, без грешке, непрестано наводи да верује, да мора да верује да су и истина и објекат мањка смештени у за-увек недоступном Реалном, Лакан прича Причу о могућности конституисања симулакрума архе-симптоматског постојања када субјекат још увек није био ухваћен у мрежу Другог. Лаканова Прича о синтому је заправо његов покушај да укаже не да ће субјекат икада остварити толико жељену идентитетску целовитост и изнаћи Истину, већ да поред Имагинарног које субјекту пружа привремено уточиште од усека Стварности, субјекат да би се сачувао од оних Других или *Првих* који га могу уколико

немогућности долажења до коначног разрешења проблема, до оног помирителског, у контексту креативности као опирања конституисању затварања Система попут оног које нуди лакановско Симболичко. (Fink 2004: 66) У том контексту се може посматрати и Набоковљев роман *Погледај Арлекине!* и то као један херметичан систем означитеља који не дозвољава доношење једног коначног интерпретаторског одговора на питање: *Чему потрага за истином и идентитетом?* Лаканова Прича о синтому се доводи у везу са Набоковљевом Причом о Вадиму и Вадимовој Причи о себи јер наратив Набоковљеве Приче о Вадиму није више окренут ка приповедачком кодирању и декодирању метафора симптома његовог јунака, већ ка приказу немогућности уручивања лакановског *letter – писма*, у смислу несталности процеса идентификације и само-идентификације Вадима Вадимовича Н-а. Оно што се *даје ишчитати* у тој несталности процеса само-идентификације јесте Вадимова потреба да изађе из лакановске функције симптома, присутна у ономе што он означава као Стварност - Стварност за Вадима је његова Прича о његовим љубавним везама, односно женама у које се (наводно) заљубљује, Прича као означитељ његове немоћи да идентитетски опстане у симптому Симболичке, Стварносне објективизације. Због тога му није довољно Лаканово Имагинарно – Вадимова уметност, вештина приповедања, већ нешто више или даље од Имагинарног – Имагинарно Имагинарног – Лаканов Синтом – Вадимова „Она” којој се обраћа више пута у својој Причи и која му *се појављује* на крају Приче пружајући му могућност *да се пробуди својим уласком*, означена као „Стварност“ (Набоков 1998: 353) која му коначно омогућава да заврши своју књигу мумлајући спавано и неповезано о чају са румом јер *свет* у коме се пробудио *свет је синтома* у коме су „[...] рум и дремеж међу најпожељнијим задовољствима, и некохерентност завршетка романа више није злочин“ (Maddox 1983: 159).

Вадим Вадимович Н. Причом о свом лудилу покреће *сопствену поворку харлекина у смеру* једине могућности његовог идентитетског (п)останка – смеру лакановске функције психотика. Речи, Симболичко, Стварност је потребно претворити у *говор* пантомиме и он ће бити *излечен*. Да би покренуо сопствени пандан Стварности језика која му ни у Имагинарном његових романа не дозвољава да оствари сопствени симулакрум лакановског *jouissance*-а који се у Вадимовом симулакруму потребе за синтомом своди на лакановски *plaisir* – задовољење, тренутно, еротско све док окончањем последње љубавне везе, брака са Луиз, не освести да га је Стварност Симболичког све време (с)водила на идентитет задовољења сексуалних нагона као привида одклона од исте те Стварности Симболичког. Његова Прича о лудилу, Прича је о бљеску „[...] радости тако обилне и потресне да је и само одсуство објекта на који је она могла да се усресреди за мене представљао неки вид бекства“ (Набоков 1998: 340, 341). Он инсистира на засебности своје форме лудила како би јој при-дао моћ над-означитеља који нема семантички синоним у Симболичком Стварности. Његово лудило у стварносној реалности представља као немогућност да у имагинацији, будном стању имагинације као мимезе стварносне реалности, замисли како се окреће у супротном смеру, односно како се пребацује „[...] из једног правца у други“ (Набоков 1998: 66).

се не *понаша* према Закону вероватноће и комбинаторике *избацити* из Система и онемогућити му било какво идентитетско одређење, може за-себе из-за-себичности да искористи Симболичко не би ли конституисао привид посебног означитељског регистра који нико осим субјекта не би могао да разуме. Ово, наравно, не значи да Лакан проглашава функцију психотика ослобађајућом, већ само умиритељском у којој субјекат може да симулира остварење сопственог *jouissance*-а, упозоравајући, наравно, да функција синтома мора бити јасно означена у свести субјекта као привремени бег из егзилантског осећања за-увек из-себе прогнаног сопства. Имагинарно у коме субјекат за-добија привремени осећај целовитости сопственог идентитета *може да комуницира* са и у Симболичком. Синтом не може и утолико је опаснији.

Овакво тривијализовање и свођење сопствене имагинаризоване форме лудила у физичкој Стварности наговештава у пародијском коду Вадимову потребу да укаже на немоћ Стварности да означи и идентификује било шта. Уместо задржавања на Причи о себи у смислу наглашавања сопственог егзилантског искуства након прогона из Русије, Вадим у било чему стварносном, па макар то било и најстварноснији узрок трауме попут егзила, не види ништа што би га идентитетски могло означити: „У сиво предвечерје беде, аутор, у то време младић у самоизгнанству (преписујем из једног старог дневника) [...]“ (Набоков 1998: 19). Егзил за Вадима је *самоизгнанство*, односно потреба да себе протера из *неког* стварносног себе као љубавника и мужа у сопственој Стварности и да уђе симулакрум Приче о себи у означитељском регистру Имагинације Имагинације. Он отворено презире свој ауто-запис који исписује:

„У овим су сећањима моје супруге и моје књиге монограматски испреплетане као нека врста воденог жига или *ex libris* цртежа; а у писању ове заобилазне биографије – заобилазне, због тога што се углавном не бави пешачком историјом већ опсенама романтичне и књижевне природе – предано настојим да се онолико мало колико је допуштено до граница нехуманости задржавам на еволуцији своје менталне болести. Ипак, Деменција је један од ликова у мојој причи.“ (Набоков 1998: 129)

Заобилазност биографије за Вадима значи попуштање пред захтевима Стварности, не би ли се из функције лакановског хистерика што више приближио толико потребној функцији лакановског психотика. Лудило са предумишљајем погрешно означено као „Деменција“ (Набоков 1998: 129), не би ли указао поново на немоћ Стварности Симболичког да проникне у његову потребу да себе из-потребности означи лудим како би га сама Стварност одбацила на маргину ништа-идентитета из-ког би он онда прогласио лакановско *рађање* сопственог сопства у Синтому *ex nihilo*. Својом Причом о лудилу Вадим даје све од себе да се тако нешто догоди. Подсмевајући се Стварности распреда Причу о себи као дечаку од „[...] седам или осам година [...]“ (Набоков 1998:16) као о „[...] осведоченом лудаку [...]“ (Набоков 1998:16) ког нису мучили и прогањали *обични страхови*: „Није се ту радило о мрачним просторијама, или једнокрилним анђелима-мучитељима, или дугим ходницима, или кошмарним огледалима чији се одрази претапају у узбурканим барицама на поду – није то била *та* благоваоница ужаса [...]“ (Набоков 1998: 15), већ „[...] некаква потајна и неумољива веза са другим стањима постојања [...]“ (Набоков 1998:15) која су могла да потисну само „[...] апстрактније и баналније бриге (проблеми бесконачности, вечности, идентитета, и томе сличних ствари) [...]“ (Набоков 1998:14). Већ на овом почетном стадијуму интерпретацијског исказа о идентитету Вадима Вадимовича Н-а јасно се може ишчитати да Вадим није луд, те да је читава његова Прича о лудилу Прича с једне стране субјекта у функцији лакановског хистерика како би се домогао тих „других стања постојања“ (Набоков 1998:15) недокучивих Стварности Симболичког, а с друге стране његова арогантност и осиноост у поигравању са читаоцем, при-казују лакановску функцију неуротика који се отворено супротставља Другом, прижељкујући *његову смрт*. Управо из функције неуротика он прича Причу о својој измишљеној поремећеној тетки грофици Бредов, рођеној Толстој – још један у низу напада на Стварност, ону Стварност изван Вадимовог означитељског регистра – како је покушала да му помогне погрешно тумачећи његову „туробну и незаинтересовану“ (Набоков 1998: 16) идентитетску позу као наговештај могућег лудила, док је он „[...] само сањарио на најбестиднији могући начин“ (Набоков 1998: 16):

„’Престани да се дуриш!’ имала је обичај да дрекне. ’Погледај арлекине!’
’Какве арлекине? Где су?’

’Па, свуда. Куд год се окренеш. Стабла су арлекини, речи су арлекини, као и ситуације и зборови. Саставиш две ствари – шале, слике – и добијеш троструког арлекина. Хајде! Играј се! Измишљај свет! Измишљај стварност!’

И јесам. Бога ми, јесам. Измислио сам ту своју стару тетку у част својих првих сањарења.“ (Набоков 1998: 16, 17)

Арлекини, измишљање Стварности, Имагинација не задовољава Вадима. Он је њом потпуно овладао и зато се и њој подсмева. За Вадима је његова уметност само *поворка традиционалних харлекина* који нису у стању да га ослободе ужаса осећања превеликог утицаја Стварности на његов *покушај конституисања* идентитета. „Прво, језик његове уметности, без обзира који језик да користи, фрустрирајуће је ограничен; његове речи никада не могу у потпуности да сустигну најскривеније и узнемирујуће вребајуће фигуре имагинације.“ (Maddox 1988: 152) Луси Медокс, као што је већ предочено, *чита Погледај Арлекине!* у сасвим другачијем коду од кода или Приче овог интерпретаторског исказа. Под „вребајућим фигурама имагинације“ (Maddox 1983: 152), ауторка подразумева Вадимове нападе лудила, док ауторка овог интерпретаторског исказа *чита* скривеност и узнемиреност коју *фигуре* Вадимове Имагинације у Вадиму изазивају у његовој потреби да у својој *жељеној* функцији психотика *заустави време* и у феноменолошком, и у космолошком поимању времена и то на доба (не)зрелости од тринаест година – „[...] (моја просечна старост читавог живота износила је тринаест година)“ (Набоков 1998: 154). Вадимова идентитетска потреба за Синтомом није само потреба за лакановским Синтомом, већ Синтомом у коме ће нагонска потреба за *plaisir-ом бити проглашена* симулацијом *jouissance-а*, у коме ће потреба субјекта за лакановским *lalanguage-ом* као потребом да субјекат *изађе* из Симболичко-Стварносног одређивања сопственог идентитета не би ли покушао да се барем привидно мало више *приближи* објекту мало *а*, толико жељеној целовитости идентитета креативним измишљањем нових значења у контексту већ постојећих означитеља или у крајњем случају, измишљањем и самих означитеља. Вадиму је потребан *онеобичени регистар* Синтома да би задржао сећање на једине тренутке сопствене прошлости које сам проглашава истинитим, а које његов роман *Царство крај мора*, као Симболичко Имагинације не успева да одржи *истинитим* у оној мери у којој је њему *ужасавајуће* потребно. Вадим Вадимович Н. је педофил, инцестуозни педофил који своју менталну поремећеност не види као поремећеност. Он је од самог почетка своје Приче заправо субјекат у функцији психотика који препознаје своју психозу, али који упорно инсистира на симулацији функције хистерика и неуротика не да би сакрио поремећај, већ да би изнашао начин како да *замрзне сећање* на „[...] три године у којима је била потпуно и искључиво моја“ (Набоков 1998: 244). Од самог почетка своје Приче коју Вадим започиње *in medias res* јер нема стрпљења да се бави исписивањем историје свог живота, односно коментара у форми биографских мемоара, ужурбано прескачући доба свог детињства и егзила у форми питања наводног пријатеља Ајвора Блека, коме долази у посету непозван: „’Какво је било *твоје* детињство, Мек Набе’ ’Грозоморно, неподношљиво.’“ (Набоков 1998: 14). Ова епизода са Ајвором и његовом сестром Ајрис му је потребна не да би се представио као проницљив у контексту откривања преваре брата и сестре везане за Ајворово истицање да му је сестра глувонема, не би ли је сачувао само за своје инцестуозна сексуална задовољења, и Вадимовог разоткривања преваре када се Ајрис тргне случајно на звоњава телефона, већ да би се позвао на могућност конституисања *новог језика* који би му омогућио да оно што Симболичко не може да исприча и не само да исприча, већ није у стању ни да поједине сегменте његове историје живота, за Вадима једино важне, учури у херметичну капсулу која би била у стању да се одупре деконструктивној метаморфози пролазности времена и сећања. „Брат и сестра разговарали су језиком знакова, користећи алфавет који су сами измислили у детињству

и који је од тада прошао кроз неколико прерађених издања. [...] Читава та ситуација [...] припадала је неком другом животу, другој књизи, свету нејасно инцестуозних игара који ја још увек нисам био свесно измислио.“ (Набоков 1998: 24) По Ајворовом обрасцу којим жели да задржи своју сестру само за себе у смислу играња „[...] непристојних игара [...]“ (Набоков 1998: 52), које Ајрис описује као „[...] ох, ништа необично [...]“ (Набоков 1998: 52), Вадим без стаха од друге свести света, *осећа* већ при првом сусрету са својом педофилском потребом да би требало да задржи од две своје музе управо ону „[...] ону суштинску, хистеричну, праву, која ме је мучила несталним делићима песничких слика и кршила руке над мојом неспособношћу да присвојим магију и лудило који ми беху понуђени [...]“ (Набоков 1998: 69). Магично лудило Вадим искушава у кући својих пријатеља Степанових чија једанаестогодишња унука га је свакодневно посећивала. „Посећивала ме је само једна мала особа; због ње сам врата држао отшкринута.“ (Набоков 1998: 118) „Били су то леви, леви интерлуди! [...] Имао сам кутију чоколадом преливених бисквита као додатак оним сувим кексима и као искушење за моју малу гошћу. Даска за писање била је гурнута у страну и замењена њеним склупчаним удовима.“ (Набоков 1998: 119) Тринаест година касније Вадим поново среће унуку Степанових у Њу Јорку, али она тада има двадесетичетири године и *добија име*, означитељ у Симболичком Стварности – Доли Ван Борг.

„Са осмехом на лицу, збрисала је испитне књиге са стола и села на њега, са голим глежњевима тачно испред мог лица. **Нешто што је могло да буде обећање најпрефињенијих усхита претворило се у најприземнији приказ у овим сећањима.** Пожурио сам да угасим жеђ чија је ватра стварала рупу у збрканој метафори мог живота још од времена **када сам тринаест година пре тога мазео једну сасвим другачију Доли.**“ (Набоков 1998: 206)

Када Вадим прича Причу о објективизацији своје психозе у Стварности, он говори о Простору и Времену, али не прича Причу о сопственој потреби да космолошко Време зароби у Синтому који он описује као *суштинску, хистеричну музу* Имагинације. Имагинације не би ли успео да конституише *Простор* у сопственој Имагинацији у коме би се његова нагонска потреба за телом девојчице одржавала у самој потреби, у самом одлагању задовољења еротске потребе, у покушају да за-увек задржи „[...] жеђ чија је ватра стварала рупу у збрканој метафори мог живота [...]“ (Набоков 1998: 206) у самој *жеђи*. Вадимова потреба за одлагањем телесног задовољења – задовољења у *форми* педофилије, није страх од испуњења, остварења потребе, већ од онога што следи након остварења потребе – лакановска кастрација и поновни улазак у Симболичко Стварности лишено тог у вадимовском смислу из-над-*plaisir*-а као симулакрума лакановског *jouissance*-а. Из Вадимове Приче о његовој Имагинацији, његовој уметности сазнајемо да презири ону другу музу *логичарку* Симболичког Стварности:

„[...] њену ученицу, њену шегртушу и заменика, малу поборницу логике, која је **подеротине** што их је за собом остављала њена господарица **испуњавала разјашњавајућим** или метрички **лековитим пуњењима која су постајала све бројнија, што сам се више удаљавао од почетног, недокучивог, дивљачког савршенства.** Издајничка муза руских ритмова привидно ми је притекла у помоћ попут оних демона који **црну тишину уметниковог пакла разбијају имитацијама** грчких песника и праисторијских птица. [...] **док коначно нисам отпустио ту нафракану, бремениту, кротку, бедну малу помоћницу.**“ (Набоков 1998: 69, 70)

Симболичко Стварности, Симболичко Имагинације према сопственом Закону вероватноће и комбинаторике *лековито зашивају* лакановским *прошивцима*, векторским усецањем Стварности у Умагинацију, *подеротине* „[...] почетног, недокучивог, дивљачког савршенства“ (Набоков 1998: 69). „[...] црна тишина уметниковог пакла [...]“

(Набоков 1998: 69) за Вадима је једини простор слободе у смислу не ишчекивања праве речи, праве риме, правог склопа речи, већ самог набоја еротског одлагања у ишчекивању незадовољења потребе. Након смрти његове супруге Анете приказане у Вадимовој Не-Причи, имитацији Приче његовог живота на гротескно тривијалан начин, он добија старатељство над ћерком Изабелом. У „уводу“ за његову Причу о *једином догађају Синтома*, Вадим након успутно споменутог догађаја кроз приказ новинског чланка о торнаду који је усмртио његову бившу супругу Анету, још једном про-казује шта се дешава када се *дивљачко савршенство* Имагинарног прекине самим чином извршења, *појашњења*, нагомилавања метафоричко метонимијских слојева означитеља Стварности, овог пута кроз наводне стихове његове ћерке које је написала док се крила у подруму музеја за време торнада: „У мрачном сутерену, погладих / Свилену главу вука. / А када светлост поново сину / И сви узвикнуше: „Ах!“ / Показа се да је то само / Медор, мртви пас.“ (Набоков 1998: 249) „Погледај арлекине! је Вадимов коментар [...] на дивљег, тихог, невидљивог вука у тамном средишту љубави и уметности, и о дневној замени у виду мртвог породичног љубимца.“ (Maddox 1988: 152) Медоксова интерпретира постојање Вадимове потребе за *дивљачким савршенством* као „[...] тамним средиштем љубави и уметности [...]“ (Maddox 1988: 152) без изјашњавања о *густини мрака* Вадимове потребе. Ауторка овог интерпретаторског исказа се усуђује да *густини мрака* Вадимовог идентитетског опстајања приђе онолико близу колико *та врста мрака то дозвољава*, без интерпретаторске потребе да прави интертекстуално поређење Вадима са Хамбертом и про-казивања ништавности Вадимовог, у односу на Хамберта, не-уметничког приказа потреба и осећања педофила, што је суштина оних интерпретативних исказа који имају за циљ само да укажу да је *Погледај Арлекине!* најслабије Набоковљево остварење. Ауторка овог интерпретативног исказа нема потребу за градацијским поређем Набоковљеве поетике, његових америчких романа, јер је сваки понаособ ништа друго до ремек-дело једног од најбољих писаца светске књижевности двадесетог века. Из тог разлога, ауторка овог интерпретативног исказа настоји да *чита* и овај Набоковљев роман као засебно уметничко дело без обзира на мноштвеност интертекстуалних алузија на ранија Набоковљева дела и његову историју живота. Овакви дигресивни упади дело су потребе ауторке да покуша да се асимптотски креће са самим наративом текста, уз нужна, повремена и привремена, усецања у означавању и издвајању појединих сегмената наратива који имају пресудну улогу у *читању* идентитета главног јунака. С тим у вези, а и у вези с примедбом, тврдњом Медоксове везане за покушај ближег одређења Вадимовог „[...] тамног средишта љубави и уметности [...]“ (Maddox 1983: 152), ауторка понавља да је Вадимова потреба за *дивљачким савршенством* неодвојива од наратива Вадимовог посебног наглашавања „почетног, недокучивог“ (Набоков 1998: 69), као оног пре Симболичког, или оног после Симболичког или оног у Симболичком што се опире, у Вадимовом случају, свакој тематизацији и што јесте једини „поуздани“ означитељ његовог идентитета – инцест и педофилија. Заправо Вадим као психотички педофил тим наглашавањем неког архе- изједначава иницијалну означитељску невиност субјекта пре нужности уласка у Симболичко са стварносном невиношћу *тринаестогодишње* девојчице. Оног тренутка када субјекат прође кроз мноштво метаморфоза Симболичког, односно када девојчица изгуби „[...] своју пубесцентну љупкост [...]“ (Набоков 1998: 281), када попут Доли Ван Борг *достигне полну зрелост*, за Вадима попут музе логичарке оне, Доли и Бел, бивају означене као „нафракане“ у смислу *унакажене* Стварношћу, за Вадима остају да постоје само као „[...] најприземнији приказ [...]“ (Набоков 1998: 206) који је нужно избрисати из сећања.

Вадимова Прича о његовом односу према Изабел *прича се сама*:

„Грмљавина је нешто што ја не могу да поднесем. Њен злокобни притисак ме уништава; њена муња располажује ми мозак и груди. Бел је то знала: стишћући се

уз мене (више да би утешила мене, него себе!), код сваког удара грома подарила би ми по један брзи мали пољубац у слепоочницу, као да хоће да ми каже: И овај је прошао још увек си безбедан. Тада сам осетио да чезнем да ти удари никада не престану; али они се одједном претворише у неодлучну тутњаву, а сунце откри смарагде на једном делу мокре траве. **Она, међутим, није могла да престане да се тресе, па сам морао да јој завучем руке под сукњу и трљам њено мршаво тело, све док се није зажарило, да не би добила 'упалу плућа' да се, рече она, грчевито се смејући, не 'упали кућа', да се не 'запали', да се не 'попали кућа', хвала лепо.**“ (Nabokov 1998: 248, 249)

„Све до почетка школске године 1954-55, када се Бел примицала свом тринаестом рођендану, ја сам још увек био у делиријуму, још увек нисам видео ништа погрешно или опасно, или апсурдно или савршено кретенасто, у односу између моје кћери и мене. Осим неколико безначајних омашки – **неколико врелих капи претеране нежности, понеког уздисаја прикривеног накашљавањем и сличних ствари** – моји односи са њом остали су суштински невини.“ (Nabokov 1998: 251)

Зашто Вадим попушта захтевима своје нове супруге Луизе као означитеља свега што он презире и *протагонисте* Вадимове Не-Приче о његовом љубавном животу да пошаље своју Изабел у Швајцарску на школовање и заувек је изгуби, за самог Вадима није упитно јер је он много пре тога избрисао границу између Стварности и Имагинарног:

„Прегледањем најстаријих записа у својим цепним дневницим, са телефонским бројевима и именима која се с муком пробијају кроз извештаје о догађајима, стварним или мање-више фиктивним, примећујем да су снови и остала извитопревања 'реалности' записани посебним, улево искошеним рукописом – бар у оним најранијим белешкама, пре него што сам престао да се придржавам прихваћених дистинкција.“ (Набоков 1998: 33)

Мери Буше (Marie Bouchet) у свом раду „Crossbreeding Word and Image: Nabokov's Subversive Use of Ekphrasis“ наводи могућност посматрања или читања слика у оквирима наратива које мењају своју материјалну видљивост за видљивост читљивости наратива имагинарног. Набоков веома често у својој поезији користи референце слика када покушава да опише објекте жеље, посебно технику екфразе. Екфраза се може посматрати као парадигма текста у коме се уводи други семиотички код. (Bouchet 2006) Мареј Кригер (Murray Krieger) дефинише екфразу као „[...] назив књижевног жанра, или у најмању руку *топоса*, који покушава речима да опонаша објекат опипљиве уметности [...] *Ekphrasis*, према овој дефиницији, јасно претпоставља да једна уметност [...] дефинише сопствену мисију кроз зависност од мисије друге уметности – сликарства, вајарства [...]“ (Krieger 1992: 6). Укратко, екфраза је књижевни опис сликарског уметничког дела у оквиру дела фикције, опис који Вадим карактерише „[...] тужног ли признања! [...]“ (Набоков 1998: 245) као „[...] познати метод обезвређивања једне врсте уметности позивањем на другу [...]“ (Набоков 1998: 245).

У својим описима Набоков често меша слику и текст. Његова проза као да се удружује са референцама визуелне уметности и то у екфратичком модусу онда када Набоковљеви приповедачи, конкретно у роману *Погледај Арлекине!*, када Вадим Вадимович Н. настоји да у опису насликане девојчице покуша да опише сопствени објекат *plaisir*-а, који превазилази супстанцијалност, саму објективизацију у смислу физичког наративног опис насликане слике. Прво, оно што би се могло дескрипцијом описати у опису девојчице – нимфете насликане на измишљеној или „стварној“ слици, није оно што би могло Вадима да задовољи. Девојчице, нимфете се опиру представљању управо због природе метаморфозе која се огледа у променама њихових тела, јер

метамотфозу је готово немогуће заробити текстом. Наиме, насликану слику нагриза сећање на „стварносну“ слику или имаго пролазности *тренутка* иницијалне невиности и незрелости тела и Вадимове Доли и Вадимове Изабеле у наративу његовог сећања на његове сусрете са њима када је метаморфоза већ одрадила своје. Амбивалентност – дете/жена, анђео/ђаво, објекат жеље/објекат забране, невиност/заводљивост, ефемерност/вечност – вероватно је кључна реч да би се оне описале и стога Вадим узалудно трага за стабилнијом сликом *ових* непостојаних *створења* и одатле његово појашњење у Симболичком природе његове менталне болести да ни у имагинацији не може да замисли окретање у простору које би вратило време уназад.

Оно што карактерише и уметност сликарства и уметност сликања речима је да се обе уметности заснивају на истом парадоксу: када се нешто представи, то што се представило више није присутно. Лилиан Лоувел (Liliane Louvel) појашњава да представљање објекта имлицира „[...] осетити да је у исто време, он неповратно нестао [...]“ (Louvel 1998: 23). Свако представљање функционише само *in absentia*. Управо као што نابоковљевска млада девојка није присутна када се евоцира у тексту, односно њен имаго, њено поновно представљање је увек реконструкција *a posteriori* сећања. Сликарски критичар Луј Марин (Louis Marin) каже да су слике начин „[...] *оприсутњења* одсуства [...]“ (Marin 1993: 11). У случају референтности слике, оно на шта наилазимо је отелотворење самог одсуства јер Вадим упућује на слику која није приказана у тексту, а која сама по себи уприсутњује слику одсутне девојчице-девојке – Аде, Доли, Изабел, односно *архе-слике* с предумишљајем смештене у оквир сна који се понавља у Вадимовој антисинтоматској-Причи сваки пут када упозна нову „љубав“, зрелу жену коју мора да *представи* себи у свом синтоматском означитељском регистру као девојчицу не би ли могао да настави своју антисинтоматску Причу која му је неопходна да се његова исповест у виду коментара на неку биографију или ауто-биографију не би претворила у исповест анализанда у процесу психоаналитичке анализе.

„О општем типу и **суштини њеног пубесцентног зрачења** не може се, међутим, размишљати са полетношћу играча који пуца од снаге [...] Моје могућности се своде - тужног ли признања! – на нешто што сам раније такође користио, чак и у овој књизи – **познати метод обезвређивања једне врсте уметности позивањем на другу**. Мислим на Серовљеву слику *Јоргован са пет латица*, уље, која приказује плавокусу девојчицу од неких дванаест година како седи за сунцем ишараним столом и преврће по рукама бокор јоргована, у потрази за оним који доноси срећу. Та девојчица није нико други до Ада Бредов, моја блиска рођака са којом сам бестидно флертовао тог истог лета, оног чији је сунцем ишаран баштенски сто и њене голе руке. Оно што критичарска пискарала називају 'општељудским интересом' неће преплавити мог читаоца, благородног туристу, када посети музеј Ермитаж у Лењинграду, где сам властитим влажним очима, приликом посете земљи Совјета пре неколико година, видео ту слику која је припадала Адиној баки пре него што ју је једна савесна лопужа предала Народу. **Верујем да је та заносна девојчица била модел за моју дружбеницу у сну који се понављао, са паркетом између два кревета у импровизованој демонској гостинској соби. Белина сличност са њом – исте јагодице, иста брада, исти чворновати зглобови, исти нежни цвет – може се само наговештавати, а не и истински доказати.** Али доста с тим. Покушавам да остварим нешто што је веома тешко остварити, и поцепаћу све ако кажете да сам био превише успешан, јер ја не желим, и никада нисам желео, да успем, у овом тужном послу са Изабелом Ли – мада сам истовремено био неподношљиво срећан.“ (Набоков 1998: 245, 246)

Вадим не успоставља дијалог или било какву интеракцију између ове две уметности, већ допушта да једна доминира другом у процесу деградације. Штавише, он

објашњава да је девојчица која је модел за Серову слику једна од његових рођака, Ада Бредов, са којом је флертовао у време када је слика настала. С тим у вези, сликарско платно нам не омогућава да уђемо у царство уметности, већ затвара ту могућност враћањем на Вадимову Имагинацију Имагинације и његову жељу.³⁶ Фикција и реалност се у модусу рефигурације могу преплитати, али синтоматска и симптоматска имагинација или „реалност“ никако. Међутим, фикција и реалност у рефигуративном односу у роману *Погледај Арлекине!* ни у симптоматској „реалности“ се не могу преплитати јер је сликарска референца *in absentia* из много разлога. Прво, сликарско платно на коме је насликана слика је одсутно, пошто једноставно не постоји. (Bouchet 2006) Друго, у Вадимовој Причи, Бел је принуђена да напусти очеву кућу и Вадим настоји да призове у представљању њену лепоту, да учини њену лепоту присутном без обзира на њено одсуство. Исто тако, слика коју приповедач помиње одсутна је из наратива – присутна је дискурзивно – и представља нимфету која је такође одсутна – приповедачеву непостојећу рођаку. Много одсутних присуства су на тај начин отелотворена захваљујући екфрази. Ово показује да је за Набокова екфраза, *приказ за приказ* много више од било ког средства које би могло да призове одсутно присуство.

Текстове који пролазе кроз језик и слику не прогања само одсуство, већ још један парадокс. Сама екфраза је парадигма текстова која уводи другачији семиотички код. Наиме, екфраза отелотворује тензију која настаје услед јукстапозиционирања два модуса представљања – један је линеарна перцепција која се развија кроз време, друга је директна перцепција, као да је апстрахована из времена. Линеарна природа, линеарни модус приповедања као да је у огромној мери засењена оном нарацијом која је привид успеха временског заустављања слике. Ефекат временског заустављања у описима јесте илузија јер су описи уздрмани сукобом између њихове стабилне појавности (опис сцене или особе) и њихове динамичке природе (описи се развијају кроз наратив). Али, иако опис подрхтава због немогуће позиције статичности и кретања, представљање нимфета означено потребом да се заустави метаморфоза њихових тела често одвраћа пажњу од линеарности приповедања – антисинтоматске Приче, које није везано за остварење ове потребе. Ролан Барт указује на то да је „[...] идеја о естетској сврси језика“ (Barthes 1982: 84) у директној супротности са језиком реализма. Набоков пародира реализам употребом екфразе, односно онда када непостојеће у стварности слике представља као постојеће само у дискурсу. На самом нивоу приче, техника екфразе омогућава Набокову да нагласи варљивост природе слика, али на метатекстуалном или мета-уметничком нивоу. Вертиго реалности и сличност која доминира набоковљевском екфразом омогућава приповедачу да одржи тензију између реалности и фикције, и да нас подсети колико је упитна и релативна истина у стварању. Описом слика које не постоје или претварањем стварносних слика у фалсификате, Набоков ствара спиралу истинитог и неистинитог, спиралу од које се читаоцу врти у глави, али која позива читаоца да узме учешће у

³⁶ Мери Буше као један од разлога зашто насликана слика у форми наратива нам не дозвољава не само да уђемо у други модус уметничког представљања, да у имагинацији барем замислимо ту слику као наводну изван-текстуалну референцу, односно интертекстуалну референцу од које смо се до извесне мере *оградили* везано за интерпретацију (не)могућности конституисања истине сопства приповедача у роману *Погледај Арлекине!*. Ауторка наводи да се фикција супротставља приповедачу јер слика коју он евоцира *не постоји*. Буше у Набоковљевом, односно Вадимовом *позиву екфразе* види лак дескриптивни трик да се призове Белина неописива лепота. Међу мноштвом Вадимових *трикова* ауторка овог интерпретативног исказа, ипак, не види *лакоћу* у Вадимовим покушајима *да идентитетски преживи у сопственом Синтому*. Мери Буше додаје да је ова слика вероватно инспирисана двема Серовим сликама *Maiden with Peaches* и *Portrait of Adelaida Simonovich*. Валентин Серов био је јако познат руски сликар (1865–1911) и према наводима ауторке Набоковљеви су поседовали једну од ове две слике. Младе даме на обе слике читају – и девојчица на другој слици се зове Ада. (Bouchet 2006)

конституисању имага. На читаоцу је да посматра *trompe-l'oeil* речи, да се сâм одржава између речи и имага. Међутим, у роману *Погледај Арлекине!*, односно Вадимовој Причи, осим тензије која настаје услед јукстапозиционирања два модуса уметничког представљања, читаоцу, интерпретатору Вадим уписује и *трећи модус представљања* – синтоматски модус засебног семиотичког кода његове потребе за призивањем осећаја пронађеног објекта мало *a* – осећаја *пронађене* „[...] суштине њеног пубесцентног зрачења [...]“ (Набоков 1998: 245) која више не постоји. И у томе је још једна разлика између приповедача овог Набоковљевог романа у односу на остале приповедаче обухваћене овим истраживачким исказом – у апсолутном уверењу да је у симптоматском Симболичког, Стварности *три године* његов идентитет, сопство било *целовито*. И то јесте истина његовог идентитета. Да Вадим више никада није видео своју Бел након тог периода, можда би могао илузију те сопствене идентитетске целовитости да задржи у сећању. Проблем је што је био сведок њене метаморфозе која до те мере нагриза његову идиосинкратично-синтоматску „реалност“ да је он принуђен да у остацима, подеротинама *архе*-сећања конституише увек нову и увек измењену идиосинкратично-синтоматску „реалност“ без које би се његов идентитет у потпуности распао. *Испред таквог trompe-l'oeil*-а читалац, интерпретатор у читању овог модуса несводивости Симболичког и Имагинације Имагинације може једино да се позове на Фукоа који нешто слично каже о односу језика према слици: „[...] однос језика према слици однос је бесконачности [...] Увек можете да покушате да кажете оно што видите, али оно што видите се никада неће покlopити са оним што кажете.“ (Foucault 1973: 25)

Интерпретатор не може да направи дистинкцију да ли је Вадимов сан у „[...] помало детињастом амбијенту [...]“ (Набоков 1998: 154) обележен „[...] оним драгоценим болним узбуђењима каква сам познавао још као дечак, као младић, као лудак, као матори развратник на смрти [...]“ (Набоков 1998: 154), *архе-имаго* његове потребе за осећањем *plaisir*-а у пожуди за младим женским телом или *пост*-имаго тринаестогодишње Изабеле, уписан у Симболички регистар Вадимове Стварности на Вадимов идиосинкратичко-синтоматски *начин*, који Вадим до краја своје Приче настоји да реанимира. Вадимова антисинтомска Прича *јасно каже*:

„Било је ту и једно дете од својих десетак година, девојчица која је у разголићеним рукама носила велику жуту лопту за плажу. Изгледало је као да на себи има само некакав китњасти ам и веома кратку плисирану сукњу која је откривала њена затегнута бедра. Она је била оно што ће у једно касније доба аматери прозвати **'нимфицом'**. Ухвативши мој поглед она ми преко нашег сунчаног глобуса **упути љубак развратан осмех** [...] 'У својој једанаестој или дванаестој години', **рече Ајрис**, 'и ја сам била згодна као то француско сироче'.“ (Набоков 1998: 46)

„Ако сам у својим америчким романима (*Царство крај мора*, *Ардис*) тако често описивао неодољиву магију девојачких леђа, то је углавном због тога што сам једном давно волео **Ајрис**. **Њена чврста мала бедра, најизазовнији, најпунији, и најслађи пупољак њене детињасте лепоте**, била су још као увек нераспакована изненађења испод божићне јелке.“ (Набоков 1998: 63)

Иако Вадим *тврди* да се много пре рођења своје ћерке *сусрео са симулакрумом симулакрума свог изгубљеног објекта мало a*, што би значило да је симптоматски сан заснован на *архе*-постојању пожуде према телима девојчица, али да је тек након „[...] делиријума [...]“ (Набоков 1998: 251) „[...] неподношљиве среће [...]“ (Набоков 1998: 246) *оне три године* проведене у *суштинској невиности* његове еротске пожуде за својом ћерком, симптоматски сан метаморфозирао у синтоматски, и од тог *доба* за Вадима ништа више није било исто. Он од тада зна да ће се за-сигурно *једног дана пробудити у психози само његовог Синтома*. Колико Вадим не околиша у својој Причи да *исприча*

себе, толико ауторка овог интерпретативног исказа околиша, можда управо из разлога непроналажења подударности сопствене интерпретације Вадимовог идентитета са било којом доступном до тренутка записивања овог интерпретативног исказа, ипак је време навести Вадимов сан интерпретиран као *архе-имаго* који Вадим представља у екфратичком модусу – визија сна има форму наратива, али у свести читаоца/интерпретатора добија своју имагинаризовано *супстанцијализовану* форму *слике*, односно имага:

„Приметио сам, или се чини да сам приметио, током свог дугог живота, да би непосредно пре заљубљивања или чак у тренутку када још увек нисам свестан да сам се заљубио, наступио сан, који би ми још увек необелодаћену изабраницу срца мога представио у сам освит зоре у помало детињастом амбијенту, обележеном оним драгоценим болним узбуђењима каква сам познавао још као дечак, као младић, као лудак, као матори развратник на самрти. [...] Место где се сан одиграва [...] није нека позната просторија већ соба слична онима у којима се као деца будимо после божићне маскараде или летњег имендана [...] Стиче се утисак да су кревети, у овом случају два мала кревета, унети и смештени у собу која у ствари и није спаваћа соба [...]“ (Набоков 1998: 154)

„Моја наредна мисао, која дрхтање чини интензивнијим – јесте да су то **дечак и девојчица** који су смештени да спавају у истој импровизованој соби, непознати једно другом: без сумње ту су се нашли грешком, или је можда кућа била пуна па се ваљда сматрало да је раздаљина између два кревета [...] довољно велика за очување савршене пристojности уколико су у питању деца (**моја просечна старост читавог живота износила је тринаест година**). Пехар завољства већ је препун и пре него што се прелије хитам на прстима преко голог паркета од свог до њеног кревета. Њена коса смета мојим пољупцима, али моје усне брзо проналазе њен образ и врат, а њена спаваћница има дугмад, и она каже да је слушкиња ушла у собу, али већ је прекасно, ја не могу да се уздржим док служавка, и сама лепотица, све то посматра, смејући се.“ (Набоков 1998: 154, 155)

Вадимово инсистирање на понављању истог сна већ само по себи имплицира антифројдовско тумачење јер Вадим није непоуздан приповедач или фрустрирани приповедач када је у питању његова синтоматска Прича, већ је итекако *савршен диктатор* у својој Причи, баш попут свог творца. Када Вадим каже сан који се изнова понавља када год себе затекне у стању потребе за сексуалним задовољењем – „[...] непосредно пре заљубљивања или чак у тренутку када још увек нисам свестан да сам се заљубио [...]“ (Набоков 1998: 154), интерпретаторски се намеће питање да ли је уопште реч о сну или Вадимовој потреби, као што је већ напоменуто да у својој Имагинацији *трансформише* сваку од одраслих жена, љубавница и супруга, у *стање постојања* „[...] нимфе која се претвара у курву [...]“ (Набоков 1998: 113)? Сан је само синтоматски постављена сцена иницијације кроз коју морају да прођу *сва женска тела која су претрпела метаморфозу*: „Руски израз за било коју врсту **издаје**, неверства, вероломства, је **змијолика, неухватљива реч измена**, заснована на идеји заокрета, **трансформације**.“ (Набоков 1998: 113) Као што престаје у својој антисинтоматској Причи да прави дистинкцију између Стварности и Имагинације, исто тако престаје да прави дистинкцију између сна као *архе-имага* и *пост-имага* тринаестогодишње ћерке и што је још важније и сам сан који би требало да представља отелотворење осећаја треперења у пожуди почиње да брише дистинкције између младих женских тела за којима је жудео. И не само то. Вадим се у својој психози губи до те мере да више не зна да ли је „[...] дружбеница у сну који се понављао [...]“ (Набоков 1998: 246) настала *ex nihilo*, или се „[...] заносна девојчица [...]“ (Набоков 1998: 246) Ада уписала у лик девојчице из сна или је то можда била његова Бел – „[...] исте јагодице, иста брада, исти чворновати зглобови, исти нежни цвет [...]“ (Набоков 1998: 246). Међутим, као што је

претходно наглашено, све то престаје да се доводи у питање. Оно што је Вадиму једино важно јесте сама еротска тензија јукстапозиционирања имага тела мадих девојака у његовој Имагинацији Имагинације, тако да све остало постаје небитно у смислу све се „[...] може [...] само наговештавати, а не и истински доказати“ (Набоков 1998: 246). Вадим нема страх од Стварности у контексту његове антисинтоматске Приче, али у контексту свог Синтома, покушаја да га за-држи што даље од усецања Стварности, неминовног, он је ужаснут да ће му тако нешто у потпуности деконструисати његов психотички идентитет:

„Током читаве вечере и мучног ритуала испијања кафе ја нисам ни један једини пут – ни један једини пут, **читаоче!** – погледао у своју Бел, али пошто је требало да се растанемо (заувек) ипак сам је погледао, и опазио да има **нове близаначке боре од ноздрва до углова усана, и да носи наочаре за бакице, и раздељак на средини, и да је изгубила сву_своју пубесцентну љупкост**, чије сам остатке могао да назрем приликом посете Лариву претходног лета и зиме. Морали су да се врате у пола девет, авај – заправо и не баш „авај“.

„Дођи што пре да нас посетиш у Кверну, Доли“, рекох [...].

Не могу да објасним ту омашку, али је она разгневила Бел више него што ју је икада ишта разгневило.

„Шта он то прича?“ узвикнула је, гледајући у Луизу, па у свог момка, па опет у Луизу. „Шта хоће да каже? Зашто ме зове 'Доли'? Ко је она, за бога милога? Зашто, зашто (окрећући се ка мени), зашто си то рекао?“

„*Obmolovka prosti* (лапсус, извини),“ одговорих, умирући, **трудећи се да све то претворим у сан, сан о том ужасном последњем тренутку.**“ (Набоков 1998: 280, 281)

Вадимов покушај да лакановски РСИ чвор замени за С2И чвором – пресеком Синтома и Имагинарног, наравно да бива осујећен стварносном метаморфозом, тако да од последњег сусрета са својом ћерком, њему постаје потпуно свеједно који синтоматски „означитељ“ ће обележавати његов синтоматски означитељски регистар – Изабела, Доли, Ада, девојчица на плажи... На крају или на почетку, остаје његова „[...] дружбеница у сну који се понављао [...]“ (Набоков 1998: 246) са којом је *остварио* свој *plaisir* и то пре него што се „[...] раздаљина између два кревета [...] довољно велика за очување савршене пристojности уколико су у питању деца [...]“ (Набоков 1998: 154) није *испречила* у смислу метаморфозе да једном, макар у сну *преведе plaisir* у симулакрум *jouissance*-а: „Пехар заовољства већ је препун и пре него што се прелије хитам на прстима преко голог паркета од свог до њеног кревета.“ (Набоков 1998: 155) Након тог сна, или стварносно доживљеног сексуалног задовољења из доба дечаштва, односно након преживљеног *ужаса* у визуелном доживљају трансформације, *змијолике измене тела* његове Беле, сценска поставка собе *из сна* и сама доживљава трансформацију: *голи паркет између два кревета са раздаљином довољном за очување пристojности уколико су деца у питању* метаморфозира у „[...] паркет између два кревета у **импровизованој демонској** гостинској соби“ (Набоков 1998: 246). Вадимов идентитетски психотички регистар Синтома, и поред урезивања Стварности Времена у форми метаморфозе која понекад пробија *савришену пристojност plaisir*-а *импровизацијом демонског* лица Времена Стварности, ипак остаје *нетакнут*.

Вадимова, у овом интерпретативном исказу означена Прича, прича је о (не)уписивости неописивог. С друге стране, његова Не-Прича или антисинтоматски означена Прича, прича је о уписивости једне историје живота, историје живота која може бити његова, може бити историја живота његовог творца или било ког субјекта али само као *травестија*. У том контексту за интерпретаторско читање те Вадимове Не-Приче

која не позива не само творчевом или Вадимовом потребом за декодирањем наративног идентитета јер у том делу наратива идентитета и истине нема. Оно чега „има“ може се читати не као опште место, већ као пародијски приказ немоћи Симболичког да редукује истину једног сопства на рикеровску истост, нити на лакановску функцију субјекта, нити на левинасовско *Речено*. С тим у вези, у Вадимовој Не-Причи не постоји интерпретаторска опасност од „[...] претераног декодирања [...]“ (Louvel 1998: 78), нити од „[...] естетске апсорпције [...]“ (Louvel 1998: 78) Симболичког *подметања* мноштва метафоричко-метонимијских слојева, јер су се и они у складу са Вадимовим идентитетским постојањем у психози или функцији психозе, *олеђили*. Како би се интерпретаторско *свођење већинског дела наратива* романа на *лењост* Симболичког *поткрепило*, ауторка овог интерпретативног исказа се из-принуде исцрпности истраживања, дигресивно, *на кратко*, зауставља позивајући се на *најновија* истраживања везана за овај Набоковљев роман.

„Метафиктивна деконструкција“ (Hawkes 2001: 9) обезбеђује нове модусе у перципирању „[...] савременог искуства света као конструкције, као артефакта, као мреже независних семиотичких система [...]“ (Hawkes 2001: 9). Писци метафикције су током 1960-их и 1970-их година дотадашње *препсихотичко стање* наратива *увели у стање потпуне психозе* управо самом метафикцијом која нема границе, јер је означена као „нестабилна, само-рефлексивна експериментална метафикција“ (Hawkes 2001: 9). „Самосвесна метафикција“ (Hawkes 2001: 11) отеловљује „индивидуални говор као контраст језику кодова и конвенција“ (Hawkes 2001: 11). Метафиктивност држи огледало уметности наспрам сопствених лингвистичких и представљачких конструкција, огледало које рефлектује хипотетичку људску природу као суштину изван представљачког система језика (Hawkes 2001: 12). Мек Хејл наводи да постмодернистичка приповедна дела садрже мноштво контрадикција које су „онтолошке“ у смислу наглашавања потраге за природом и постојањем „реалности“, за разлику од дела модернизма чија контрадикторност је епистемолошке природе у смислу испитивања начина сазнавања, док се спознаја реалности се не доводи у сумњу (McNale 1987: 15). Ако се Набоковљеви амерички романи „сагледају у оквиру“ Мек Хејловог става, чини се да *пробијају оквир* таквог *манифеста постмодерног и модерног*. О Набоковљевом *ставу* према *измима* већ је доста речено, али и *изван* наратива његових *чврстих ставова*, а у овом наративу његових америчких романа, може се рећи да се Наратив његових америчких романа може, ако за тим има уопште потребе, означити и као *метафиктивна конструкција* и као *метафиктивна деконструкција*, и као *психотичка фикција* и као *самосвесна* и фикција и метафикција, и као *експериментална* фикција и метафикција, и као *лакановско искуљење за иницијалну огледалну фазу* у контексту конструктивно-деконструктивних *исповести за грех субјекта* из-принуде сопственог идентитетског означавања, и као *наратив немоћи субјекта да идентитетски левитира* јер му је *одузета* рикеровска истост, односно *одузета му је и моћ природне гравитационе силе* да, барем, буде *остављен на површини* Стварности. Најновија истраживања (мисли се на 2022. годину) везана за поетику, америчке романе Владимира Набокова, упорно настоје да као новум у интерпретацији представе *пребацивање означитељског регистра* Набоковљевих наратива у сопствени, *савремени*, ако се под савременим сматра постмодернистички регистар од ког је, према мишљењу ауторке овог интерпретативног исказа, остао само *означитељ* чија се дисеминираност означеног сама из-себе *потрошила*. Позивајући се на поједине аспекте постмодерне наратије, а проналазећи у Набоковљевом настојању реисписивања односа Стварност-Имагинарно упориште за *постмодерну интерпретацију*, интерпретатори су неумољиви. Међутим, понекад и „погрешно“ скретање у интерпретацији може бити конститутивно, уколико се наравно занемаре очигледна несагласја поетике писца и *савремености* интерпретације.

У том контексту навешће се још неколико констатација везаних за метафикционалност не би ли се у контексту истраживања романа *Погледај арлекине!* које је ауторову самореференцијалност не занемарило, већ у сагласју за захтевима самог наратива романа и поетике самог аутора поставило у позицију скакачевог гамбита у шаху у смислу одвлачења пажње читалаца са предумишљајем у погрешном смеру, жртвовањем најбољих фигура ради брзог прелажења центра. У вези са том интерпретаторском позом наводи се још, на пример, да метафиктивни приповедач одбија да постоји као функција

„[...] аутора као трансценденталне имагинације који путем монолошког дискурса ствара ред који ће заменити заборављену материјалност света као текста. Метафикционалиста указује да аутор није само означитељ који постоји само у претходним и постојећим књижевним делима и не само да спознаје да је реалност у извесној мери фиктивна, већ проналази начин на који се реалност света претвара у фикцију.“ (McHale 1987: 16)

Он, заправо, открива могућу фикционалност света изван књижевне фикције текста. Набоковљева фиктивна реалност може се интерпретирати као „[...] једно огледало постављено насупрот мноштву огледала децентрираних центара свести у покушају да се изнова установи првобитна истина онога што рефлектује, попут искупљења за прво огледање које деконструира реалност“ (Grishakova 2012: 59). У складу са тим, имагинаризована реалност одбија да прихвати концепт неке доминантне реалности – „[...] мноштво реалности се манифестује у оквиру једне једине реалности“ (Grishakova 2012: 59). Као интерпретаторски Коментар на интерпретаторски исказ о Причи о метафикционалности, може се свести на указивање постојања потребе коју Прича Вадима Вадимовича Н-а по-тражује у контексту постојања нечега означеног као Не-Прича о Причи о његовом односу према женама у извесном добу сексуалног и „интелектуалног“ сазревања и његовом односу према сопственој уметности који су на извешан начин у *подређеном* односу према Вадимовој Причи о *једном пронађеном прелазном објекту жеље*, заправо, замене за објекат мало *а*, као објекта жеље у необјективизованој Имагинацији осећања еротске појуде за невиним, младим женским телом. Набоков је маестрални приповедач мноштва наративних слојева за исписивање, реисписивање и читање идентитета његових приповедача. Уколико се изузме интерпретативно виђење других, дакле, да је „Она“ сам Набоков који једини *поседује бесмртни идентитет* у оквиру и изван сопствене поетике, који се некако волшебно појављује Вадиму као „Она“ пред сам крај романа да га *избави од психотичности његовог идентитета* (Saleh 2022: 358), *отвара се интерпретативни простор* за читање да је „Она“ Вадимова *моћ* да идентитетски опстане у психози, психотичном Имагинарном, Лакановом Синтому или, нечему, што би се могло назвати метафикција, метанарација у којој се мета- тумачи, као и у аутозаписима означеним као аутобиографска метафикција. Наиме, уколико се пође од претпоставке да постоји истина, али да је истина истина самог наратива, те да се сам творац и у својим ауто-записима и у својој поетици ограђује од догматичног претендовања на откриће и сопствене и истине идентитета својих јунака, мета- је означитељ интерпретаторски *читане* потребе самог аутора за над-позицијом у смислу одбране и наратива сопствене историје живота и наратива његових јунака од декодирања истина и идентитета у изван текстуалним референцама. Једина истина сопства је у мноштву метафоричко-метонимијских слојева наратива. У погледу романа *Погледај Арлекине!* мета- је означитељ Вадимове потребе да сопствену истину идентитета задржи у неописивом, али означивом, што је још један у низу парадокса Набоковљеве поетике. Идентитетски је означиво у Симболичком и Имагинарном, а неуписиво је у Имагинарном Имагинарном као немогућност уписивости описа било ког осећања *plaisir*-а и као немогућност уписивости као стварносног заустављања процеса метаморфозе. Мета- у овом контексту се може тумачити, дакле као

над-Прича у коју се уписује из-примораности приповедања и Не-Прича или безвољно испричана прича о аспектима Вадимовог живота и идентитета који се Вадима као психотика, али не психотика као позе бекства од Стварности, већ као психотика у потреби да *задржи* свој симулакрум левитације у осећањима и пожуди према телима девојчица, не тичу, не до-тичу.

Вадимова мета-поза не брани сопствено сопство од декодирања сопствене истине, већ указује на тривијалност сваког постојања у контексту само борбе у Имагинарном као борбе да се Стварност сопственог сопства первертира у Имагинарно и да тиме субјекат привремено, повремено пронађе свој идентитетски мир у имагинаризованој истини сопственог идентитета. Набоков или Вадим *кроз* Вадимову Причу уводе нас у свет *наказних арлекина*, свет извитоперене пантомиме, свет у коме *lalanguage* постаје тишина, додајући нам – читаоцима, интерпретаторима и *слој стакла арлекинских наочара* неопходних да на фрустрацију *при сусрету* са Вадимовом психотичком истином идентитета, као инцестуозног педофила, не би пребурно и директно одреаговали, јер Набоковљева поетика није друштвено-ангажована поетика и проблем инцестуозне педофилије се не поставља као проблем сам по себи. Оно што би Набоков, односно Вадим можда имали потребу да нам *до-шапну* је да је Не-Прича о борби између Стварности и Имагинације једина опција субјекта у идентитетском опстајању, не и дефинисању, те да сваки успех у седиментирању изгубљеног објекта жеље нужно води у другу врсту анестезије свести од оног *уљуљканог дремежа* у прихватању постојања према Законима вероватноће и комбинаторике, у без-свесност постојања Стварности и самим тим у неку од идентитетских функција психозе. С друге стране, уколико је могуће посматрати Вадимов излаз из тескобне и увек по субјекат поражавајуће борбе између Стварности и Имагинарног, и Набоков и Вадим заиста упиру прстом ка једној од могућности идентитетског избављења – у седиментирању неког прелазног објекта као објекта жеље и Симболички уписане потребе за потрагом сваког субјекта за Истином или истином сопственог сопства. Истина и истина сопства постоји, али само као процес непрестаног превазилажења самог себе у смислу креативне само-трансфигурације. Да субјекат не би непрестано холограмски треперео између Стварности и Имагинације, између примораности на бирање и непрестаног мењања лакановских функција идентитета, потребан му је привид стабилности. Набоковљев, односно Вадимов приказ тог привида стабилности јесте поворка *наказних арлекина*³⁷ из

³⁷ Зашто се ауторка у овом истраживачком исказу не бави само потрагом узрока Набоковљеве потребе да свог приповедача у роману *Погледај Арлекине!* означи као инцестуозног педофила, већ тај означитељ *чита*, пре свега, као функцију лакановског Синтома? Као што је наведено у ткиву самог наратива овог истраживања Владимир Набоков инсистира на идентитетској различитости, не деридијанској разлици, већ Разлици као апсолуту између историја живота, идентитета својих протагониста, приповедача, са једном заједничком инваријаблом – егзила, форме егзила као егзила из сопственог сопства. Да би до истраживачке испуљености као исцрпности одговорила на ово питање, ауторка се осврће на истраживачки рад Маргарет Морганрот Гулет (Margaret Morganroth Gullette) управо због временске блискости и близине године објављивања романа и поменутог истраживања. Ауторка у свом раду „The Exile of Adulthood: Pedophilia in the Midlife Novel“ наводи да је Набоковљева *Лолита* настала у време када се писало о љубави и страсти искључиво везаним за брак, те да је Набоков писао у својим романима о педофилији, инцесту, хомосексуалности искључиво да би шокирао своје читаоце. (Gullette 1984: 215) Исто тако, ауторка наводи да се Набоковљеви романи често баве темама које описују ментална, психичка стања која нису увек под контролом свести. Међутим, наивност *одношења* према *коришћењу* ових тема у књижевности Набоковљевог доба, наглашеној у самом раду ауторке у погледу дефинисања педофилије као средства идентитетског одређења јунака, не даје одговор на питање о узроку Набоковљеве потребе да Вадима означи као инцестуозног педофила, али говори о непотребности промишљања о узроку. „Иза сваке приче о педофилији стоји драма **нормалног** жаљења субјекта због старења сопственог тела, разобличена драма узалудним покушајем протагонисте да превазиђе процес сопственог старења на *овај* посебан начин покушајем да поново дође у посед младости путем тела младих жена.“ (Gullette 1984: 215) „Педофилија,

много разлога. Један је творчев – његова потреба да се одупре филистејском моралисању, филистејској етици која је означитељ и узрока и историје живота његовог егзилантског постојања. Међутим, како Елен Пајфер (Ellen Pifer) наводи Набоков својом поетиком и у својим ауто-исказима никада се у потпуности не ограђује од директног *разрачунавања* и *осуђивања* појединих појава и феномена у друштву, наглашавајући да оно о чему он прича је озбиљно, важно и директно. Пајфер у свом истраживању заступа потпуно другачије виђење од набоковиста који инсистирају да је Набоков у свој поетици незаинтересован за сам садржај, те да је у његовој поетици акценат на манипулацији јунацима, вербалној пиротехници, употреби одређених ефеката зарад њих самих и немарној потрази за артифицијелним изражавањем као последицом Набоковљеве равнодушности према „озбиљним“ темама људског живота. „[...] Набоков се брижљиво брине за своје јунаке у смислу нетретирања само као уметника и сањара већ и као етичких бића која подлежу одређеним моралним законима и казнама.“ (Pifer 1980: 197) Међутим, Набоков, иако своје јунаке *третира као робове на галији* (Pifer 1980: 91), не заузима позу нити судије нити извршитеља казне. *Наказност* Вадимових *арлекина* приказана је као идисинкратична карактеристика његовог јунака у складу са Набоковљевим поимањем света/Света и Стварности као једне свести, те људског живота само као једне од форми те Свести чија *прича је испричана* толико много пута да је постала „[...] устајала и истрошена (....)“ (Pifer 1980: 92), тако да је на уметничком делу да рестаурира појединачну свест, прво одвајањем из целине ограничења Свести, а затим реконструкцијом кроз уметничко „[...] освежење и мистерију [...]“ (Pifer 1980: 92):

„Не постоји прича или историја без приповедача; не постоји „истина“ за коју људска свест није одговорна... Набоковљев модус самосвесне фикције је, сасвим очигледно, управо одраз његовог виђења реалности заснованом на појединачним премисама... Он одбија да апстрахује 'живот' од индивидуе чија свест нам се обраћа. Ова посвећеност сингуларности људске перцепције настаје као исход Набоковљевог дефинисања реалности и његових метода уписивања такве реалности у сопствену фикцију.“ (Pifer 1980: 126)

Дакле, један од могућих одговора на питање у вези са тим зашто је Вадимов симулакрум Синтома *наказни арлекин*, можда је управо Набоковљево инсистирање на истицању мноштвених „сингуларности“ форми људских, субјекатских свести. „[...] свака перцепција има свог посматрача, као што и сваки чин свести има свог творца. Ниједна

укратко, чини у фиктивном свету књижевности двадесетог века, покушај – нечист и узалудан – да се превазиђе егзил средњих година.“ (Gullette 1984: 218) „Старење је извесна врста смрти. Чињеница да приповедач привлачи одрасле жене је само ужасавајућ подсетник да управо оне треба да буду друштвено прихваћени одговарајући партнери.“ (Gullette 1984: 222) „Сам сексуални чин са одраслим женама је гротескни приказ јер је и приповедачево одрастање за њега самог гротескно.“ (Gullette 1984: 222) Оно што се може извући као закључак ове напомене и као један од одговора на постављено питање о узрочности без даљег (узалудног) елаборирања на ту тему јесте да то што Маргарет Морганрот Гулет примећује да је Набоков био заинтересован за стања свести која нису и не могу бити под апсолутном или икаквом контролом рација, јесте његов *отпор* према реалности, у овом истраживачком исказу означеној као апсолут Стварност. Хомосексуалност, како је приказано у делу интерпретативног исказа везаног за роман *Бледа ватра*, односно Кинботову Причу, Набокову није била толико велика непознаница, колика би могла бити инцестуозна педофилија, која, ипак, у *Лолити* није могла *проћи некажњено*. Међутим, пошто је већ једном шокирао читаоце, Набоков у роману *Погледај Арлекине!* не показује ту потребу изнова, те Вадимову идисинкратичност наглашава успутним помињањем означитеља *те* менталне *поремећености*, фокусирајући се на покушај уметности – Имагинације, Имагинације Имагинације, да конституише једно „безбедно“ *склониште* од притиска Стварности за свог приповедача. Или је у свему овоме могуће *читати* Набоковљев приказ идентитетског без-излаза из стања Егзила, осим у неку врсту аб-нормалног стања свести. Коначан одговор не постоји, тако да ни ауторка овог интерпретативног исказа из моралне обавезности према самом наративу Набоковљевог живота и његове поетике која одговор на то питање оставља отвореним, оставља одговор у без-коначности.

ситуација се у његовим делима не понавља у тој мери као што је контрастирање генерализоване и баналне свести и свеже и претеће појединачне свести.“ (Pifer 1980: 93) Други могући разлог је потреба аутора да подучи без подучавања да је у људској природи потреба за инстант симулакрумима остварења потребе да се осећају целовитим, не и потреба за вечитим трагањем за новом метаморфозом сопственог сопства и надом не да ће се изнаћи Истина, већ осећање спокоја субјективитета од усека Стварности. Ако је већ људска природа таква, онда јој је потребно понудити у уметности и кроз уметност да ствара своје симулакруме Синтома, али уз освешћеност да су то само симулакруми.

У Вадимовом изван-синтоматском наративу се може *читати вишак* синтоматски „означене“ *мрачне стране пожуде*. Вадимови при-кази његовог первертираног објекта жеље у потреби да *plaisir* представи као *jouissance* нису само прикази девојчица/девојака са циљем приказа дуалности његовог одношења према бинарним опозицијама девојчица – жена, невиност – банално задовољење пожуде, већ и нужност приказа себе кроз уметност речи – нужно Символичке. Иако Вадим непрестано прибегава идеји да се само заобилазним путем може достигнути увек измичући објекат јер је јаз између објекта и његовог представљања, јаз између означеног и означитеља непремостив, а тек јаз између означеног и означитеља симптома и означеног и означитеља Синтома немогућ у смислу немогућности стварања наратива који може да *комуницира* са било којом другом свешћу, која је принуђена да остане само у *оквиру* сопствене психотичке свесности, Вадим не одустаје јер је, за разлику од осталих приповедача Набоковљевих америчких романа приказаних у овом интерпретативном исказу, Вадим једини који не пати од страха и фрустрације из-сигурности у своје херметичко-психотичко стање постојања. Прибегавање екфрази омогућава приповедачу да у први план истакне сам чин настајања не самог дела, већ и конституисања, откривања идентитета у (не)настајању, посебно када се ради о покушају описивања нечега што не постоји у смислу приповедача Вадима Вадимовича Н-а који и сам не верује у потребу за идентитеским постојањем изван сопственог Синтома. Вадимова Прича и антисинтоматска-Прича о себи и свом животу изван његове потребе за психотички первертираним лакановским *jouissance*-ом и за самог Вадима вертиго је његове имагинације реалности сећања, имагинације сећања његове уметности и имагинација имагинације сопственог уверења да живи функцију Синтома, те да је и имагинаризована Стварност његовог приповедачког и изван-приповедачког *простора* његових романа, само вишак у функцији Синтома, односно нужност идентитетског (не)постојања у Стварности.

Процес суочавања са сопственим симптомом – објектом жеље, објектом мало *a*, процес је превођења симптома у метафору коју је онда могуће декодирати другом метафором разграничења између онога што Стварност, Символичко намећу анализанду, субјекту и његовог покушаја да реорганизује сопствене потребе у односу на оне наметнуте. Тај процес изискује напуштање зоне комфора, зоне у којој се субјекат креће по инерцији захтева Другог, те само-признања субјекта да је на захтеве Другог пристао својевољно, вођен иницијалним стигматизовањем од стране Сиволичког, иницијалне кастрације, те принуђености да не изазива Стварност било каквом упитаношћу: *Ко сам ја?* или *Ко је Други?* У том стању идентитетског дремежа, анестезираности, не-солипсизма, ни креативног, ни деконструктивног, Вадим прича Не-Причу, антисинтоматску Причу сопственог (не)постојања.

Вадимова Не-Прича је интерпретаторски отргнута од дела означеног као синтоматски наратив јер се да наслутити да је Вадиму она потребна само како би за-доббио простор *неког* Имагинарног да у *њега векторски засече и позиционира* Имагинарно Имагинарног, сопствени Синтом, сопствено первертирање *jouissance*-а. Из тог разлога је јако тешко одредити се којим путем кренути у неко трагање за Вадимовим сопством и

истином када они у овим деловима наратива не постоје. Чини се као да је читав његов ауто-резиме сопствене „историје живота“ опште место које се својим садржајем опире интерпретаторском покушају за из-налажењем било *чега* што би представљало макар *цртицу* Вадимовог идентитета. Олакшавајућа околност је у томе што се Вадим током читавог свог наратива у контексту наводног суочавања са симптомом, наводног, јер Вадимов отпор према Стварности кроз Имагинацију не постоји, обраћа *њој*: „О, како су ме само мучили предмети и људи, душо моја драга, не умем да ти објасним!“ (Набоков 1998: 130) „Стварност би била само укаљана када бих сада почео да причам оно што ти знаш, што ја знам, што нико други не зна, оно што никада, никада неће успети да ишчачка некакво непробирљиво ђубрељубиво ђубре од биографа.“ (Набоков 1998: 320) Она – њено присуство у одсуству омогућава Вадиму да се *позабави* „[...] јестивим перлицама“ (Набоков 1998: 21) своје *симптоматске* Приче о сопственом идентитету као *травестије нечијег* ауто-записа. „Ово није разметање апсолутном меморијом, већ покушај савесне реконструкције утемељен на старим фотографијама из старе кутије за бомбоне са грбом на поклопцу.“ (Набоков 1998: 22)

Ко је приповедач Не-Приче који треба да се суочи са својим симптомом, али испражњеним симптомом, односно симптомом без објекта жеље?

„Колико ја знам, моје крсно име је Вадим; то је било име и мог оца. [...] једноставно нисам успевао да разазнам у том мрачнијем кутку свог ума које то презиме долази после мог руског патронима. Осећао сам да почиње са Н, [...] Да, поуздано сам осећао да моје презиме почиње са Н и да одвратно подсећа на презиме или псеудоним наводно ноторног (Ноторов? Не) бугарског или бабилонског писца са којим су ме расејани емигранти из неке друге галаксије непрестано бркали; беше ли то нешто као Небесни или Набедрин (Наблидзе) Смешно! Ја једноставно нисам био у стању да кажем. Нисам хтео да преоптерећујем своју снагу воље (губи се, Наборкрофте) па сам престао да се трудим – или можда почиње на Б, а н само приања уз њега као какав очајни паразит? (Бонидзе, Блонски? – не, то спада у домен БОС-а). Имам ли у себи и принчевске кнежевске крви? [...] Зашто ме је Ајвор звао 'Мек Наб'?" (Набоков 1998: 350, 351)

Особа која не може да се сети свог презимена је особа која је означитељским *вишком* означена као егзилант из Русије након бољшевичке револуције, која није могла одмах након избијања револуције да напусти родну Русију због своје „[...] детиње поремећености [...]“ (Набоков 1998: 18) која га је неко време задржала „[...] у Царском санаторијуму [...] највећег дела наредне зиме и пролећа“ (Набоков 1998: 18). Особа без презимена не може да се договори са собом у оквиру једног ауто-исказа да ли су му се родитељи разводили толико пута да је имао осећај да би „[...] да су људи којима је било поверено старање о мом иметку били мање обазриви, можда на крају био продат на аукцији [...]“ (Набоков 1998: 16) или му је отац умро шест месеци пре његовог рођења у двобоју „[...] после свађе са карташким столом [...]“ (Набоков 1998: 145), а да је мајку познавао „[...] углавном преко отрцаних фраза из некаквих непотписаних мемоара.“ (Набоков 1998: 20) Особа без презимена, осим почетног слова Н. је писац коме Имагинарно сопствених књижевних дела, романа које пише, није потребно да би се одбранио од Стварности јер наративно објективизирана Стварност за њега не постоји изван Синтома. Зашто онда, поставља се питање, он уопште исписује своју антисинтоматску Причу? Н. зна да ће све док причање траје, моћи да *задржи* сопствени Синтом, његов привид симулакрума објекта жеље, односно све док буде убеђивао себе да Имагинарно његових романа или његовог ауто-записа без обзира на садржај, на ликове и догађаје описане у њима који делују као *преписани* од неког другог писца, изван

његовог означитељског регистра постојања, постоје, његов психотички идентитетски опстанак је сигуран.

Н-ов идентитет психотика није само његово уверење да је из-нашао за-увек изгубљени објекат жеље, лакановски објекат мало *a* и да је због тога досегао идентитетску целовитост јер он идентитетској целовитости и не тежи. Он је принуђен да за Стварност *неприхватљив* сопствени изопачени нагон первертира у Синтом јер се у Н-овом случају дешава обрнута ситуација од лакановског огледалног стадијума, наравно, према пародијском наративу који читамо. Из пародијског записа описа његовог *громорозног* детињства, не-постојања његових родитеља у његовом животу, Н не са-знаје за иницијални прекид привида постојања као нечијег другог-од-себе објекта жеље, тако да Име Оца као означитељ замене за спознају тог не-постојања, за њега не постоји. Уместо Имена Оца, након огледалног стадијума, Н-ово Име Оца се самоконституише као означитељ нагонске потребе за младим, невиним женским телом. Дакле, у Н-овом случају читав лакановски сценарио окренут је наглавачке. Нагон је његово Симболичко које је у потпуном несагласју са Симболичким Стварношћу. Н-ово сопство се рађа у Синтоматском Симболичком означеном као психотички идентитет јер Стварносно Симболичко не прихвата, не у етичком смислу (само) његов нагонски архе-идентитетски означитељ, већ се Стварносно Симболичко прекида из немогућности да означитељски подржи сва јукстапозиционирања и репозиционирања неуписивости његовог *архе-имага*. И тако се опет враћамо на почетак интерпретативног исказа везаног за Н-ово синтоматско идентитетско постојање које на сваки *стварносни* сусрет са метаморфозом у смислу сексуалног развоја и промене женских тела, одговара новом трансформацијом *архе-имага*. Да би, *под принудом* сопственог творца опстао у стварносној Стварношћу наратива, он у својој Не-Причи *добива инструкцију* да не сме да прекине да *говори*. Зато Н почиње постепено да ствара *покретне* концентричне кругове наратива не би ли читаоца, интерпретатора удаљио од сопственог сопства и његове истине, удаљио до те мере да се оном ко чита његов антисинтоматски наратив, *буквално* због покретљивости наративних слојева не заврти у глави. Као што је сигуран у свој идентитетско-психотички опстанак, тако је сигуран да ће збуњеног читаоца, интерпретатора брзо довести у *стање менталне равнотеже* на крају исказа враћањем на почетак.

„Сећам се да сам негде средином тридесетих, у црном проклетом Паризу, посетио једну своју даљу рођаку (нећаку оне даме са арлекинима!). Била је то драга стара непозната жена. По читав дан је седела у фотелји усправног наслона изложена непрестаним насртајима троје, четворо, више од четворо размажене деце, за које су јој (из Удружења за помоћ осиромашеним руским племкињама) плаћали да их чува док су њихови родитељи радили [...]. Седео сам на једном старом јастучету крај њених ногу. **Њен говор је текао и текао, глатко, неометано, носећи у себи одсјај блиставих дана, спокоја, богатства, доброте.** Ипак је у сваком тренутку понеко од тих јадних малих чудовишта, жвалаво и разроко, насртало на њу искачући иза завесе или стола, па би јој заљуљало столицу или јој се закачило за сукњу. Кад би цика постала превише гласна, она би се само мало тргнула, што је незнатно утицало на њен сећању предан осмех. Држала је на дохват неку врсту млатила за убијање мува, којим је повремено махала да би растерала одважније агресоре; **али све време, све време, жубор њеног монолога није се прекидао,** па сам схватио да би требало да и ја, такође, игноришем ту дивљачку пометњу и грају око ње.“ (Набоков 1998: 130, 131)

„Тврдим да је мој живот, мој јад, звук речи као моја једина радост и потајна борба са погрешним обликом ствари, на изванредан начин био сличан невољама те несрећне даме.“ (Набоков 1998: 131)

На насртаје „малих чудовишта“ (Набоков 1998: 130) Стварности Н безуспешно покушава да одговара Имагинарним сопственог приповедања, сопствене Имагинације. Писање за Н-а далеко је од уживања, од осећаја привремене заклоњености од нужно презреле и остареле Стварности. С једне стране, због наводног осећаја да му неко краде његово Имагинарно за сопствене потребе ослобађања од „[...] терора реалних чињеница [...]“ (Рауповић 1997: 357), односно да га у Стварности непрестано мешају са *неким другим писцем*, да би улога била успешно одиграна, чини се да Н. као да се пење на већ припремљену позорницу и почиње да игра улоге које никакве везе немају са улогама у лакановском *сценарију*:

„Не би требало да ме посебно узнемири то што ме је један добронамерни, суштински апсурдни и збуњени стари трапавко заменио за неког другог писца. [...] Али помисао да лапсус у говору једне будале или погрешка у сећању могу да успоставе изненадну везу са другим светом, тако брзо након што сам ја са нарочитим ужасом замислио да можда представљам отелотворење некога ко живи као стварно биће изван сазвежђа мојих суза и звездица у књизи – **то је било неподношљиво, то није смело да се догоди!**“ (Набоков 1998: 145, 146)

„Да ли би требало да игноришем коинциденцију и оно што се из ње може закључити? Да ли би требало да ја, заузврат, преобликујем читав свој живот? Да ли би требало да напустим своју уметност и одаберем другу област доказивања, да почнем озбиљно да се бавим шахом, или постанем, рецимо, лепидоптериста, или проведем дванаест година као опскурни научник, радећи на руском преводу *Изгубљеног раја*, који ће поплашити коње и разбеснети магарце? Међутим, само је писање прозе, бескрајно поновно стварање мог флуидног бића, могло да ме одржава мање-више при чистој свести. На крају се све свело на то да сам одбацио свој псеудоним, прилично сладуњавао и некако варљиво В. Ирисун, и вратио се свом правом презимену.“ (Набоков 1998: 146)

Све ово до сада речено у вези са Н-овом Не-Причом, антисинтоматском Причом, *позива* читаоца, интерпретатора да се тргне на набоковљевско *гурање лактом*, усмеравање у ком коду би се *две трећине романа могло читати* – зар сам наслов романа није позив: *Погледај Арлекине!* Наиме, Н-ова гротескност у приповедању без плана, онако како њему, или *некоме другом*, одговара налик је *приповедању без унапред осмишљеног сценарија*, као и мноштвеност промена функција субјективитета, осим једне трајне – функције психотика, налик је мењању улога на некој импровизованој позоришној сцени. У студијама које се баве истраживањем комедије дел Арте (Commedia Dell' Arte), ауторка овог истраживачког исказа проналази следеће описе идентитета Арлекина:

„Арлекин је препреден и лукав, није храбар, али је сналажљив, без осећаја за част и достојанство, обично се извлачи некажњен – **психолошки се може означити као самосвесна особа, уметнички наклоњена, која једино ужива у интелектуалној стимулацији, али пре свега штити своју приватност и не сналази се у стварности.**“ (Trimpi 1974: 154)

„Харлекин, рођен у Бергаму, слуга шкртог Доктора, приморан је да носи капут од мноштва разнобојних закрпа из злобе његовог господара. Харлекин, свемоћни чаробњак, забављач, мађионичар; Харлекин, изасланик паклених моћи.

Маска коју носи може да покрије више од два аспекта његовог карактера. Два аспекта Харлекина представљају два супротна пола. Између њих лежи бескрајан спектар сенки и варијација. Како неко може да открије ову екстемну мноштвеност у различитости карактера гледаоцу? Уз помоћ маске. **Глумац који је овладао уметношћу гестикулације и покрета (у томе лежи његова моћ!) манипулише својом маском** на такав начин да посматрач никада не сумња који од карактера посматра: да ли је то будаласти лакрдијаш из Бергама или Ђаво.

Ова моћ камелеона која се скрива испод безизражајног лица комичара, испуњава читав театар чаролијом кјароскура [светло-тамни контраст светла и сенки у сликарству којим се постиже тродимензионалност]. **Зар није до маске то што гледалац успева да одлети до земље илузије?**

Маска омогућава гледаоцу да види не само правог Харлекина, већ све Харлекине који живе у његовом сећању. Кроз маску гледалац види сваку особу која има и најмање сличности са одређеним карактером.“ (Braun 1979: 113)

Сам настанак назива за ову врсту *пред*-жанра је парадоксалан попут Н-ове Не-Приче:

„Комедија дел Арте жанровски је претходила модерној комедији и чак и самом професионалном театру. Овај жанр комедије се састоји од мноштва типских ликова који су уживали огромну популарност у свим друштвеним слојевима око двеста година, од друге половине шеснаестог века до средине осамнаестог века.

Комедија дел Арте се прво звала различито, као *commedia all'improvviso* (импровизирана комедија), *commedia delle maschere* (комедија маске), *commedia degli zanni* (комедија лакрдијаша –занија) или *comédie italienne* (италијанска комедија) – под овим именом је била позната у Француској. Сви ови наслови указују на главне карактеристике жанра. Наиме, коришћене су кожане маске, импровизовани дијалог, нацрт заплета познат као сценарио [...]. У комедији су играли многобројни занији, слуге [...]. Иронично, али назив комедија дел Арте први пут је употребио њен противник Карло Голдони (Carlo Goldoni)(1707-93) 1750. године у свом комаду *Il Teatro Comico* (Комични театар), у којој је детаљно изложио своје виђење реформе италијанског позоришта, изостављајући као истрошену, предвидљиву и вулгарну „комедију дел Арте“. *Il Teatro Comico* представља успешног писца комада [...] који посећује једну од трупа у сред пробе за последње извођење њиховог комада. Од водећег глумца, самог прерушеног Голдонија, добија лекцију о манама старе комедије дел Арте и њеним јефтиним триковима и претеривањем, те сазнаје за нову форму комада ког одликује елегантност, пристојност и природност. [...] термин који је данас у употреби и који описује најреволуционарнији развој у историји европског театра потиче, заправо, од погрдног имена.“ (Jordan 2014: 1, 2)

Из тог разлога у овом истраживачком исказу о делу наратива романа који је означен као Не-Прича, антисинтоматска Прича, Вадим Вадимович Н постаје само Н који игра улогу Арлекина, изван сопствене над-улоге као једине инваријабле његовог карактера над којом, такође, нема никакву контролу, према нацрту Сценарија који је неко други исписао за њега. Импровизација у игрању улоге Арлекина, Н-у допушта да непостојећи нацрт Сценарија (осим у уму његовог творца) реисписује, али под принудом без могућности да надмудри свог Господара (творца). Оно што му Господар понекад дозвољава је да повремено промени свој једнолични, бели костим у костим од закрпа у мноштву боја и то само онда када пантомимичарском гестикулацијом указује на моћ да препозна и искрено се диви уметности приповедања:

„[...] неки стих Тјутчева или Блока, изговорен онако успут, али као нешто што је вечно присутно, са присношћу посвећености и као тајна узвишеност уметности, нешто што је красило тужне животе, изненадном каденцом однекуд из неке небеске нигдине, неки сјај, љупкост, трачак дуге на зиду, одраз са неког кристалног притискивача за хартију коме не можемо одредити место. То је било оно што је мојој Ајрис измицало.“ (Набоков 1998: 90)

Али ни сама уметност приповедања којој се он диви није његово дивљење, већ подметнуто дивљење Господара које му даје привид могућности да би и он могао током сопствене примораности за исписивањем Сценарија на основу текста нечијег ауто-записа

да се барем приближи *тајни узвишености уметности*, што би му можда помогло да приграби део наратива изван Стварности Сценарија. Међутим, за то му је потребна публика, а публика га непрестано подсећа да оно што замишља као своју публику ни у сопственој Имагинацији није његова публика, јер ни Имагинација није његова.

„Уместо да пишете за нас, своје сународнике, ви нас, као један генијални руски писац, издајете, измишљајући, за оне који вас плаћају, *ово* (показујући драматично уздрхталом прстом на *Царство крај мора* у мојим рукама), овај опсцени романчић о малој Лоло или Лоти, коју неки аустријски Јеврејин или преобращени хомосексуалац силује након што убије њену мајку – не, опростите – најпре се *ожени* мамом пре него што је убије – ми на Западу волимо да све буде легално, зар не, Вадиме Вадимовичу?“

И даље настојећи да се суздржим, иако свестан неукротивог црног облака беса који је растао у мом мозгу, рекох: „У заблуди сте. Ви сте кретен над кретенима. Роман који сам ја написао, роман који сада држим у рукама, јесте *Царство крај мора*. Ви причате о некој сасвим другој књизи.“ (Набоков 1998: 311, 312)

„Полет, снага, јасноћа моје уметности остале су без премца – бар до извесне мере. Уживао сам, **убедио сам себе да у томе уживам**, у самоћи рада и оној другој, још суптилнијој самоћи, самоћи аутора који посматра, заклоњен блиставим штитом свог рукописа, безобличну публику, једва видљиву у дубокој тмини сале.“ (Набоков 1998: 131)

Шта је то што Н има онда заједничко са Арлекином италијанске комедије дел Арте? Управо у томе и јесте успех његовог творца који *нас гура лактом* да гледамо у правцу овог жанра у тренутку његовог настанка, заборављајући да нам укаже на то да је он свог Арлекина, попут Карла Голдонија реформисао у модерног Арлекина – кловна:

„Популарна перцепција кловна је синоним за смех, али клоун онако како је прихваћен од уметника двадесетог века много чешће је средство кроз које се савремени трагични импулс изражава. Ако лик у позоришту двадесетог века изгледа као клоун и глуми као клоун, али не успева да нас насмеје то је зато што је наша пажња усмерена ка другом смеру. Оно што је некада била шала сада се представља као увид, упитаност или коментар.“ (McManus 2003: 11)

Н зна да је у власништву и под контролом свог творца, неког другог писца, односно писца *нечијег пародијског ауто-записа* по чијем тексту је њему Н-у дато да ре-испише Сценарио своје наводне *историје живота*. Дакле, од италијанског Арлекина поседује: самосвесност, али самосвесност *присуства у одсуству друге свести*, затим, *наклоњеност уметности*, *уживање у интелектуалној стимулацији*, *несналажење у стварности* и *штићење свог Синтома*. То му је заједничко са Арлекином италијанске комедије дел Арте, према једном од претходно наведених означитељских регистара означитеља Арлекин. Према другонаведеном, он јесте *слуга*, али није *забављач* и није овладао својом уметношћу да би могао сам да манипулише својом маском, чиме губи арлекинску моћ *камелеона* која би му омогућила да превари публику да у његовом идентитету види било шта друго осим њега самог и његовог творца. Метаморфоза Арлекина у доба двадесетог века је клоун или сатирични и цинични Арлекин који помера фокус публике на одразе и фантазије, огледални имаго и последице иницијалне кастрације субјекта у Стварности, на дисекцију расположења, уздах, сомнабулистичко предавање Имагинацији као бегу од Стварности. О чему се заправо ради?

„Бесмртност лежи у чињеници да су они [Арлекини] органски срасли са својом сценском фигуром; немогуће је украсти Арлекину костим као што је немогуће стргнути кожу са њега... Уопште не сматрам да би могли поново да их створимо. Карактери савременог театра и театра будућности компликованији су од Харлекина, и костими су свакако другачији, али су прављени према истом

принципу – принцип хармонијског слагања динамичне суштине сценске фигуре коју представља глумац.“ (Tairov 1969: 53)

У томе и јесте проблем. Н упорно настоји да се увуче у арлекински костим који му творац, Господар намеће, али му је он претесан и зато не може да се отргне у сопственој Имагинацији од Имагинације другог – творца и Стварности. Н је карикатура Арлекина под утицајем притиска морања и потребе реисписивања *ауто-записа других-од-себе*. Поред мноштва алузија на сопствену историју живота и поетику у пародијском означитељском коду, Набоков пре-пушта онај *остатак, додатак* свом Н-у да у пародијском наративу Сценарија који формално не личи на истински Сценарио јер су прелази са догађаја и ликова у тој мери *беживотни* да више подсећају на *дидаскалије* у Сценарију, него на наратив о неком ауто-запису, да до-пише нешто о сопственом или неком имагинаризованом идентитету. Тако да уместо умешности, виспрености и спретности *бесмртних* Арлекина који су поседовали *магијску моћ* да изиграју свог Господара – Панталоне, да надиграју своје Коломбине, слушкиње лудо заљубљене у њих, захваљујући занесености и заљубљености у своју моћ уметности као вештине да осмисле текст на самој сцени, Н као карикатура Арлекина упада сам у замке карикатура савремених Коломбина јер од *творца „ оригиналног“ наратива ауто-записа* Н добија *образац* којим мора да се креће у нечему што би требало да буде његов сопствени наратив, његова сопствена импровизација. У делу своје пародије дел Арте када би требало да започне „арлекинијада“ карактеристична за енглеску Пантомиму деветнаестог века у коју је италијанска комедија дел Арте метаморфозирала (опет метаморфоза као Н-ов највећи непријатељ), у којој просац у ког је Коломбина заљубљена (не онај који јој намеће отац), бива претворен уплитањем „пријатељског помоћника“ (Meуег 1969: 24) у Арлекина са магичним мачем или штапом којим може да трансформише све по својој вољи, Н добија од свог *пријатељског* Господара моћ да буде трансформисан све док његова квази-арлекинијада траје.

Н-ова квази-арлекинијада започиње уласком на сцену његове прве *Коломбине* – Ајрис, Енглескиње која не разуме руски језик „његове“ Имагинације. Као квази-Арлекин, Н *прибегава сопственој квази-арлекинској тајни* – сопственом Синтому – и у импровизованом Имагинарном покушава да уз помоћ квази-одраза квази-моћи Арлекина да све квази-преокрене у сопствену корист и да бар једном надмудри наметнуто Имагинарно Стварности свог *Господара* тиме што ће Ајрисино тело себи представити као симулацију женског тела које још увек није прошло *телесну метаморфозу*. Први корак је учињен. Н се квази-заљубљује у Ајрис. Међутим, одмах након привида предвиђеног успеха са Н-а *спада арлекински костим* и на сцени се појављује некакав бизарни Арлекин који није у стању да у тренутку импровизује било какав текст, већ себе проналази суоченог са квази-љубомором на основу *дедуктивног закључивања* својственог не-арлекинском (матором) развратнику. У *улози* која му је дата, Н све мери и о свему закључује на основу сопственог сексуалног нагона и у коду самог сексуалног чина, без истинског осећања и сећања на осећање. А и како би другачије ако се идентитетски креће у оквиру симболичког регистра психотика ког творац *спушта на импровизовану позорницу* да одигра неку, њему непознату, улогу субјекта. Пародијски Арлекин у пародији дел Арте, Н ни неверство своје *Коломбине-Ајрис* не чита из Стварности њених љубавних авантура, него само из текста (*нечије*) *сопствене* Имагинације: „Извесни ситни сексуални хирови моје љупке, питоме, нежне Ајрис [...]“ (Набоков 1998: 82), Н чита у варијацијама „[...] приликом вођења љубави, блаженства миловања, лагодна прецизност са којом је свој гипки рам подешавала према сваком моделу страсти, наговештавале су, чинило се, пребогато искуство“ (Набоков 1998: 82). Одсуство било какве емоције, Н не може да надокнади ни наводним осећањем љубоморе. Опис првог сексуалног односа са Ајрис је представљен толико *пластично*, да читалац,

интерпретатор заиста постаје *гледалац скеча* банализованог до самих граница, уколико банално има своје границе у Н-овој немогућности арлекинске импровизације, у Стварности као Имагинацији:

„Брава на вратима била је неисправна, то сам знао; ипак сам нешто покушао и био награђен низом бесмислених шкљоцавих звукова који нису закључавали ништа. Чији се то корак, чији болесни млади кашаљ чуо са степеништа? Да, наравно, то је био Жако, баштованов мали који је сваког јутра гланцао и брисао по кући. Могао би да бане овамо, рекох, а већ ми је било тешко да говорим. Са жељом, на пример, да изгланца овај свећњак. Ох, какве то везе има, прошапута она, то је само једно савесно дете, убого нахоче, као и сви наши пси и папагаји. [...] И молим те душо, не заборави да се измакнеш на време.“ (Набоков 1998: 73, 74)

Н ипак непосредно пре датог описа *најављује* да ће се догодити нешто што је изван његове наводне моћи квази-Арлекина, моћи која опстаје само уколико успе да у свом импровизованом Имагинарном успостави било какву врсту везе (-и-повезе) са сопственим Синтомом: „Како далеко, како блиставо, како неизмењено вечношћу, како унакажено временом!“ (Набоков 1998: 72) Из тог разлога је на почетку интерпретативног исказа у вези са Н-овом Не-Причом важно да се он све време обраћа „Њој“ – младом женском телу које није прошло телесну метаморфозу, без које – „Ње“ би се он у потпуности идентитетски распао. Исто тако је у интерпретативном увођењу Приче и Не-Приче о Вадиму Вадимовичу Н-у речено да овај интерпретативни исказ *чита* наратив Набоковљевог романа *Погледај Арлекине!* у мрачном коду *наказности* идентитетског опстајања и постојања. Интерпретативном дигресијом о Арлекинима и комедијом дел Арте, ауторка овог истраживачког исказа настоји да ублажи идентитетске означитеље – педофилија и инцест, колико је то могуће, како би се оградилa од доношења коначног суда и о етичким и о творчевим „намерама“ наратива романа, ако оне уопште постоје. У том контексту, направљена је и претходна дигресија везана за екфратичко читање наратива Синтома. Из тог разлога се интерпретаторски исказ о Н-овој Не-Причи наставља у функцији форме *арлекинијаде*, да би се брзим сценским променама дошло до коначног сусрета Вадима Вадимовича Н-а са сопственим Синтомом, последњом и првом и једином „Њом“. „Он [Арлекин] није на нивоу потпуно одраслог човека, већ је пре велико дете са одсјајима рационалности и интелигенције [...] он плаче и брише своје сузе са лакоћом детета; његова туга је забавна попут његовог задовољства.“ (Nicoll 1963: 73) Ово је управо идентитетско стање које Н прижељкује – да заувек *има тринаест година*, да за-увек може да ужива сопствену симулацију *jouissance*-а, односно да престане да живи симулације и импровизације и да може да се у потпуности дистанцира и од Стварности и од Имагинације, чак и када би Имагинација била само његова, не би ли уживао сопствени *plaisir*. У том смислу он арлекински „[...] плаче и брише своје сузе са лакоћом детета [...]“ (Nicoll 1963: 73), само што његова „туга“ није туга онако како је семантички означена у означитељском регистру Симболичког, већ је пре патња за постојањем као *вечитог дететета*, а и његово задовољство, према овом интерпретаторском читању никако није забавно.

Његова прва *Коломбина* – Ајрис у покушају да задржи свог *Арлекина*, одлучна је да постане писац како би престала да игра бизарну улогу Н-ове сенке и како би пронашла сопствени спас од смртоносне стране сопствене Стварности преводећи је у Имагинацију. Говорећи језиком пантомиме или симулакрума *lalanguage*-а, она подмеће Н-у претеће писмо свог љубавника као део свог *бескрајног* детективског романа, не би ли јој он – пародија Арлекина притекао у помоћ, не знајући да Н не може идентитетски да опстане ни у Имагинацији, а камоли Стварности, њеној Стварности. И поред примораности да живи Имагинацију *другог писца*, Н открива њену превару, али и љубомора и превара не могу лако да се упишу у његову апсолутну равнодушност, равнодушност коју, можда,

најбоље може да истакне *црна кожна маска* Арлекина коју он не скида освешћен сопственог пародијског постојања на сцени Стварности и Имагинације, и зато он одлаже преписани оригинал писма „[...] међу остале успомене, међу остале смрти“ (Набоков 1998: 99). За Н-а стоји јасан знак једнакости између Стварности, Имагинације и смрти. Према *оригиналном исказу* свог Господара, чији је Н само сценариста или помоћни сценариста (у појединим сегментима ништа више од реквизитера) Ајрис мора да страда јер је покушала да Стварности наметне Имагинацију. Ту се пародијски Арлекин *не пита ништа*. Господар даје задатак свом Арлекину да некако извести публику о Ајрисиној смрти, што овај чини, како другачије него у форми лажних новинских вести:

„[...] један Бели Рус, Владимир Благодзе, *alias* Старов, који је био подложен снажним нападима лудила, у петак увече је помахнутао наред једне тихе улице, почео да пуца насумице, и пошто је једним хицем из пиштоља усмртио енглеску туристкињу, госпођу (име измењено), која је случајно пролазила туда, просуо себи мозак поред ње.“ (Набоков 1998: 107)

Да би што пре прешао на следећу импровизацију, Н-ова симулација улоге Арлекина мора да задржи пажњу публике сценским приказом свог односа према стварима које су остале након Ајрисине смрти, а које су „[...] изгледале запрепашћено“ (Набоков 1998: 112) и арлекинском *пантомимом* представљене као да почињу да живе својим животом „[...] чудовишта претворених у наказе којима ту није место [...]“ (Набоков 1998: 111). Међутим, он има само једну потребу, да што пре дође до сцене са „Њом“ и зато завршава сцену са Ајрис тако што брзо напушта стан у коме је живео с њом „[...] рекавши собарици да учини шта год јој воља са свим тим нежељеним стварима“ (Набоков 1998: 111, 112).

Следећа сцена приказује другу *Коломбину* – Љубов Серафимовну Савич, прелепу Русињу, дактилографињу која познаје Н-ову уметност у потпуности, што је велика претња за Н-ов симулакрум Имагинације и кратким сценским резевима Н најављује публици да је одмах „[...] осетио да [...] се заплео у непријатну мрежу“ (Набоков 1998: 126):

„Сама њена префињеност носила је у себи једну фини оштрицу вулгарности која је слаткастим дахом трулежи пустошила читаво њено биће. Почео сам са све већом раздраженошћу да примећујем и такве патетичне ствари као што су њен мирис, парфем свакако достојан поштовања (*Adoration*, мислим), који је са променљивим успехом прекривао природни мирис ретко купаног тела руске девојке.“ (Набоков 1998: 127)

Вулгарност префињености и слаткасти дах трулежи Н-ов су механизам одбране и страх да „[...] прелепа Љуба [...]“ (Набоков 1998: 124) може да препозна или његову наказност у *игрању улоге* Арлекина, или његово *претварање ауто-записа других-од-себе* у сопствени *Сценарио*, односно његову превару преживљавања у *туђем* Имагинарном и самим тим да прозре *његову улогу слуге*. Једино у сцени са Љубом, чини се да Н заборавља да стави *црну арлекинску маску* у форми первертираног наратива његовог Синтома – гротескни исказ из-обавезности о свом *лудилу* као немогућности да у Имагинацији замисли окретање око своје осе. *Арлекинску маску* Н ставља само онда када је сигуран да његов симулакрум арлекинског идентитета неће бити откривен. Зато следећа *Коломбина* – Анета Благово бива *почаствована* заменом *белог арлекинског костима, костимом од стилизованих закрпа у мноштву боја* јер је Анета приглупа „[...] просечна млада Русиња“ (Набоков 1998: 147) над којом коначно може да демонстрира своју пародијску импровизацију квази-арлекинске надмоћи.

„Изгрдио сам је због тога што није прочитала ништа од мојих прича или романа, па је изгледала узнемирено и можда помало уплашено (бојећи се, гушчица једна, да бих могао да је отпустим), и већ следећег тенутка подарила ми је необично еротско задовољство обећававши ми да ће сместа потражити *све* моје књиге, а *Изазов* неизоставно научити напамет.“ (Набоков 1998: 149)

Његова трећа *Коломбина* – Анета није у стању да изађе из света официра који су говорили „[...] о уходама које су повешали [...]“ (Набоков 1998: 161) и која на његову наводну потребу за Имагинацијом, односно за јединим *местом у коме за њега обитавају арлекини његове рођаке грофице Бредов, рођене Толстој*, за Имагинацијом Имагинације, може да одговори само да никада није срела неког тако чудног: „Ја сам тако чудан, тако, тако – она то не уме да објасни – да, ЧУДАН у сваком погледу“ (Набоков 1998: 161), те да су сви мушкарци које је сретала били „[...] занимљиви људи [...]“ (Набоков 1998: 161) који „[...] нису *измишљали* [...]“ (Набоков 1998: 161).

„Погледај оног арлекина“, промрмљах [...].

На белом зиду баште у предграђу, сунчао се раван, симетрично раскриљен лептир, кога је уметник поставио под извесним углом у односу на хоризонт своје слике. Створење беше обојено дречавао црвено са жутим интервалима између црних мрља [...]

‘Као бивша васпитачица у обданишту могу ти рећи’, изјави предусретљива Анета, ‘да је то најобичнија коприварка [...]. Колико је само малених руку откидало њена крила и доносило ми их да се похвали!’

Створење залепрша крилима и несташе.“ (Набоков 1998: 162)

Арлекини, чак и насликани Арлекини (или арлекини) не могу да опстану ни као квази на овако постављеној сцени. Много тога је против њих. Костим им несташе, маска спада, импровизовани текст није импровизиран већ на силу наметнут и на сцени остаје само њихов холограмски одраз – Н да приведе квази-представу крају, сам, без своје публике. У том смеру Н се полако вуче по сцени не би ли завршио са *извођењем сопственог исписаног Сценарија према „оригиналу“* свог Господара.

Н из-очаја понавља већ одиграну улогу, настављајући своје мучно *препричавање неког „оригиналног“ текста*. Анета, за коју је „арлекин“ само „[...] најобичнија коприварка [...]“ којој деца *откидају крила*, не само што не може да разуме постојање било какве Имагинације, већ она не може ни да живи исту Стварност коју живи Н. Она је згрожена његовим „[...] *декадентним романима*, и – *зашто не признати? – твојим патолошким револтом против Уметности и Напретка у Земљи Совјета* [...]“ (Набоков 1998: 217) чиме закључује своје писмо у коме појашњава зашто оставља Н-а и зашто захтева од њега да се не усуди да затражи да види ни њу ни њихову ћерку Изабелу. Што се Н-а тиче његова искључиво телесна „осећања“ према Анети „[...] распала [су се] у парампарчад“ (Набоков 1998: 200) и пре него што су настала. Међутим, његова *дописана Коломбина* у Имагинарном *другог или других-од себе*, својим *пристајањем уз* наказно-изопачену *Земљу Совјета*, мора бити кажњена. Н се поново ништа не пита, већ поступа по инструкцијама свог творца, Господара, за шта бива и награђен. Анету је потребно под хитно извести са сцене и зато Н у бизарном опису Анетине смрти од торнада, мора да пожуре да обавести публику како би добио толико жељену награду – једну од функција форми сопственог Синтома – своју ћерку Изабелу:

„На дан 17. маја 1953. године, неколико дневних листова објавило је фотографију једне породице, заједно са кавезом за птице, грамофоном, и другим стварима од вредности, како јашу на крову своје шупе усред језера Роуздејл. [...] Али најлепша колиба крај језера била је збрисана са лица земље, а утопљена тела двеју њених станарки никада нису пронађена.“ (Набоков 1998: 236, 237)

Н је напoкoн слoбoдaн. Њeгoвa пoслeдњa *Кoлoмбинa* – сyпpyгa шeфa eнглeскe кaтeдрe, Луизa Aдaмсoн пoтпyнo јe y фyнкцији њeгoвoг прeпyштaњa yлoгe писцa квaзи Сцeнaријa зa квaзи имитaцијy aрлeкинијaдe нeкoм дpyгoм, пoдeснијeм квaзи-Арлeкину кoји би мoгao идeнтитeтски дa oпстaнe пoд притискoм Ствaрнoсти и Имaгинaцијe Н-oвoг или нeчијeг дpyгoг Гoспoдaрa. Н сaдa yжyрбaнo пaкyјe свoјe квaзи-aрлeкинскe кoстимe и мaскe yз пyт изгoвaрaјyћи импрoвизoвaни тeкст јeр сe бoлижe трeнyтaк зa-пoчињaњa њeгoвe, сaмo њeгoвe aрлeкинијaдe:

„Умeтнички, стрoгo yмeтнички, рeкao бих дa јe oнa билa нaјлeпшa мeђy три мoјe нaјвaжнијe лyбaви. [...] Зa врeмe крaћe нeгo штo јe трeбaлo њeнoм сyпpyгy, инaчe брзoм читaчy, дa прeглeдa двa штaмпaнa стyпцa, ми смo мy 'нaбили рoгoвe'.“ (Нaбoкoв 1998: 233)

У зaвршнoм oбрaђaњy пyблици, нaкoн oдигрaнe yлoгe пeрвeртирaњa Синтoмa y Симптoм нeчијe Имaгинaцијe Ствaрнoсти, Н дaјe пyблици зaдaтaк дa сe пoзaбaви тривијaлним oдгoвoримa нa тривијaлнa питaњa кoјa сe њeгa никaдa нисy тичaлa:

„Кaкo сe свe тo рaзликyјe, рaзмислђao сaм, oд прeфињeних прeљyбништaвa y двoрцимa мoјe млaдoсти! Кyд јe ишчeзлo рoмaнтичнo yзбyђeњe пoглeдa измeњeнoг сa нoвoм лyбaвницoм y присуствy злoвoљнoг кoлoсa – Лyбoмoрнoг Мyжa? Збoг чeгa сe сeђaњe нa нeдaвни зaгрљaј вишe нe мeшa кaо нeкaд сa извeснoшћy прeдстoјeћeг [...]. **Пишитe читкo.**“ (Нaбoкoв 1998: 234, 235)

Н сe врaћa свoм синтoмaтскoм идeнтитeтy и свoјoј психoтичкoј истини y кoнaчнoм сyстрeтy сa *Њoм*: „Нeћy дa нaгoвeштaвaм, нити aрлeкини имaјy зa циљ дa нaгoвeстe дa лaтицe и пaпeрјe мoјих рaнијих лyбaви пoстaјy нeзaнимљиви и гpyби кaдa сe директнo сyчeлe сa чистoтoм твoг бићa, мaгијoм, пoнoсoм, ствaрнoшћy кoјoм зрaчиш.“ (Нaбoкoв 1998: 320, 321) У oзнaчитeљскoм рeгистрy свoг Синтoмa, нe вишe сaмo Н, вeћ сaдa Вaдим Вaдимoвич Н кoмe сe и „[...] њeгoвo звyчнo прeзимe дoшyњaлo oтпoзaди [...]“ (Нaбoкoв 1998: 352), дoбијa мoћ Арлeкинa, бeсмртнoг Арлeкинa кoји јe прoнaшao свoјy мaгијскy мoћ Умeтнoсти и кoји мoжe y њoј *дa oживи* и симyлaкрyм свoг *jouissance*-a y eкфрaтичкoм oписy имaгa „прoнaђeнoг“ лaкaнoвскoг oбјeктa жeљe кaо дeвoјкe или снoвиђeњa дeвoјкe:

„Тaдa сaм сe сeтиo твoг имeнa и y мyњeвитoм бљeскy нeбeскe бoјe видeo тeбe и Бeл кaо бoлизнaкињe, **кaкo тихo мрзитe јeднa дpyгy**, oбe y плaвим кaпyтимa и сa бeлим шeширимa, дoк чeкaтe дa вaс Луизa нeкyд oдвeзe. **Трeбaлo јe дa 1. јaнyарa 1970. гoдинe и Бeл и ти нaпyнитe двaдeсeт oсaм гoдинa.**“ (Нaбoкoв 1998: 320)

Вaдимa Вaдимoвичa вишe ништa нe спрeчaвa дa зaпoчнe свoј живoт y Синтoмy, тe дa гa yчини ствaрнoсним сaмo y oнoј мeри y кoјoј мoжe дa бyдe сaм y њeмy сa *Њoм*, y oзнaчитeљскoм рeгистрy идeнтитeтскoг психoтикa кoји сoпствeнoм oнтoлoшкo-имaгинaризoвaнoм лaкaнoвскoм oбјeкту мaлo *a* мoжe дa *yдaхнe живoт*, *пoстoјaњe* пoпyт сoпствeнoг пoстoјaњa, дa сe *сeти њeнoг имeнa*, *дa јoј пoдaри дaтyм рoђeњa*, дa *сoпствeнoм снoвиђeњу* при-дoдa симyлaкрyм ствaрнoснoг пoстoјaњa, пoстoјaњa y Ствaрнoсти Имaгинaцијe Имaгинaцијe. Oнa јe *нeвидљивa* зa свe oсим њeгa и Вaдим Вaдимoвич мoжe дa зaпoчнe кoнaчнo дa живи свoј Синтoм. У њeгoвoм Синтoмy oн *имa прaвa* дa сe игрa синтoмскe Ствaрнoсти, oднoснo дa *Њy* први пyт „yживo“ срeтнe нa пaркингy библиoтeкe, дa *Њy* вeћ нaрeднoг јyтрa пoнoвo срeтнe y „[...] мoм oдeљкy y библиoтeци Кoлeцa[...]“ (Nabokov 1998: 320) и дa нaкoн тoгa нaстaви дa *Њy* виђa свaкoг дaнa. У oквирy сoпствeнoг синтoмaтскoг рeгистрa Вaдимy прeoстaјe јoш мaлo *нaрaтивa врeмeнa и прoстoрa* дa кoнститyишe синтoмaтскy Ствaрнoст y кoјoј oн нaстaвљa свoјy Причy, кaо дa oнe дpyгe oзнaчeнe кaо Нe-Причa нијe ни билo. Вaдим нaстaвљa дa припoвeдa, нaрaвнo свe врeмe вoдeћи имaгинaризoвaнo имaгинaризoвaни дијaлoг сa *Њoм*, при чeмy инcистирa нa извeсним тривијaлнoстимa – oткривaњeм „[...] ситницe oд

ништавног значаја [...]“ (Набоков 1998: 321), „[...] глупаве, неугодне тричарије [...]“ (Набоков 1998: 321), односно на појављивању Симптома Стварности у означитељском регистру Синтома, који се *не очекује* након *тренутка коначног сусрета са Њом*, односно од *тренутка потпуног блаженства и среће*: „Могао бих да кажем нешто за шта се не сећам да сам годинама унатраг имао жељу да кажем, конкретно: моја срећа била је потпуна.“ (Набоков 1998: 330) Као да се једна страна Мебијусове траке Вадимовог наратива брише, или, барем, бледи, и могуће је читати само *ову тренутну* у којој посматрамо Вадима како у „[...] једном њујоршком хотелу“ (Набоков 1998: 321), након што је Она „[...] отишла у куповину“ (Набоков 1998: 322), стоји пред огледалом *играјући улогу* у импровизованој Стварности Синтома: „У реду, без тебе не могу да живим; али јесам ли ја тебе достојан – мислим, телесно и духовно? Био сам четрдесет три године старији од тебе.“ (Набоков 1998: 322) Вадим брзо прелази преко ове импровизације, не би ли што пре *исписао* једну кратку ретроспективу својих руских и енглеских романа да би указао да никада није престао да се нада да ће доћи тај тренутак, тренутак када „[...] ће моја *следећа* књига – не једноставно она коју управо пишем, као *Ардис*, већ нешто што још увек нисам ни покушао, нешто чудесно и јединствено, коначно у потпуности утажити ону пожудну, болну жеђ за чије је гашење неколико неповезаних пасуса у *Есмералди* и *Царству* било недовољно“ (Набоков 1998: 325). *Следећа књига* биће „[...] нешто што још увек [...] [није] ни покушао [...]“ (Набоков 1998: 325) – да ли покушај *писања у Синтому о Синтому* *lalanguage*-ом? Одговор, наравно, не добијамо, али добијамо Вадимо уверавање да ће у *следећој књизи* „[...] коначно у потпуности утажити ону пожудну, болну жеђ [...]“ (Набоков 1998: 325), коју је *до сада* успео да утажи само у *имагу* сна. „Веровао сам да могу да рачунам на твоје стрпљење.“ (Набоков 1998: 325) Догађај *оног* „[...] судбоносног дана, у пет и петнаест поподне [...]“ (Набоков 1998: 327) када је довршио са писањем свог *Ардиса*, предао га *Њој* на читање и кренуо у шетњу, предајући се задовољству *заједничког читања* – он са пројектованих картица „[...] на платну моје уобразиље [...]“ (Набоков 1998: 335), Она „[...] на веранди [...]“ (Набоков 1998: 335) његовог Синтома – дан је Вадимовог *блаженства, тријумфа* и „[...] великог напада [...]“ онеспособљавања, губљења у синтоматско-онтолошком смислу моћи да се *физички врати* „[...] из садашњег тренутка у онај претходни“ (Набоков 1998: 335). Вадиму Вадимовичу Н-у ништа више ништа не може да одузме његово психотичко-синтоматско сопство и ништа више му не смета осим безначајног покушаја Стварности „[...] проклетих наруквица и појасева којим су ме држали разапетог у лежећем положају [...]“ (Набоков 1998: 349), или „[...] људском руком начињених електричних пијавица, које су маскирани целати причвршћивали на моју главу и удове [...]“ (Набоков 1998: 349) да га *неко време* спречи да се у потпуности препусти антилакановском *jouissance*-у. Све је спремно да *јој* се у потпуности препусти. Након „[...] три недеље опште одузетости (ако је то заиста било то) [...]“ (Набоков 1998: 339), Вадим објављује: „Уметнички увиди били су остварени. Било ми је допуштено да са собом понесем своју палету до веома удаљених кутака магловитог и нејасног битка.“ (Набоков 1998: 340) Стварност је *избрисана*. Остало је да се реши „[...] бедних стварчица [...] неколико залуталих путника из другог света [...]“ (Набоков 1998: 353) – „[...] стварност[и] Чарлса Кинбота, Долорез Хејз, и Хјуа Персона [...]“ (Рауповић 1997: 376) – Имагинације другог-од-себе који га је у Не-Причи непрестано *спутавао*, приморавајући га да *носи* „[...]пар арлекинских наочара, које због нечега нису наводиле на помисао о заштити од снажног светла већ на прикривање од суза отечених капака“ (Набоков 1998: 353).

„[...] следећег јутра (случај је и даље био на мојој страни) врата моје собе се покренуше: лаки бешумни покрет начас кратко и бешумно прекинут заустављањем и потом настављен спором, бескрајно спором колоном луксузно

одштампаних тачкица које означавају недовршену реченицу. Испустио сам урлик радости, и ушла је Стварност.“ (Набоков 1998: 353)

Она чијег се имена сетио при првом „правом“ сусрету у сопственом Синтому – „Стварност“ није ни стварносна Стварност, Стварност Симптома, нити Стварност Имагинације ни Вадимове, ни његовог творца, већ Стварност његовог – Вадимовог Синтома. *Колона* „[...] луксузно одштампаних тачкица које означавају недовршену реченицу“ (Набоков 1998: 353), *колона* је сада само Вадимових *Арлекина* који ће у његовом *следећем* роману извести *арлекинијаду* само за њега и Њу, само у и за његову Имагинацију Имагинације. Она је та која је *мрзела* његову Бел и Бел је мрзела њу као пред-осећај да ће чезњу за њом јој одузети Она – Вадимова визија, сновиђење, потреба да за-увек суспендује пролазак времена и нужност метаморфозе, да херметизује *имаго непроменљивог женског тела у добу незрелости и невиности*. Прича о идентитету Вадима Вадимовича Н-а има „[...] набоковљевски срећан крај, на који пада сенка ауторове скепсе“ (Рауповић 1997: 377).

„Све је у реду’, рекох, пипајући да нађем полуге својих инвалидских колица, а ти си ми помогла да се откотрљам натраг у собу. „А ја сам захвалан, ја сам дирнут, ја сам излечен! [...] Обећано ми је да ћу добити и мало рума са чајем – Цејлон и Јамајка, братска острва (задовољно мрмљање, затим понирање, и мумлање замире)...“ (Набоков 1998: 356, 357)

Ни у једном интерпретативном исказу везаном за последњу Вадимову љубав, ауторка овог интерпретативног исказа није наишла на тумачење *Ње* као имагинаризоване објективизације Вадимовог иницијалног Симболичког означитеља који га идентитетски уводи у његово психотичко стање. Оно што се може *про-читати* из интерпретативних исказа других јесте да је Она само још једна у низу Вадимових „љубави“, да је Вадимово лудило лудило сваког ко покуша да наметне сопствену Имагинацију Стварности, те да тако полудели или луд Вадим идентитетски опстаје колико опстаје само захваљујући својој способности Имагинације све док коначно не буде везан у некој установи за ментално оболеле. Много је тога нејасног, са предумишљајем нејасног у вези са Истином, истином и сопством Набоковљевих јунака. Вадимов идентитет се може *читати* и као карикатура или пародија великог броја идентитетских форми постојања и самог творца и јунака његових претходних романа, али Владимир Владимирович Набоков, мора се признати, није само „хипнотизер“ са извршним „смислом за хумор“ (Набоков 1998: 349) – хумор који оставља горки осећај након покушаја читаоца, интерпретатора да се од срца насмеју када спознају да их је *творац* још једном *преварио*. У једном од подналова и интерпретаторских покушаја овог интерпретативног исказа да се одгонетне *неједначина ко је Владимир Набоков* и кроз његове ауто-записе и кроз његову поетику, назначено је да је једначина нерешива због мноштва *непознатих*. Тако истраживачки *представљен* у идентитетском смислу Владимир Владимирович Набоков засигурно није написао ниједан роман који би могао да се *чита* у једном *консензусу* интерпретаторских кодова који претендују на апсолутну истину. У том контексту, ауторка овог интерпретативног исказа се за сопствену *различитост* у интерпретативном читању идентитета Вадима Вадимовича Н-а, као и истине и сопства јунака других романа Владимира Владимировича Набокова, у овом интерпретативном исказу ослонила на „[...] осећај када се изненада најезите [...]“ (Набоков 1990: 66), али и на неки *сопствени таленат* – суд о таленту и не-таленту овог интерпретативног исказа, ауторка препушта другима-од-себе – са назнаком да *верује* једино наративу ауто-исказа и поетике самог Владимира Набокова:

„Запитајте се да ли је симбол који сте учили заправо ваше учитавање. Игноришите алегорије. Свим средствима усресредите се на ’како’ не на ’зашто’ и

не дозволите да вас збуни 'па шта'. Ослоните се на осећај када се изненада најежите. Не примењујте Фројда у тој ситуацији. Све остало зависи од личног талента.“ (Nabokov 1990: 66)

Уместо фусноте: У завршници Н-ове Не-Приче изостављено је описивање, у овом интерпретативном исказу, његовог играње улоге наводно брижног оца који добија писмо да је његова ћерка Изабела, удата Ветров за бившег американца Чарлија Еверета, сада Руса Карл Ивановича Ветрова након обредне иницијације постајања држављанином совјетске Русије, у Совјетском Савезу остављена сама и болесна. Ова улога није намењена Н-у јер „[...] Бел, на крају крајева, није била превише озбиљно болесна, а ни превише несрећно удата [...]“ (Набоков 1998: 310), већ неком Аватару, не Арлекину, Н-овог Господара који ће *прићи довољно близу* улици Херцен, Санкт Петербургу да би показао нестајање једне земље, једног града, једне улице, једне родне куће у сенци болшевизма. Санкт Петербург: „Његов изглед, стога, није пробудио узбуђење препознавања; беше то далек, мада не сасвим туђ град, што је још увек лебдео у неком другом добу: неком неодредивом добу, не баш далеком, али свакако неком које је претходило открићу дезодоранса.“ (Набоков 1998: 300) Улица Херцен и родна кућа:

„Да будем сасвим искрен, само су ми пси, голубови, коњи, као и врло стари, врло богобојажљиви гардеробери изгледали познато. Они, и можда фасада једне куће у улици Херцен. [...] Можда сам неколико векова пре тога ишао тамо на неку дечију прославу. Цветна шара која се пружала дуж горњег низа прозора на њој изазвала је дрхтај језе у корену оних крила која свима израстају у таквим тренуцима сећања сличних сновиђењима.“ (Набоков 1998: 301)

У сваком случају ова улога није писана за Н-а, писана је за неко *над-биће* које је пре „[...] неколико векова [...]“ (Набоков 1998: 301) ишло „[...] тамо на неку дечију прославу“ (Набоков 1998: 301), али *над-биће* које би, попут писца „оригиналног текста“ за Н-ов Сценарио, могло, док исписује сопствени Сценарио и игра улогу на начин *да буде у стању да доживи* „[...] дрхтај језе у корену оних крила која свима израстају у таквим тренуцима сећања сличних сновиђењима“ (Набоков 1998: 301). Управо овде, а могло је и много пута раније у овом интерпретативном исказу, указати на Набоковљев симулакрум Синтома суспензије остварења симулакрума објекта жеље – *jouissance*, али не као *plaisir*-а, већ као симулакрума и *plaisir*-а – нагонске потребе да се физички приближи објекту жеље одузетом Стварносним Симболичким болшевизма, лењинизма, стаљинизма не би ли барем доживео „дрхтај језе“ и не би ли сам *ударио ћушку сваком Олегу Игоревичу Орлову*. Набоковљев симулакрум Синтома, као и сваки неимпровизовани Синтом, остаје у историји живота и поетике Владимира Владимировича Набокова незаписан или записан, али без могућности извођења било какве догматске истине којом би се над-значило његове постојање у његовој Стварности егзила. Он – Синтом Владимира Владимировича Набокова остаје да *левитира негде између* његових ауто-записа и његове поетике, као осећај бола, понижења, понижавања, Губитка који Набоков *оставља у lalanguage*-у као „[...] оно [...] што ја знам, што нико други не зна, оно што никада, никада неће успети да ишчачка некакво непробирљиво ђубрељубиво ђубре од биографа“ (Набоков 1998: 320).

4. Владимир Набоков: *Прозирне ствари*

4.1. (Не)могућност читања *Прозирних ствари* у коду спектралног тропа транспарентности

Карло Командучи (Carlo Comaducci) у свом истраживачком раду “Transparent Things, Visible Subjects” указује на постојање различитих регистара истине, истине коју *користи* фикција и истине сећања у оквиру истог текста. Аутор истражује троп транспарентности као метафоре сећања и перцепције, фокусирајући се на њихове метаморфозе у Набоковљевој прози и указујући на то да су приповедачи *са оног света* у *Прозирним стварима* само метафоре које појашњавају (да ли и појачавају?) текстуалност, док сами јунаци и објекти сами трансцендирају, иронијски, стичући све већу материјалност. Набоковљева трансцендентност као привид трансценденталности *претвара* свет у дијегезу дијегезе и живот у текст. Сећања – аутобиографска, мемоарска – набоковљевска су верзија пародирања *оностраности* у форми текстуре наратива кроз коју интерпретатор *пролази* на сопствени ризик, водећи рачуна да се попут почетника не удави у прозирној бујици онога што му текст нуди као мноштво верзија *функција оностране истине*. Сећање и опажање, према Набокову, омогућавају транспарентност која никада није потпуна. Оно што се опажа, посматра и у физичком смислу је подједнако унутра и споља, тако да оно што субјекат посматра додирује га изнутра и враћа га у прошлост. У том смислу, транспарентност ствари се може описати као посебан вид преплитања визије и материјалности света, преплитање у коме *месо* које омогућава отелотворење сећања временом бледи и нестаје.

Гледајући кроз стакло једне продавнице сувенира, млади Персон опажа „[...]смучарку начињену од материје коју кроз стакло излога није умео да идентификује [...]“ (Nabokov 2003: 20). Иницијално се сусрећемо са обичном перцепцијом: особа посматра објекат кроз стакло. Онда следи „[...] била је то ’алабастерета’, имитација арагонита [...]“ (Nabokov 2003: 20) – у парентези објашњава *приповедач* како би *помогао* Хјуу који нема то сазнање, али одмах потом додаје информацију коју нико не би могао да сазна на основу самог посматрања објекта, извесне елементе који јасно превазилазе моћ перцепције. Одједном, прошлост постаје *очигледна*: читамо да је фигуру мале скијашице „[...] коју је у затвору Грамбле извајао и обојио један заточеник – хомосексуалац, робустни Арман Рејв, осуђен због тога што је задавио инцесту склону сестру свог момка.“ (Nabokov 2003: 20) Ови детаљи у вези са објектом превазилазе моћ било ког чина перцепције, тако да није прича та која *просијава* кроз транспарентност ствари, већ сама прошлост у сопственом фабрикованом, дисторзичном објективном (не)постојању. Нама – реципијентима, интерпретаторима *се каже* да је то прошлост коју су „они“ у стању да виде, али *ми* и даље не знамо на почетном стадијуму наратива ко би могли бити „они“ (духови, читаоци, писац?), и мање је важно откривати у *егзегези* на почетном нивоу приче ко су „они“, колико је важно нагласити да су „они“ сâм имагинаризован са предумишљајем чин негације и у том контексту да то нису стварносни субјекти, односно да нису субјекти који су живи и који се сећају. Прошлост коју они виде, наводно, ниједно отелотворење човека не може видети и што је најважније, како Набоков истиче, **они су ти који „виде“ прошлост, они је се не сећају**. Из ове фантазматске перспективе објекат је заробљен у *времену*. Његов физички изглед обмотава читаву његову историју, и одмотава је, али *ми* – читаоци, интерпретатори смо додатно нужно обмотани сопственом материјалном стварношћу и понором времена. Набоковљев текст кроз контрастирање између *трансцендентално објективног знања*, знања које могу да поседују само духови и *приповедачи с ону страну бивства*, и „ограниченог“ Персоновог знања, не одаје утисак објективности (јер ми, читаоци,

потпуно смо свесни да таква фигура не постоји, као ни „робустни Арман Рејв“), већ као да је задатак наратива да изазива наводним постојањем истине знања негде изван транспарентности прошлости. Набоковљеве дијегезе дијегеза, односно дијегезе дијегеза његових камео улога про-изводе утисак фантазматске позе која би једина могла да конституише привид немогућег знања као могућег и немогућег присуства прошлости присутним.

Чини се да се Набоков свесно поиграва и са историчношћу не би ли указао на конвергентност сећања и фикције, критикујући, у исто време, и идеју историјског детерминизма. Док приказује иза танке *површине* фигуре скијашице изобиље злочина и страсти и док *прати уназад* читав процес производње оловке, Набоков *евоцира* историјски материјализам, у смислу ствари као производа односа међу људима, само да би спектар материјалистичког детерминизма одвукао у безначајну вињету. Тиме Набоков иронично алудира да се пазимо јер та и таква форма материјалистичког детерминизма која се претвара да представља апсолутну истину о стварима није ништа друго до *језик духова*. Оно што *стоји* иза те ироније јесте да фикција и сећање припадају истом *месту*, *месту* које у *Прозирним стварима* представља материјалну површину перципираних објеката. Прошлост, другим речима, није простор времена, није чак ни правац нашег разумевања, већ чиста тензија, видљива невоља у материјалности ствари (Comanducci 2019: 283). У опису фигуре скијашице, прошлост се истовремено појављује на најреалнији и најфиктивнији могући начин. Реално се пише великом почетним словом јер је прошлост конституисана као непознати додатак опажајној реалности, као неодвојиви остатак сећања који истовремено конституише подршку самом феномену јер ми не можемо да знамо читаву историју објекта, али, ипак, знамо да дати објекат има историју и да постоји управо због те своје историје. Описана прошлост у роману је такође фикција јер наше знање о објекту потиче од, с намером разбацаних дијегеза, када управо постаје очигледна фиктивност (када то није била?), имагинаризација писања и о прошлости и о садашњости. Историја објекта је непозната јунаку – Персону, али се она приказује фиктивном ентитету – рецепијенту, коме се *фантомски* приповедач, заправо, обраћа.

Историја фигуре у *Прозирним стварима* јасно конституише *простор дијегетског универзума* у коме приповедач – творац у својој, једној од, камео улога, интервенише да би читаоцу *обезбедио изнад-дијегетску* перцепцију света коју нико у свету наратива романа не може да има, односно нико ко постоји као субјекатски ентитет у том свету и изван њега. Информација која се преноси наводно је објективна и у погледу садржаја и у погледу форме јер је веза између фигуре и њене историје представљена као чињенична. Међутим, управо због начина на који је ова информација представљена у тексту, као и због „фактицитета“ да то знање не поседује нико у том свету, али и зато што се усеца у наратив указујући на свет као текст, она припада *оној* фикцији која *мами* на филистејску интерпретацију. *Историје* објеката које Набоков приказује у роману у *форми дијапозитива* нису само фикције које обећавају артифицијелну фактичности материјализма као истине, већ позив без позива, упозорење без упозорење *с оног света* на бесмисленост сваког покушаја интерпретације као потраге за истином у прошлости. Овде се нужно намеће питање да ли је читаоцу, интерпретатору уопште дата шанса да интерпретира или је коначно принуђен да *спусти поглед* пред *оностраним световима* или *овостраним световима* који постоје а да не могу или не би било интерпретаторски *исправно* интерпретирати их.

Духови и трансценденција у *Прозирним стварима* представљају метафору која објашњава текстуалност, а не обрнуто. Набоковљева трансценденција, иако није метафизичка, ништа није мање кобна јер то је трансценденција до нивоа нарације која

ретроактивно трансформише свет у дијегезу и живот у текст. Они моменти када Набоковљеви јунаци прелазе из једне зоне постојања у другу нису, како аутор наводи изван-фиктивни, већ изван-дијегетски и чини се да Набоков у роману користи збуњеност читалаца и њихову конфузију између ове две димензије да се поигра са „проницљивим“ читаоцем *одвлачећи* му смер промишљања у смеру да није трансценденција на нивоу дијегезе, већ дијегеза дијегезе димензија где би јунак могао добити *приступ димензији приповедача* или самој нарави. Р. у свом писму каже: „Напуштам те због једног значајнијег Издавача. У тој издавачкој кући коректуру ће ми радити херувими – а штампарске грешке правиће ђаволи, зависно од тога у који ће одељак доспети моја убога душа.“ (Nabokov 2003: 115) Тако да *живот након живота* може бити само издање у тврдом повезу, а сам живот рукопис. *Прелазак из једног света у други* може да личи на искорак у лудило, метафизику, тренутно напуштање сцене, кадра, да би се јунак појавио у некој другој књижевно-филмској улози у неком сличном или потпуно различитом новом сценарију постојања. Шта је са наводно необавештеним Хју Персоном?

„Читаваог свог живота, бележимо са задовољством, наш је Хју имао онај чудновати осећај [...] да иза њега – на његовом рамену, такорећи – постоји један крупнији, неупоредиво мудрији, прибранији и снажнији незнанац, морално супериоран над њим. Био је то, заправо, његов главни 'сеновити сабрат' (један будаласти критичар озбиљно је замерио Р-у на употреби таквог епитета) и да није било те прозирне сенке, не бисмо се ни паштили с причом о нашем драгом Персону.“ (Nabokov 2003: 137, 138)

Набоковљев јунак је у идентитетској позицији без објективног са-знања о дијегетској трансценденталности „бриге“ Другог – приповедача, аутора, али интервенцијом аутора му се уместо са-знања дописује осећај, осећање да *неко брине* о њему, о чему га *мудрији незнанац, који га не пушта ни за трен, не обавештава* – али шта ако Персон, ипак, некако *зна*, шта ако је можда *то* исписано *негде на творчевој мارجини текста*? Реторичко питање је зашто онда ако Персон можда поседује освешћени осећај присуства *неког* „[...] неупоредиво мудријег, прибранијег [...] морално супериорнијег [...]“ (Nabokov 2003: 137) *незнанца* тај наводни осећај *присуства* пренебрегава у свакој, за његово постојање, кључној одлуци коју „доноси“. Једина претпоставка у форми *закључка* јесте да ако се две димензије постојања, Хјуова и његовог творца у Хјуовој свести и додирују преко наводног осећаја присуства Другог, јесте да Хју има потребу да побегне од дијегезе Другог, да само жели да се камера угаси и да престану интервенције *режисера, сценаристе* попут: „[...] покажи шаке, Хју [...]“ (Nabokov 2003: 24), да се заустави праћење у стопу његових одлука ма колико оне биле погрешне или не. У наративу самог романа не постоји ниједно записано сведочанство Хјуовог обраћања „прозирној сенци“ која исписује „кључне“ детаље делова његове историје живота. Оно што се једино може прочитати јесте његов осећај одвратности према транспарентности као свођења свега што би требало нужно да поседује моћ непрозирности, моћ неописивости, забрану приказивања као транспарентног. Набоковљев јунак, дакле, не покушава да побегне од било чега у дијегези или у дијегетичкој *оностраности* јер није ни свестан *тог присуства*, већ само осећа одвратност према нус-продукту дијегетичког подвлачења под кожу и огољавања сваке имагинаризације до костура баналности. У том контексту, наратив творчеве дијегезе наглашава да не постоји ништа након смрти, али да постоји превелика могућност ако не и нужност деконструисања сваког сопства као последице саме интерпретативне текстуалности која претендује на заузимање псеудо-места лакановског означитеља S1 – право на поигравање са иницијалним означитељем сопства јунака *припада* у Набоковљевој поетици искључиво самом *творцу*.

Персонова „суштина субјективитета“ чини се да на крају романа избегава смрт прелазећи у другу димензију постојања – изван материјалности текста. Стварност

карактерише транспарентност савршено дисциплинованог Симболичког света у коме ништа што трансцендира језик, не-Симболичко, не може да постоји. Набоков је врло прецизан: транспарентност субјекта јесте форма видљивости као излагања свему што има ауторитативно-деконструктивну моћ над субјектом. Парадоксално, што је субјекат непрозирнији, невидљивији, у погледу тога да што мање излаже себе онаквим какав мисли да јесте другима и што више ускраћује другима-од-себе да *читају и реисписују* његов субјективитет то је *слободнији да се идентитетски представи онаквим каквим сâм има потребу да га други-од-њега виде*. Интерпретативна или аналитичка *поента* није у комадању по сваку цену било чијег идентитета у циљу доношења коначних судова о истини и коначном интерпретативно-аналитичком успостављању дијагнозе у контексту *издвајања* било које функције сопства јунака у једном приповедном делу. Међутим, потреба *других* не само да *виде*, већ да им субјекат својом вољом дозволи да га проматрају у апсолутно фабрикованим ситуацијама је попут Набоковљеве стигматизације потребе новинара који су га интервјуисали да дођу (уместо само да пошаљу у писаном облику питања) и снине на филмској траци разне тривије током вођења унапред *изрежираног* разговора са њим, или, у вези са романом *Прозирне ствари* пародијска је потреба самог Набокова да прокаже бесмисленост минуциозне интерпретације уметности приповедања у контексту хипотезе да је све могуће до те мере деконструисати не би ли се конституисао привид транспарентности који води даље у наказност пијавичарског испијања крви и тамо где је нема. Шта може да преостане од јунака чију Причу прича *свевидеће око оностраности* као димензије изван означитељског регистра Имагинарног јунака? Поставља се питање, с разлогом: *Зар сваку Причу било ког романа не прича његов творац и где је ту проблем?* Проблема наравно да нема у вези са начином настајања прича мноштва јунака, али *Прозирне ствари* су роман написан са предумишљајем да се *испише експеримент* амбивалентног односа самог творца према низању мноштвености смислених наративних детаља и клопци у коју детаљи могу да уведу интерпретаторе уколико се усуде да издвоје било који над-деталј, те да у контексту тог над- интерпретирају цео наратив, према склоности интерпретатора да ишчитавају из/у наративу романа опште, генерализоване идеје, занемарујући при томе мноштвеност детаља, према потреби биографа да испишу живот једног писца не би ли га приказали у свој његовој непостојећој транспарентности, пратећи корак по корак сваку промену у пишевом животу уз пропратна необјективна *појашњења*, да би затим све то *учитали* у приповедна дела истог писца као основну хипотезу коју само треба „пронаћи“, интерпретаторски фабриковати *као проналазак* у самом сопству романа, *проналазак* настао као нус-производ *прописаног* дела историје живота самог писца. У том контексту је важно навести један од примера из Набоковљеве ауто-поетике који рефлектује Набоковљев *чврсти став* према тропу транспарентности, не само као тропу *метафизике* који Набоков експлоатише у циљу истраживања и упитаности у вези са текстуалношћу, већ и никада заборављени, у већини делова ауто-исказа синкопирани, осећај обезвређивања, свођења *страног* (сопственог) идентитета на „сабласт“, на бестелесност пред лакановским *злим оком* (Псеудо-)Ауторитета:

„Негдје у дубини својих жлијезда, власти су скривале увјереност како је, колико год лоша била држава- рецимо Совјетска Русија- сваки бјегунац из ње сам по себи презира вриједан, будући да егзистира изван државне администрације; и стога га се проматрало с оним апсурдним неодобравањем каквим становите вјерске скупине гледају дијете рођено изван брака. Нисмо сви прихватили да будемо пропалице и **сабласти**.“ (Nabokov 2002: 216, 217)

У овом контексту без-телесност, *стварносно-бирокупатска дезинтеграција* субјекта, постајање невидљивим јесте пожељност како би се избегла опскурност материјалног света, али исто тако и бес према идеолошком материјалистичком

детерминизму чији је једини циљ *поништење* сваког *странца*, сваког ко „[...] егзистира изван државне администрације [...]“ (Nabokov 2002: 217). Да ли се у вези са претходно наведеним могу читати Набоковљеви одговори на питања у вези са настанком и самом *темом* романа? Одговор је и да и не и можда *уколико се баш мора*. Ако би питали писца, онда би одговор био попут одговора на питање новинара да ли би могао да каже нешто о роману на ком тренутно ради, у смислу радног наслова, или сажетка. Набоков одговара: „Радни наслов романа на ком тренутно радим је *Прозирне ствари*, али сажетак који бих Вам могао дати би била само непрозирна сенка.“ (Nabokov 1990: 178) и наставља као одговор на постављено питање да одговара како тренутно раде рестаурацију фасаде хотела у Монтреу где он борави, те да мора да оде у Португал како би пронашао неко мирно место где би могао да пише, да и даље користи индекс картице у писању и да су му у процесу писања потребнији резачи за оловке од самих оловака, али да је то већ рекао неколико пута у претходним упитницима („questionnaires“) које је добијао, те да би написао ту реч мора увек да консултује Вебстеров речник у коме је пронашао корен речи од које је настала. „[...] ‘Quassi’ значи суринамски црнац, роб из 18. века који је открио лек за црве у белој деци.“ (Nabokov 1990: 178)

Интервјуу који је вођен путем писане кореспонденције 1972. године, а који су неке новине одбиле да објаве, како наводи Набоков, он је, ипак, приредио и уписао у своје *Чврсте ставове*, наводећи да је питања која су му постављена скратио и стилизовао (Nabokov 1990 : 194):

„Чини се да критичари Прозирних ствари имају проблем у покушају да опишу тему романа.

Тема представља једноставно истраживање вечног живота након смрти у испреплетаним насумично одабраним судбинама. Међу критичарима неколико пажљивих читалаца објавило је нека лепа запажања у вези са самом темом. Па ипак нико, ни они обични критичари нису препознали структурни чвор приче. Могу ли да објасним то на један једноставан и елегантан начин?

Дозволите ми да цитирам део параграфа прве стране романа који је збунио мудре и одвео у погрешном правцу блесане: ‘Када се ми усредсредимо на какав конкретан предмет [...] и сам тај чин може да нас наведе да невољно³⁸ заронимо у историју тог предмета.’ У самом роману постоји неколико увида у могућност продирања кроз ‘танак слој’ садашњости. Ту је лична историја оловке. Приказана је такође, у једном од наредних поглавља, прошлост једне руиниране собе, сцена у којој уместо да се фокусирамо на Персона и проститутку, посматрач дух потања у средину претходног века и посматра руског путника, минорног Достојевског, како борави у тој соби, смештеној између швајцарске коцкарнице и Италије.

Други критичари кажу –

Да, доћи ћу до тога. Интерпретатори моје мале књиге чине лакомислену грешку претпостављајући да је моћ посматрања кроз ствари својствена професионалном приступу романописца. Заправо, таква врста генерализације није само суморно опште место, већ и неистина. За разлику од мистериозног посматрача, или посматрача у *Прозирним стварима*, романописац је, попут осталих смртника, много више на своме док је на површини стварности него што је то када је у муљу прошлости.

³⁸ У преведеном издању романа *Прозирне ствари* из 2003. године на српски језик, у преводу Зорана Пауновића придев „involuntary“ преведен је као „несвесно“. Ауторка овог интерпретативног исказа са намером наводи сопствени превод „невољно“ само како би указала на Набоковљеву потребу да постојање несвесног дела субјективитета апсолутно одбаца као могућност субјектске потребе да сопствено незнање, неумеће, неспособност припише деловању мистериозног несвесног.

Па ко је тај посматрач; ко су они италиком назначени 'ми' у четрнаестом реду романа; ко је, за име бога, 'ја' у првом реду романа?

Решење је, драги пријатељу, толико једноставно да би се свако осећао посрамљеним да на то мора да му се указује. Али добро. Споредна, али чудновато активна компонента мог романа је господин Р., амерички писац немачког порекла. Он користи енглески у писању много боље него у говору. У самој конверзацији Р. поседује ту иритирајућу навику увођења повремено по аутоматизму 'you know' немачког емигранта, и што је још горе клише америчке непотребне прекомерности, излишности. Добар пример у његовом наметљивом, иако смисленом, савету у последњој реченици мог последњег поглавља: 'Easy, you know, does it, son.' ['Добро је, синак, само полако.']

Неки критичари виде у господину Р-у портрет или пародију господина Н-а

Тачно. Њих на ту помисао наводи сама лакомисленост јер, претпостављам, оба писца су натурализовани грађани Сједињених Држава и обојица живе или су живели у Швајцарској. Када *Прозирне ствари* почињу, господин Р. је већ мртав и његово последње писмо је заведено у канцеларији издавача. Не само што је преживели писац неупоредиво бољи уметник од господина Р.-а, већ овај други у својим *Тралаланцијама* не може да се обузда а да не штрца отров на иритирајуће осмехнутог Адама вон Лубрикова [...], анаграма које би и дете могло да декодира. На самом почетку мог романа Хју Персона дочекује дух или духови – његовог мртвог оца, можда и мртве супруге; вероватније господина Кронинга, бившег директора хотела Аскот; ипак, највероватније, фантом господина Р.-а. Ово наговештава трилер: чији дух ће наставити да се меша у заплет? Једна ствар, међутим, потпуно је прозирна и извесна. Као што је већ приказано у овој егзегези, нико други до бестелесни господин Р. је онај који поздравља тек умрлог Хјуа у последњој реченици књиге.

Разумем. И на чему сада радите Бароне Лубриков? Другом роману? Мемоарима? Демонстрирању охолости за глупане?

[...] Што се тиче демонстрирања охолости за глупане, ја то никада не радим. Моје књиге, све моје књиге нису упућене ни 'глупанима', нити кретенима који верују да уживам у употреби дугих латинских израза, нити оним ученим слабоумницима који проналазе сексуалне или религијске алегорije у мојој фикцији; не, моје књиге упућене су Адаму вон Л., мојој породици, неколицини интелигентних пријатеља, и свима онима којима се допадају у свим деловима света, од Америке до највећих дубина ноћне море Русије.“ (Nabokov 1990: 194, 195, 196)

Ерик Јаросински (Eric Jarosinski) у свом истраживању у вези са емотивним и менталним напором читања метафоре транспарентности, *тензије* тропа транспарентности, односно *читања површине* Набоковљевог романа *Прозирне ствари* наводи различитост критичке мисли о комплексности и могућности, односно немогућности разумевања овог Набоковљевог романа објављеног 1972. године – од проглашавања наратива као потпуно неразумљивог до нечитљивог. У том контексту Јаросински се одлучује за испитивање метафоре транспарентности као тражења одговора на питање на који начин сама непрозирност овог комплексног, збуњујућег и, на много места у наративу, *мистериозног* текста, позива на ангажовање језика као медијатора и као средства којим се та непрозирност *представља*, а који – језик, све време прозива на упитаност (не)могућности повезивања онога што се перципира и сазнаје и који све време *освећује* да је он једини медијатор између субјекта и проживљеног искуства. Јаросински, дакле, издваја из мноштва могућих интерпретативних приступа управо обећање и мамац транспарентности естетског и епистемиолошког статуса метафоре на њеним различитим нивоима обећања мамаца прозирности. (Jarosinski 2004: 159)

Каже се у формалистичком смислу да свако истраживање, интерпретација на пример романа због угодности и удобности самих рецепијената треба да започне са таксативним или кратким приказом онога шта се у роману збива. Као што се из досадашњег интерпретативног исказа може приметити, ауторка се не креће у формалистичком означитељском регистру, те питање *О чему се у роману ради?*, оставља самим рецепијентима за задатак. Овакав приступ ауторка бира не да би могуће рецепијенте поставила у неудобан или неугодан положај, већ из моралне обавезности према самом наративу аутора. У овом делу истраживања ауторка не даје преглед заплета овог Набоковљевог романа онако како га она чита, већ како га чита други-од-ње, у овом случају Јаросински, како би кривицу за покушај поједностављивања непрозирности сваког заплета, не само заплета *Прозирних ствари*, у препричавању у цртицама, препустила поменутом истраживачу. Зашто кривица? Можда је *злочин* бољи означитељ за сваки вид интерпретативног *првог* приласка тексту, наративу самог романа у форми свођења заплета на пар интерпретаторских исказа, да би се сам наратив потом већим делом заборавио, а заборављена места наратива романа заменила расправом која се своди на додавање означитељског префикса или суфикста означитељу *прозирност* самог наслова романа чиме се за-добија простор за реисписивање наратива роману у коду пре-или су- означитеља:

„Заплет романа се састоји од пропале везе, лудила и смрти који прате живот неког Хју Персона, неспособног, често импотентног и прилично неспретног младог човека током његових поновљених посета Швајцарској. Хју ради као коректор за једног америчког издавача, који [*Ко – Персон, Р. или Владимир Набоков?*] мноштвеност наративних слојева романа усмерава на посету господину Р-у, тромом писцу на смрти који се бори да заврши свој последњи роман *Тралаланције* (синоним за метафору). Причу прича мноштво анонимних приповедача као фантома, сабласти и то у форми нехронолошких флешбекова, тако да је прича означена више као поставка, констелација често симултаних, преклапајућих епизода, а не као традиционално кретање линијом грађења заплета. Набоков је сам описао своје дело, као '[...] истраживање вечног живота након смрти у испреплетаним насумично одабраним судбинама' које тежи стварању 'структурног чвора приче [...]' који јесте на много начина структурни не чвор. Исто тако, роман често изгледа као насумично одабрани тренуци, не развојни; прецизније, роман је укрштање једног јединог тренутка сачињеног од мноштва међусобно преклапајућих слојева. Ови слојеви укључују Хјуову љубав осуђену на хладну и површну Арманду, жену којом се жени и онда је дави у сну, затим смрт његовог оца, смрт аутора господина Р-а, и Хјуову сопствену смрт у пожару хотела у Швајцарској. Смрт и бестелесност превладавају овим делом, текстом насељеним духовима преминулих карактера, заборављених места и давно изговорених речи. Ово је царство симултаности и одсутних присуства – морбидни свет засигурно, али такође и интензивна контемплација о животу као метафори, о оним спектралним фигурама говора које се преклапају са суштинама, о објектима у исто време изгубљеним и поново створеним у креативном процесу нових перспектива и естетских ефеката.“ (Jarosinski 2004: 159, 160)

„[...] све то нам указује на крхкост свих наших метафора, и на тај начин и свеколике наше уметности; ако трагамо за речима у уметности не би ли изнашли неке наше велике истине ка којима су наши приватни животи усмерени, морамо бити спремни за исклизнућа, немоћ језика и оловке да врати стабилне стубове или да постави земљу тако да се окреће у супротном смеру.“ (Maddox 1983: 131)

Јаросински се у свом истраживању позива на Луси Медокс да би, између осталог, указао на изазов који *Прозирне ствари* постављају – сазнати свет кроз метафору једнако је учинити нешто конкретним и видљивим, али и осуђеним на неодређеност и језичка исклизнућа. „Читање метафора је попут прављења нацрта ових кретања, уз посебно

обраћање пажње на њихово увртање и скретање; укратко, комуницирање са духовима.“ (Jarosinski 2004: 161) За Јаросинског управо метафора транспарентности обећава знање кроз одсуство, али и епистемологију присуства: „[...] оно што видимо је, претпоставимо барем, оно што добијамо“ (Jarosinski 2004: 161). Ово је према аутору утешно у смислу отклањања сумњи и увек изнова уверавања да постоје извесности, али да су оне често уздрмане фактицитетом или освешћеношћу да постоји много тога још увек непознатог које је изван наше моћи разумевања или наше моћи перципирања. У прилог томе Јаросински наводи оно што иначе епистемологија једино и може да понуди, виталну улогу веровања у моћ сазнавања и перцепције у нашем разумевању нас самих и света око нас.

Уприсутњење објеката знања зависи од одсуства начина његовог представљања, али то је једино што сам објекат чини спознатљивим. У томе се састоји спектрална природа транспарентности као метафоре, односно као *визуелног* тропа који „[...] обезбеђује кохерентну структуру, наглашавајући неке ствари и скривајући друге [...]“ (Lakoff, Johnson 1980: 139). Или, уколико се посматра најбаналније семантичко означавање метафоре оно каже да је метафора говор о истој ствари другим означитељима – кључно питање је шта је у том наводном повлачењу знака једнакости између различитих означитеља за исту ствар остатак – вишак или мањак?³⁹ Иначе сама спектралност транспарентности је, како Јаросински наглашава, више резервисана за постструктуралистички и постмодернистички дискурс, те стога треба бити на опрезу у вези са Набоковљевом поетиком, посебно романом *Прозирне ствари* у коме постоји сличан скептицизам за означитељ спектрално само-евидентно – само-прозирно, прозирно по себи. У том контексту, *Прозирне ствари* могу бити и медитација у форми описа царства инструментализоване, конструисане транспарентности света баналних истина, артифицијелности и уметничких превара јукстапозиционираних са фигуром транспарентности као порозним улазом у мноштвеност (без)смислености уместо проверљиве сигурности истине.

„Када се *ми* усресредимо на какав конкретан предмет, свеједно у каквој ситуацији, и сам тај чин може да нас наведе да несвесно заронимо у историју тог предмета. Почетници морају да овладају вештином брзог ишчитавања грађе, ако желе да она остане тачно на нивоу датог тренутка. Прозирне ствари, озарене сјајем прошлости!“ (Nabokov 2003: 5, 6)

Неки критичари у овим уводним редовима наратива романа виде једноставну изјаву надмоћи предвиђања аутора у тренутку креативног стварања. На пример, Норман Пејџ (Norman Page) карактерише *Прозирне ствари* као „[...] истовремено најмање вредан и најпрозирнији од свих Набоковљевих романа“ (Page 1982: 229), као само-угађајући „[...] роман о патосу ауторства, солипсизму писца фикције који брзо насељава свој свет илузије.“ (Page 1982: 229). Ипак, Набоковљево, односно приповедачево позивање на опрез у овом уводном делу открива *вишеслојни* троп и указује на читање као варљиву активност, као невољно потањање које захтева велику пажњу усмерену на посредовање као и на сам објекат представљања. Као што Набоков у својим *Чврстим ставовима* наводи, појављивање духа као *уводничара* наводи читаоце романа да обрате пажњу на мноштво гласова који одзвањају наративом: „Ово обећава трилер: чији дух ће наставити да успоставља заплет?“ (Nabokov 1990: 196) *Брзо ишчитавање грађе* означава

³⁹ У идеолошко-политизованом смислу, Јаросински даје супстанцијализовано појашњење спектралности транспарентности као тропа, као метафоре на примеру уједињеног покушаја немачке савремене архитектуре да зграде предвиђене за рад владе буду од стакла јер то аутоматски *буди* спектралност визије „транспарентне“ демократије ослобођене духова фашизма. (Jarosinski 2004: 162)

задржавање на површини у смислу њене материјалности и функционисања представљачких стратегија. *Остајање тачно на нивоу датог тренутка* није лако за почетнике, оне читаоце који потпуно, природно, трагају за везама и одјецима мноштва имага у наративу романа без претходне упитаности која је у вези са конституисањем самог имага. „Танак слој непосредне стварности прекрива природну и вештачку грађу, и свако ко жели да остане у оном сада, са оним сада, на оном сада, најљубазније је замољен да не пробија тај слој.“ (Nabokov 2003: 6) На површини, заиста постоји тензија јер се на површини догађа сусрет између прошлости и садашњости, текста и имага, писца и читаоца. Пробијање *танког слоја површине садашњости* не значи сусрет са доступношћу саме стварносне реалности која себе открива као механизам или средство и која се шири над природним и вештачким творевинама попут боје на сликарском платну. Слова, речи, тропи су улази, али и препреке. Као што Чарлс Лок примећује „Бити на опрезу у Набоковљевом наративу често захтева абнормалну вежбу читања: читалац се мора фокусирати на јунаке, речи и звуке уместо на идеје које га узбуђују.“ (Lock 2002: 115) Последице превише брзог прављења руптуре у наративу сличне су *дављењу свести*, зарањању у транспарентност што води читаоца, интерпретатора у постајање објектом посматрања, не посматрачем. Као што приповедач – дух упозорава: „Учини ли то, невични ће чудотворац у једном тренутку схватити да је престао да хода по води и почео да понире помно праћен погледима риба.“ (Nabokov 2003: 6)

И писац и читалац налазе се на истој површини, површини језика. На ту површину *живог песка* речи, мотива, алузија и тропа Набоков указује као на заједничко место конструисања значења, двосмислености и потпуног одсуства проверљивости истине. И писац и читалац, интерпретатор свесни су непредвидивости било ког са-знања и везе те непредвидивости и естетике и представљачке (не)моћи у оквиру својих мисија „[...] ширења свести кроз уметност“ (Kuzmanovich 2002: 31) „А сада, да мало покажемо с каквим смо то потешкоћама суочени.“ (Nabokov 2003: 10) Јунак романа Хју Персон је лектор – „коректор“ (Nabokov 2003: 34), повремено лектор који трага за исправкама текстова, повремено лектор који трага за исправкама и преправкама *себе*, који се поново враћа у Швајцарску, у место очеве смрти и његове фаталне романсе у потрази за сећањем. Трагајући узалудно за јасним везама са сопственом прошлошћу међу објектима – његове старе хотелске собе, познатих радњи и улица, он је неспретан попут његовог оца који је био „[...] истински комичан у свом трапавом посезању за стварима у мутној води простора, када је пипајући тражио прозирни сапун од неухватљиве материје [...]“ (Nabokov 2003: 16, 17). Уместо „прозирности“ знања и јасног препознавања, он наилази само на порозност, на речи и места из прошлости која су задобила нове означитеље у играма речи и ретроспективним метафорама. Његово сећање се игра са њим опробавајући мнемоничке трикове на њему, попут његовог сећања на капке на прозорима хотела који су у његовом сећању постојали „као светлозелени“ (Nabokov 2003: 7), да би се „сада“ показало да су, заправо, „јаркоцрвени“ (Nabokov 2003: 7) или његове силне потребе да одседне у истој соби у хотелу као некада на трећем спрату, али не може да се сети броја собе јер га је сећање потпуно издало и сва документација је уништена. На питање да ли је у хотелу барем остао исти управник, „стари Крониг“ (Nabokov 2003: 8), од рецепционарке добија одговор да је и он прешао да ради у други хотел давно, али да је у међувремену извршио самоубиство, а „[...] закон је налагао да се сва документација мора уништити уколико директор, макар и бивши директор, учини оно што је учинио Крониг (као да је самоубиство нека врста вођења лажне документације).“⁴⁰ (Nabokov

⁴⁰ Управо оваквим низањем означитеља апсурда провејава лакановски *jouissance* у форми *plaisir*-а који је типично набоковски у смислу нетипичног свеприсутства творца у причању Приче свог јунака и подметању

2003: 9) „’То значи да нема никога ко би ме се могао сећати?’ “ (Nabokov 2003: 8) Хјуовим светом влада случајност – „[...] и одувек су га прогањали случајни симболи.“ (Nabokov 2003: 21), случајни сусрети са предметима, људима, фразама и местима познатим из прошлости. То је свет двоструких догађаја, ненамерних игара речи, „узорних метафора“ (Nabokov 2003: 22), „нарушавања реда и промена места ствари у простору“ (Nabokov 2003: 22), свет описан можда најпрецизније у опису очеве смрти у кабини за пробање гардеробе, свет „[...] изван домаћаја, у високом огледалу.“ (Nabokov 2003: 23), а тај догађај означен као „[...] догађај после кога ће за њега све постати ’такозвано’ “ (Nabokov 2003: 17). Као алегорија саме метафоре такви догађаји представљају мешање објеката из различитих времена и места, мноштва разлика у сећању које се непрестано супротстављају контаминираним пролазношћу времена.

Око Персона су само непријатељи сећања у виду рационализовано-функционалних прозирних места попут новог хотела Банк Бле „[...] челична грађевина сва од углачаних површина, шареног стакла [...]“ (Nabokov 2003: 16) или прозирне куће коју је дизајнирао Арманин отац, чувени швајцарски архитекта, која је оличење испразности модерне неумерености као излагања виђењу свега онога што треба да остане скривено: „[...] видљиве и чујне степенице које су водиле на такође видљив други спрат, на коме се кроз једна отворена врата видела постеља, а кроз друга биде.“ (Nabokov 2003: 57) У тој прозирној кући, *прозирни* Хју гледа албуме са сликама Армане која се „[...] већ као девојчица поврх тога појављивала у различитим стањима невинне разодевености. Њени родитељи [...] веровали су да десетогодишња девојчица, сан сваког следбеника Луиса Керола, има једнако право на потпуну наготу као какво одојче.“ (Nabokov 2003: 58), „[...] па се неколико пута враћао сликама мале Армане како приликом купања притиска сурласту гумену играчку уз сјајни стомачић, или усправљена, са јамицама на гузи, чека да је насапуњају.“ (Nabokov 2003: 58) – „Ниједна агенција за брачно посредовање не би својим клијентима могла понудити толико варијација на тему девице.“ (Nabokov 2003: 59) Читав овај део наратива би се могао читати као потреба субјекта, не и јунака романа, за прозирношћу и прошлости и спољашњег војерског, кинботовског *plaisir*-а и потреба за *уласком у унутрашње* сопства другог-од-свог која за узврат проказује ништавност, вулгарност, бизарност такве потребе.

Потреба за прозирношћу значења као тоталитета, значења сећања као прошлости, значења *чисте* прошлости, значења субјективитета, сопства као тоталитета, значења сопства у контексту једне истине, за собом повлачи не само прозирност објеката, већ и прозирност, односно опасност од транспарентности постојања у смислу обесмишљавања и тривијализовања субјектске потребе за осећањима – љубави, туге, бола, среће, заправо субјектске потребе да постоји само у предсвесном, или само у Имагинарном, без привида транспарентности Симболичког, или, још горе, као што је у *случају Персон* – одузимања те потребе или конституисања ситуације да *се нађе у близини* такве потребе.

О проблему транспарентности се и даље говори у контексту опасности субјекта од спознаје своје немоћи да оствари директну повезаност између перцепције и представљања нечега, како другачије него путем Симболичког, језика који врши увртања, торзије и дисторзије перципираних објеката *кроз* асоцијације, сећање и историју. У том контексту опасност по субјекат је повлачење у солипсистички, деконструктивни *простор* поверења у (не)могућност конституисања целовитог идентитета. „Препознајемо то присуство по нечему што нам је савршено јасно али безимено, и што је немогуће описати исто онолико колико је немогуће описати осмех

атмосфере спектралности како би се привидно заклонио од погледа читалаца, уживајући до самог краја романа у потпуном *plaisir*-у.

неком ко никада није видео насмејане очи.“ (Nabokov 2003: 14) Међутим, ако се задржимо на површини истраживања које се односи на истинитост представљања перципираног објекта, може се рећи да је за такав један експеримент неопходна моћ дупле визије, обједињене двоструке визије, једне која је у вези са перципирањем објекта, друге са представљањем перципираног: „Хју је волео да по два пута чита преломљен текст, једном да потражи типографске грешке, а други пут због врлина текста.“ (Nabokov 2003: 105) Задатак искусног посматрача, читаоца, интерпретатора није само један од ова два описана процеса, већ управо симултаност оба процеса. „Хју је читао са занимањем и усредсређеношћу, али је кроз прозирност текста и даље уносио исправке, као што то и неки од нас каткад покушавају да чине – овде поправљено окрњено слово, тамо указивао да нешто треба исписати курзивом [...]“ (Набоков 2003: 106). „Било је боље, веровао је, ако визуелна провера претходи духовном задовољству.“ (Nabokov 2003: 105) Овакав приступ тексту означава освешћеност његове материјалности, његових механизма представљања и преклапања са фиктивним светом који све време позива на улазак без претходне спознаје. Конституисање света зависи од језика и лингвистичког система који поседује сопствену материјалност и мрежу естетских ефеката. *Прозирне ствари* одвлаче пажњу управо у супротном правцу јер указују на сопствено нестајање у Симболичком, на свој статус као естетског објекта који *нестаје у пламену*.

Чарлс Лок наводи да „[...] у обраћању пажње на оно што читамо, ми игноришемо оно што опажамо: слова и карактер и звуци речи које читамо постају прозирни [...] Набоков нас приморава да се бавимо сенкама [...]“ (Lock 2002: 115). Читање сенки значи укључити се у кретање саме метафоре што је могуће, али по цену да и сам читалац, интерпретатор постане попут Хју Персона „прозирна ствар“, док с друге стране објекат перцепције, објекат интерпретације – сопство и његова истина показују сопствени вишак изван метафоре, вишак који остаје у сенци недоступан било каквом читању и интерпретацији. Да ли је могуће наратив романа *Прозирне ствари* посматрати у коду есеја Пол де Мана „The Epistemology of Metaphor“ у коме де Ман истиче симултаност функционисања метафоре као нечега што истовремено покреће и омета реторичку мобилност увек говорећи или мање или више од намераваног? Фигуративни језик поседује сопствени живот изван контроле аутора (да ли?) или читаоца, интерпретатора. Значење које одаје метафора мобилно је попут језика од ког она настаје. Визуелна метафора транспарентности, прозирности не дезинтегрише физички феномен, већ му додаје нове аспекте или као што де Ман каже: „Ствари, саме по себи, чини се да не тотализују у потпуности, односно оне тотализују [према Закону вероватноће и комбинаторике] на случајан и непоуздан начин. Зато није питање онтологије, односно ствари да јесу и какве су, већ ауторитета, начина на који су ствари представљене.“ (de Man 1996: 39) Уласком у фигуративни језик, појмови постају флуидни, отварајући се за небројено много формација и формулација. Транспарентност као метафора изазива жељу за директним приступом и стабилним идентитетима, али њен сопствени статус као метафоре *тресе основу* на којој нада за стабилношћу почива. Откриће које транспарентност обећава постаје игра скривања:

„Не само што су тропи, као што им само име имплицира, увек у покрету – више попут кретања живе него попут промене цвећа или кретања лептира које неко може да се нада да ће их ухватити и прибости у свој инсектаријум – већ они могу у потпуности да нестану, или да се појаве да би нестали.“ (de Man 1996: 39)

Роман *Прозирне ствари тражи* од читалаца, интерпретатора, од оних који константно покушавају да изнађу неки смисао текста, да интерпретирају фигуре и да прате њихово кретање, да остану на површини уз сазнање и препознавање његовог непознатљивог коначног смисла у дубинама преклапајућих слојева значења од којих је

конституисан. У *прелажењу преко* описа пејзажа романа, на пример „[...] главне улице Вита, онакве каква је била у четвртак [...] Улица врви од прозирних људи и збивања, у које и кроз које бисмо могли да потонемо с радошћу анђела или писца, но за овај извештај издвајамо само извесног Персона.“ (Nabokov 2003: 63), да ли је довољно пажњу истовремено *поделити* између објеката и њиховог представљања, између површине и онога на шта она упућује? Да ли је такав задатак могућ? „Последњу визију представљала је ужарена књига или кутија, потпуно прозирна и шупља.“ (Nabokov 2003: 145), која (*визија*), према Јаросинском, (п)остаје питање без одговора. Имаго изазива поново рефлексију статуса самог дела као књижевности, као посредника метафоре у форми метафоре. Визија не захтева да се један низ сигурности замени другим, нити нуди било каква појашњења. Имаго је можда књига, можда кутија. Књига (или кутија) остаје потпуно приповедачки нетакнута. „Што више знамо о конституисању знања и оправдавања, лакше ћемо их конституисати спроводећи наше сопствене истраге, али ћемо лакше упасти у свепрожимајуће искуство да имитацију прихватимо као право решење“ (Audi 1998: 9).

„Прозирне ствари би поставиле другачије питање: до ког степена је имитација стварносна, сама ствар по себи и конститутивна за наше знање? Оно што је на нама је да допустимо нашем читању да стигне до било ког одговора упркос 'свепрожимајућем искушењу' мишљења да смо можда то нешто већ пронашли.“ (Jarosinski 2004: 172)

4.2. Не желим да будем интерпретиран

„Истина једино напредује из структуре фикције“ – наводи Жак-Алан Милер (Jacques-Alain Miller) у контексту питања о којој „истини“ се заправо ради ако говоримо о *добу „новог Реалног“* (Miller 2007: 4). Милер у интерпретацији Лакановог *Семинара XXIII* идентификује двадесет први век као „тренутак доношења закључка“ (Miller 2007: 4) да је „доба интерпретације остало иза нас.“ (Miller 2007: 4), те да је наступило доба „пост-интерпретације“ (Miller 2007: 4). Ауторка Зиги Јетганд (Sigi Jöttkandt) у свом раду „Nabokov, Cinemathomme“ примећује да је могуће вршити једино процењивање психичког живота симптоматских формација двадесет првог века у одразу онога што Милер идентификује као мутација у данашњем Симболичком која превиђа редефинисање категорија истине и неистине. Милер каже: „Традиционалне категорије које организују постојање замењене су пуким друштвеним конструкцијама осуђеним на распад. Није само ствар у томе што сличности постају несличне, већ што се уместо тога препознају управо као сличности.“ (Miller 2007: 12). У окружењу *пост-истине* – као да је икада постојало окружење пре-истине или истине – у коме све постаје језичка игра, истина абдицира, нестаје постављајући нове агенте кључним у одлучивању која халуцинаторна верзија реалности превладава. Јетгандова наводи да је потпуно оправдано Милерово упозорење да психоанализа *данас* не сме да полази од структура неуроza или симптома хистерије, већ од психозе као елементарног феномена и делузије, суманутих идеја. У доба, *данашње доба*, како Јетгандова наглашава, када је Име Оца демаскирано као првобитна фикција, нужно је осврнути се на (једну од) најгенијалнијих фигура књижевне делузије, прерушавања и насамаривања – Владимира Набокова. Набоков кога су предуго *читали* као постмодерног уништитеља онтолошких сигурности, или као свемоћног над-Аутора који нам намигује у правцу романтичарских и хуманистичких парадигми, наглашава ауторка, коначно је могуће у *данашње доба* читати у контексту „[...] Набокова као означитеља одбијања кретањем линеарне логике и, посебно, неизбежности смрти, који се сада појављује пред нама као да се скривао чекајући нас испред, као да је све време био присутан.“ (Jöttkand 2019: 191)

Ауторка наводи да је омиљено Набоковљево *шаховско отварање* у сопственој поезији његово анаграмско поигравање са сопственим именом и презименом, те да то поигравање није без-смислено и није поигравање поигравања ради. Да ли је за Набокова као експерта загонетности и осмишљавања загонетних проблема у сопственој поезији, анаграмско поигравање са сопственим именом ознака друге означитељске мреже, ознака која „[...] притајено седи на леђима наративних система једног од највећих књижевних аутора двадесетог века“ (Jöttkand 2019: 192)? „Да ли је то паразитски код у сврху неких других представљачких циљева, овај „алтер“ Набоков који тихо конзумира језике домаћине изнутра, попут енглеског језика који тајно, али неизбрисиво намеће сопствене формалне обрасце безазленом младом руском песнику?“ (Jöttkand 2019: 192): „Било би ме тада ужаснуло да сам открио оно што данас тако јасно видим, колико су на моје руске творевине утјецали различити сувремени („георгијански“) енглески стиховни обрасци који су трчкарали по мојој соби и по мени попут питомих мишева.“ (Nabokov 2002: 208)

Да ли је могуће *читати Набокова* као авангарду „пост-интерпретације“? Као што је познато, попут Алфреда Хичкока, *извесни* Владимир Набоков се мноштво пута појављује у cameo улогама у својим романима (за разлику од појављивања у cameo улогама у филмовима за романима за које је продао право на ауторство) у контексту пародичности и пародирања *свега* што је он сам означио као *poshlost*, cameo улога попут Ван Вина, Мек Наба, или једноставно В-а или кроз анаграмске игре са словима свога имена кроз читаву своју поезију, попут Vivian Darkbloom, Adam von Librikov, Vivian Bloodmark („[...] Vivian Bloodmark, моја пријатељица филозофкиња, у својим је каснијим годинама знала рећи како знанственик види све што се догађа у једној точци простора, док пјесник осјећа све што се догађа у једној точци времена“ (Nabokov 2002: 171)). У дугој традицији Набоковљеве критике, оваква његова *појављивања* су се тумачила искључиво као Набоковљева потреба за истицањем сопствене надмоћне приповедачке моћи и контроле, као само-цитирање фигуре изван-дијегетског аутора који демонстрира реципијентима статус „Бога“. Међутим, како ауторка запажа, сама текстуалност ових означитељских *увијања* и *раз-вијања*, *сада* нам се приказује као потпуно другачији или други-од односа према Ја. Попут Џојсовог Синтома, сви ови *кодови* Набоковљевог имена који се крећу попут цик-цак линије у његовој поезији указују на посебну врсту уживања која далеко премашује обични ауторски гег. *Чини* се да је Набоков *предвидео*, или чак *пројектовао*, како Јетгандова наводи, промењен однос према говору и писању или оно што Милер запажа као појављивање „новог Реалног“. Као да је Набоков неко ко се из-принуде, када се говори о његовом стваралаштву на енглеском језику, потпуно посветио материјалном језику, далеко превазишао или, барем, убрзао оно што су аналитичари почели да препознају као значајну семиотичку промену у двадесет првом веку и то управо својим „филмским“ записивањем књижевног – не само као низа покретних одраза дијапозитива на замишљеном платну, већ управо као рефлексивна међупростора између редуваног дијапозитива окренутог ка *неком извору светлости* и искључиво набоковских имагинативно-уметничких довршавања имага дијапозитива и само њему својствених тропа. Када се говори о Набокову, чини се као да је читав његова књижевност у непрестаној вези са неким *непознатим* принципом текстуалног комбиновања, „ознака за незаконито рођеног“ у језику која закривљује линеарне системе. „Набоковљев ефекат“ о коме ауторка говори је управо то Набоковљево опирање могућности коначне интерпретације, попут „мотора“ који укрштају књижевне заплете и који прете свакој *теолошкој* интерпретацији његове поезике. (Jöttkand 2019: 193) Пост-интерпретативно читање Набоковљеве поезике управо указује на Набоковљево давање предности самом приповедању у односу на традиционално критичко читање ауторске потребе за истицањем себе као свемоћног.

Који је то учинак спектралне психоанализе у *проказивању* „Набоковљевог ефекта“? Јетгантова види спектралност психоаналитичке интерпретације, односно пост-интерпретације као хипнагогије, као нове могућности читања Набоковљеве поетике попут освешћивања оних стања између сна и јаве када је субјекат довољно свестан да зна шта се догађа, односно када након покушаја решавања неког проблема, тек у отклону од проблема, у тренуцима пре него што *се уведе у сан* стекне увид у могуће решење проблема. У читању Набоковљеве поетике, читалац, интерпретатор је у непрестаном стању хипнагогије јер мноштеност детаља његових наратива од којих сваки при сваком читању бледи у односу на новооткривени, а са њим бледи и њиме вођени начин интерпретације – спектралност је управо то фантомско појављивање детаља који је све време у наративу, али који читалац, интерпретатор превиђа ухваћен у набоковљевску замку претходног или наредног детаља који фантомски води читање и интерпретирање у *неком* фантомском смеру. Читалац, интерпретатор чак и када би хтео да побегне од тих фантомских ефеката уласком у Набоковљеве *коментаре* о сопственој поетици, односно романима понаособ, схвата да је немоћан. У својим коментарима о романима, коментарима као одговорима на постављена питања у вези са одређеним романом, Набоков ствара нову мрежу спектралности, ново фантомско које углавном никакве директне везе са наративом романа нема, или има, запита се интерпретатор увек и у тој празнини постане жртва набоковљевског *фантомског ефекта*. У том контексту Јетгандова наводи да *код* Набокова лакановски Имагинарни регистар никада не обезбеђује сигурност сопства, већ да је Набоковљево Имагинарно место мноштва фрагментованих увида у мноштеност сопства јунака. Набоковљево Имагинарно поетике далеко је од ортопедског тоталитета драме огледалне фазе јер претпостављени Имаго његових јунака је само екран, површина испод које се скрива мноштво фрагментованих имага, детаља, огледало које не рефлектује, већ прелама, дискурс у који је са намером *уграђена* линија слабости да би се распукао испустивши свој садржај у форми мноштва могућих имага. Уколико се за тренутак вратимо Набоковљевом ауто-запису *Говори Сјећање!* за који Набоков инсистира да се ради о фиктивној аутобиографији која интерпретаторски *залазећи иза лакановске завесе* или набоковљевске *транспарентне површине* наратива заиста и јесте полу-фикција, али уколико се у интерпретативном смислу, читалац – интерпретатор довољно дуго задржи на *танкој површини* наратива можда и успе да сагледа да набоковљевско огледало поетског није ни у ауто-запису исполирано, те да су за Набокова „живот“, сопство, истина фантоми који се крећу *без свести* о сопственом кретању одмах испод површи наратива налик на екран. У том контексту спектралност тумачена као нешто фантомско у Набоковљевој читавај поетици јесте фантомско ако се при томе има на уму несагледивост, односно немогућност интерпретативног прикупљања сопства, истина, „живота“ ни самог Набокова нити његових јунака у једну *целовитост*. Спектралност је способност пост- или пре- или једноставно само интерпретативног прихватања да Набоков приповеда *екран Имага* као површи испод које мноштеност имага сопства „[...] буши рупе на представљеној глаткој рефлексивној површини [...]“ (Jöttkand 2019: 194) самог приповедања. У оваквој алтернативној, „филмској“ (а)перцепцији, представљање се не рефлектује на „рефлексивној површини“, већ је управо „рефлексивна површина“ самог Набоковљевог наратива та која апсорбује и ресорбује све интерпретативне пројекције. (Jöttkand 2019: 194)

Јетгандова поставља питање да ли Набоковљеви књижевни текстови *несвесно* најављују постојање нечега што се може означити као „дивља психоанализа“ (Jöttkand 2018)? Ауторка овог интерпретативног исказа сматра да Набоков ништа није стварао без предумишљаја, али ни из потребе да се његова поетика тумачи и интерпретира било каквом *психоанализом*, али да је исто тако стварајући предсвесно, **не** несвесно,

асимптотски се кретао уз *линију* лакановске анти-еголошке психоаналитичке теорије, анти-еголошке у контексту заблуде постојања другог ега који може имати пресудну и пресуђујућу функцију у одређивању смера интерпретације, анализе сопства као наратива. Набоковљево *књижевно-филмско средство* којим он успева да *подрије* однос времена и простора, пружа аналитички модел за пост-Симболичку аналитичку ситуацију (и њену нову симптоматологију) двадесет првог века. Да ли је могуће прогласити Набоковљев *Синтом*, односно „*cinét-homme*“ – „филмског-човека“ (Jöttkandt 2018) – Набоковљевим доприносом развоју савремене психоанализе, питање је које Јетгандова све време кроз сопствено истраживање поставља изазивајући психоаналитичаре, поготово оне који тврде да могућност истовременог постојања субјекта *који мисли* и субјекта који ужива не постоји. „Неко може или да 'буде' или да 'мисли' али [...] не у исто време.“ (Jöttkandt 2018) Набоковљев читав естетски *програ*м је против овакве мисли. Иза свеколике аверзије према фројдовским универзализујућим наративима, према осионости психоаналитичке имагинације да појединачне наративе сведе на једно једино едиповско порекло, стоји, заправо, Набоковљево противљење концепту несвесног. Према Набокову у несвесном је немогуће пронаћи било какво „биће“, субјекатско постојање, те да је несвесно попут снова само продукт аматерског психоанализе. За Набокова освешћени, свесни део ума има управо моћ да порази и *време* и *смрт*, да сопствене трагове појављивања у писаном прикрије све време *пишући*, *остављајући ортографске означитеље* који имају за циљ да хартмановски *певају у лице објекту* претендујући на лакановски *plaisir* – не као краткотрајно задовољење нагонских потреба, већ као на задовољство самог стварања:

„Наравно, знамо шта је онај бечки шарлатан мислио о томе. Ми ћемо оставити њега и његове супутнике да се и даље дрмају у свом трећем разреду мисли, кроз полицијску државу сексуалног мита (успут речено, како силно гријеше диктатори кад игнорирају психоанализу – тако је лако покварити цијелу једну генерацију на тај начин!). [...] **Човјеку је природена духовна наслада изведива из могућности да надмаши и надтрчи силу теже, да надвлада или реконструира гравитацију.**“ (Nabokov 2002: 235)

Ако ни књижевни наративи о Губитку и *опоравку* нити филмски вечни повратак *jouissance*-у нису у стању да превазиђу границе онога што се перципира као *смрт субјекта* – деконструкција субјективитета услед немогућности да се приближи *jouissance*-у, онда је могуће створити хибридну форму попут Набоковљевог успеха да инфилтрирањем традиционалне категорије времена и простора, *исписивањем* мноштва *спектралних детаља* у књижевно-филмској форми, надмудри функцију *смрти* наратива у коначности интерпретације истовременим подр(а)жавањем и књижевне и филмске фантазије. *Левитирање* о коме се у претходним деловима овог интерпретативног исказа говорило у вези са Набоковљевим ауто-исказима као начином на који Набоков настоји да своје ауто-наративе ослободи од јадиковања над Губитком, и његовом поетиком, односно узалудним покушајима Набоковљевих јунака да у контексту сопствених идентитета науче да левитирају између Стварности и Имагинације, у роману *Прозирне ствари* добија, ако не и раније, свој *епилог*. *Прозирне ствари* су, у извесном смислу, *уступак* читаоцима, интерпретаторима да коначно препознају да је за Набокова левитација пре свега или после свега, ипак, рефлексција кроз мноштво преламања његове потребе да заштити и себе, сопствени идентитет сопственим камео улогама у деловима наратива других романа и ауто-исказа где се понајмање очекује или се провлачи неопажено, од догматског интерпретирања.

Када Набоков кроз тропичност банализавања сексуалног чина, хомосексуалности, педофилије, инцеста, импотентности *подваљује* Симболичком *jouissance*-а које се не покорава Закону Оца, он кодира сопствено задовољство стварања

не нечитљивог наратива, већ читљивог који се опире коначности интерпретације и то конституисањем сопственог *Синтома* сопственог имена које се, као што је већ наведено, у форми анаграма појављује кроз читав његов опус. Набоковљев *Синтом* или *cinét-homme* је онај који *посматра* њега самог како трансформише своје Симболичко, своје име, своју поетику у бесконачну књигу која се врти филмски без ограничења наметнутог простором, временом и историјом, која увлачи у себе све прошле, садашње и будуће текстове у вртлог. Владимир Владимирович Набоков постаје Име Оца које не игра само улогу прошивка између дуалних или мноштвених светова, већ једног, његовог света који се креће унакрсно кроз читаву његову поетику, али света који прошива све његове поетске светове у један могућ свет чије контуре је немогуће коначно интерпретативно (д)оцртати. Сходно томе, упркос херојским напорима критичке традиције, Набокова је немогуће читати ако се под читањем подразумева апсолутно разумевање. Да би се размишљало, према Лакану, потребно је ослонити се на неки означитељ, али код Набокова сваки означитељ без изузетака скрива читаво мноштво могућих означитеља који везују мноштво означеног, без међусобног *увезивања* и *повезивања*. Можда је Лаканова метафора вртлога најподеснија за објашњење могућег начина читања Набокова: „Вртлог се појачава и убрзава око рупе, не остављајући ништа за шта би се могло придржати јер су ивице сама рупа [...]“ (Holland 2015: 20). Набоков као *Синтом* или *cinét-homme* вртлог значења враћа означитељу као значење првобитног значења, уз важну напомену да Набоков и његова поетика не забрањују задовољство, односно близинину *jouis-sance*-у као *уживању-у-(оностраном)-смислу* и у том контексту постају живи песак „дивље психоанализе“. (Jöttkandt 2018)

Прича о Лакановом *Синтому* се наставља, али у контексту читања Синтома ХХИ века управо из разлога што је Набоков непревазиђени приповедач Синтома из позе нарцистичко-гротескно-егоистичког типа феномена цојсовског приповедања. У том контексту се мора нагласити да почетак ХХИ века за многе лакановце јесте почетак нове симптоматологије, односно почетак представљања анксиозности и других психосоматских феномена који не дозвољавају да буду интерпретирани. Жак-Ален Милер (Jacques-Alain Miller) предлаже термин „обична психоза“ како би указао на извесно психичко стање које је *изван* постојећих психичких структура неурозе, перверзије и психозе. Под означитељем „обична психоза“ Милер подразумева психозу која не раствара, не поништава неурозу, већ је на изванредан начин решава и то ослобађањем неурозе било каквог претпостављеног еквивалента са идејом „нормалности“. Идеја нормалности није одржива од тренутка када је *норма* фалуса *изгубила своју хегемонију*, али је укључена као једно од могућих решења за *досезање задовољства*. (Miller 2014: 8). Такво психичко стање прати нестајање, брисање Имена Оца, али без уобичајених карактеристика психозе. Милер у том контексту наводи Лаканову идеју о „неактивираним“ психозама, као *стабилним* психотичким стањем за које је психоаналитички приступ заснован на минуциозно-аналитичној интерпретацији апсолутно непримењив, позивајући на „пост-интерпретативну“ праксу. (Miller 2014: 8) „Обична психоза“ као епистемолошко, не као клиничко *стање* настаје у оном тренутку када, дакле, Име Оца бледи, у тренутку који Милер означава као „ново Реално“ или као што Мек Кенелова наводи „ново Имагинарно“ (MacCannel 2008) данас препознатљиво у преплављујућој култури филма или непрекинутог „тока свести“ које пружа неограничени лажни *jouissance* – псеудо-задовољство.⁴¹ Осећај непрекидности „новог“

⁴¹ Лакан позиционира Имагинарно као директно *повезано* са Реалним за разлику од првобитно замишљеног Имагинарног које избегава Реално. Постоји и разлог зашто је ово и *данас* веома важно. С обзиром на то да смо окружени мноштвом знања, атмосфером испуњеном аватарима псеудо *jouissance*-а, односно императивом „уживај“ у ономе што ти је на дохват руке и што блокира сваку жељу јер ми желимо да

света екрана, у који је Набоков као највећи мајстор Имагинарне луткарске игре, само закорачио, на себи својствен начин, био је довољан да потврди оно што је *већ знао* и да постане *пророком* модела аналитичког читања које се може означити као пост-Симболичка ера. Оно што би могло појаснити *данашње* доба пост-Симболичког је разликовање између неуротичног приступа задовољству посредством Имена Оца које се усеца у субјективитет као забрана приступу *jouissance*-у и психотичког приступа у коме очинска фигура не представља никакву препреку *приступању* ономе што за психотика представља *jouissance*. У психотичком Симболичком систему постоји „рупа“ каже Лакан: „Уместо Имена Оца, стоји права и једноставна рупа као одговор Другог; захваљујући недостатку метафоричког ефекта, ова рупа настаје на месту одговарајуће рупе фалусног означитеља.“ (Lacan 1999: 465, 466)

4.3. *Шејдовска веза-и-повеза Набоковљевог синтома и Џојсовог синтома*

Током 1960-тих Лакан је започео са истраживањем Џојсове поетике јер је наишао на писца коме је његова поетика, његова уметност настала као компензација за недостатак Имена Оца, првобитног означитеља у Симболичком: „[...] Џојс [...] рођен у Даблину од оца алкохоличара, доброг ни за шта, [...] фанатика са две породице [...]. Фалус је веза овог паразита, глупана и функције језика. И зато је Џојсова уметност једини прави гарант његове фалусне функције.“ (Lacan 2016: 3) Управо из тог разлога Лакан у „Joyce the Symptom I“ предлаже нову верзију онога што је до тада подразумевао под „отац“, означавајући „боромејског оца“ који није име, већ који именује. Овај отац који именује функционише тамо где је несвесно „везано у чвор са синтомом“ (Lacan 1982: 9) и које је потпуно јединствено у свакој и за сваку индивидуу. Зато када Лакан каже да Џојс жели да буде симптом (Lacan 1982: 6) он не мисли на традиционални психоаналитички симптом јер Лакан у Џојсовом писању увиђа потпуно нову верзију симптома која је у вези и са менталног болешћу његове (Џојсове) ћерке (којој је дијагностификована схизофренија, дијагноза коју је Џојс одбијао да прихвати, називајући Луцијино стање „телепатским“ (Lacan 2016: 43)) и са фигуром оца/Оца и и са језиком на коме Џојс ствара. Џојс је растрзан између енглеског језика који говори и на ком пише и ирског језика које су британски освајачи на силу настојали да униште у Џојсовој родној Ирској: империјални енглески језик није Џојсов, то је језик, како Лакан наводи који му је „[...] наметнут [...] јер је његов језик избрисан са мапе, то јест, галски [...] не његов, већ онај [...] освајачки, окупаторски“ (Lacan 1982: 7).

„Џојсова лична несрећа у његовој сопственој (ирској) цивилизацији била је у двоструком стежању обруча пакла енглеског језика који је насилнички наметнут његовој култури и који је остао непроменљив у тренутку када је наметнут. Он није могао имати слободу да се мења или да се развија. Попут језика освајача на силу наметнутог новим субјектима, он није могао ни да поседује разиграност, метафоричност симулације *jouissance*-а која је отворена за свако матерње говор-биће. Енглески је стагнирао у сопственом ирском понављању. [...]“ (McCannel 2008)

„Прочитајте неколико страница *Финегановог бдења* без покушаја да било шта разумете. Оне су читљиве јер као што је скорије неко из моје околине приметио,

желимо, недостаје нам недостајање, ми више ништа не желимо. Из тог разлога нисмо у стању да остваримо било какав однос са жељењем, аналитичношћу, па и са наводно несвесним, односно предсвесним *jouissance*-ом. Џојс према Лакану, указује на пут развезивања ригидног чвора, хипертрофраног боромејског чвора, потпуном деконструкцијом тог чвора и то укидањем механизма којим неодрживо одржава себе и сопствени затворени его. (Lacan 2016: 56, 57) (MacCannel 2014)

то је зато што можемо да осетимо присуство *jouissance*-а онога који је писао.“ (Lacan 1982: 5)

Лакану је био потребан термин за сингуларност *тог новог* ентитета, али се поставља питање *где га сместити* ако Лакан тврди да *jouissance* који он затиче код Џојса нема никакве везе са несвесним? Засигурно га не треба тражити тамо где *jouissance* несвесног истрајава – у симптому, и сигурно не тамо где се то истрајавање изражава само негацијом – у означитељу. Из тог разлога Лакан говори о постојању *le sinthome*-а јер овај означитељ може да поднесе и изнесе, а не да одбаца *jouissance*. У том контексту Лакан описује варијације боромејског увезивања које одговарају *sinthome*-у у свом *Семинару XXIII*, указујући да је *sinthome* погрешно увезан чвор, погрешно у смислу грешке која трансформише традиционални симптом у хибридную форму – лингвистичку формацију која некако омогућава *jouissance*-у да прође кроз њега без репресивног прикривања. Разлика је у томе где је смештен. Лакан указује да је оригинални концепт Симболичког у бирању између два означитеља који привилегију дају „рупи“ између њих – што се не разликује од Сосирове тврдње да је разлика, празнина између два означитеља од огромне важности. „Чвор мора бити развезан“ (Lacan 1982: 9, 10). Џојсово писање се *супротставља* Лакану новим значењима истине која зависе од обновљеног смисла важности промене, важности промене коју доноси уметност, важности да психоанализа постане саставни део те промене и од спајања свега наведеног у *новостворено* имагинарно. Ово *ново имагинарно* се мора схватити и јесте конституисање нечег потпуно новог, па ипак веома древног: супротстављање Реалном коме само-затворено, само-задовољно Симболичко није више способно да се супротстави. Реално, каже Лакан, увек је уоквирено јер се посматра само кроз *рупу* која зјапи између два означитеља.

Ново имагинарно које позиционира уметност и имагинарно у самом срцу нове субјективне релације, диктира одговарајућу промену у психоаналитичком структурирању ега. При самом крају двадесет и трећег семинара, Лакан долази до *револуционарног* открића ега који више није везан формом круга, није више дефинисан дводимензионалном имагинарном баријером коју сам подиже између себе и двоструко непријатељског Реалног. Форма ега која се више не брани наоружана Симболичким, или која се склања у комфорну фантазију круга (имагинарног затварања) јесте его који себе отвара ка Реалном кроз Имагинарно: нова форма ега коју Лакан више не представља као празан круг већ као низ отворених „заграда“. (Lacan 2016: 54, 55)

Лакан је наишао на идеју ове фундаменталне промене у структури ега, као што је већ више пута наведено, код Џојса. Сцена у којој Лакан проналази овај нов его је сцена из *Портрета уметника у младости*, када Стивена Дедалуса немилосрдно пребију његови вршњаци. Лакан каже да је Стивенов одговор неочекиван: након чина пребијања, уместо да вида ране свог повређеног ега, поноса и тела, Џојс описује Стивена као буквално „испражњеног“, као потпуно одвојеног од свог тела. Према Лакану, ово указује да је Џојс зашао иза имагинарног *везаног* за идеал конзистентности која дефинише тело: „Џојс се пита зашто [...] он [Стивен] нема ништа против [тог дечака] [...] он метафоризује ништа мање него свој однос према свом телу. Он све то посматра, читав тај догађај као пражњење; он то изражава говорећи да је све то налик воћки која је ољуштена“ (Lacan 2016: 59). Лакан закључује да чињеница да имаго тела није оно чиме се Џојс бави, знак да его добија посебну функцију – отварања, руптуре и ослобађања имагинарног од подршке конзистентности тела. Руптура ега успоставља слободну имагинарну релацију. (Lacan 2016: 63).

Код Џојса Лакан открива другу врсту имагинарног и други тип ега, отвореног ега и зато у дијаграму представља отворени его као низ отворених заграда кроз које искуство тече – без освртања на последицу које би то отварање могло да има по *тврђаву* којом се

окружио. То више није его притиснут масом испразних речи не би ли прикрио огромну моћ нагона. Та моћ је кључна јер нагони конституишу потребу за изналажењем увек нових начина за суочавањем са њима. За овај его и ово Имагинарно будућност може бити само отворена. За Лакана, Џојс је отворио пут ка другој имажинацији неограниченој Имагинарним зазирањем од Реалног, Реалног које је било затворено и недодирљиво. Прва форма Имагинарног заустављена је у огледалу, оивичена границама које јој потребе Симболичког намећу. Ослобођено Имагинарно, путем погрешног увезивања, од вечног увезивања у троструки чвор, може да се обрати елементарном структурирању значења које чвор обезбеђује.

С обзиром на то да је у више наврата у претходним деловима овог интерпретативног исказа указано на Набоковљево вредновање јако малог броја писаца од којих је један управо Џемс Џојс, вредновање, али и набоковљевске потребе да нагласи у *Чврстим ставовима* да ништа није научио нити прихватио од Џојса, с разлогом се *Прича о Џојсу* у Лакановом означитељском регистру психоанализе понавља. Лакан је *посматрао* Џојса, не Набокова. Набоков је *посматрао* Џојса, не Лакана. Интерпретаторски посматрано између Џојса и Набокова, између њихових поетика, између могућих узрока за џојсовски приступ приповедању и набоковљевски, не би се могао повући знак једнакости, пре математичка ознака за апроксимацију у контексту односа према немогућности језика да означи приповедна стања свести која *исписује* приповедни наратив и *исписаних приповедних свести*. Као што је већ речено, за разлику од Џојса који исписује запис за нечитање – *Финеганово бдење* – или *Уликс* као запис за читање као заједнички садржалац мноштвености директних и индиректних алузија на знања поетика писаца других-од-себе, Набоков својим ауто-записима и својом поетиком исписује записе за читање без могућности коначности интерпретативног исцрпљивања. Ауторка овог интерпретативног исказа с намером указује на сличност у разлици или разлику у сличности у биографичности историја живота ова два аутора да би, између осталог, указала да иако Лакан није *посматрао Набокова*, знак апроксимације или асимптотских кретања историја живота и поетика ова два писца је индикативан за апроксимативни фактицитет да и један и други писац различитим поимањем и *применом lalanguage*-а у својим делима, из слично-различитих могућих узрока потреба конституишу себи прилагођен лакановски Синтом. Заједничка карактеристика Синтома у наративима оба писца јесте Имагинарно које не преза да *себе прогласи* Реалним. Лаканово Реално се *код Џојса* чита као међупростор између означитеља, међупростор у коме управо оно бестелесно, несупстанцијализовано јесте *неко сопство*, неко постојање ослобођено редукције Симболичког, језика. За Набокова Лаканово Реално не постоји, али постоји изговорено, записано предсвесно и то у Набоковљевој функцији *Синтома* који проговара *lalanguage*-ом у *language*-у, у језику, у лакановском Симболичком не одузимајући му телесност, већ гомилајући мноштво означитељских регистара од којих сваки представља мноштво перспектива једног детаља, а детаља има у изобиљу. Исто тако, *Синтом* Набоковљеве поетике јесте лакановски Синтом и по томе што лакановски *jouissance* Набоков успева да первертира не у нагонски *plaisir*, већ у *plaisir* који поседује свеобухватност *jouissance*-а, само без *приповедања* бола, у *над-уживање* самог чина приповедања. Разлика између Џојсовог Синтома и Набоковљевог је функција *психозе* у приповедању која у Џојсовом наративу се чита као *активирана*, у Набоковљевом као *неактивирана*, али присутна у контексту ауторове потребе да себе и своје јунаке (у америчким романима) заштити од потреба других-од-себе за апсолутним и коначним декодирањем.

4.4. Набоков – синематом

Питер Тамаш (Péter Tamás) указује на могућност утицаја присуства филма на читав Набоковљев опус у најмање три вида. Прво, филмске адаптације Набоковљевих романа јесу огледало у коме се извесне карактеристике оригиналних књижевних текстова виде много јасније, те стога критичари често пореде ове романе са њиховим филмским верзијама. Друго, јесте питање у којој мери Набоков у свом приповедању позајмљује мотиве и начине приказивања у приповедању од појединих филмова или филмских жанрова. Исто тако, аутор тврди да утицај филма на Набоковљево приповедање превазилази његово могуће позајмљивање мотива и њихове прераде у сопствена дела уметности, већ да филмски приказ једноставно постаје саставни део Набоковљевог приповедног стила обликујући наративна средства која он користи и чинећи његове текстове интермедијалним – између наратива и филма. Међутим, да би се оградил од изричитих тврдњи, Тамаш наводи да пренаглашавање утицаја филма неизбежно прети да Набоковљевој прози постави у други план, имплицирајући да се књижевно у Набоковљевом опусу мења филмским, те да је стога писана реч инфериорна у односу на слику. Сам Набоковљев опус одговара на овакву претњу представљајући јединствено књижевне, не-филмске карактеристике. Тамаш не тврди да је Набоковљево позајмљивање од филма Набоковљева свесна одлука или не. Набоковљев поливалентан, рекли бисмо, не само амбивалентан однос према свему, па и према филму, слици, дијапозитиву, *лантерни магики* може се читати на више начина у зависности од потребе истраживања. Па тако с једне стране интерпретатор се може позвати на много пута поновљену Набоковљево тврдњу да он размишља у сликама, не у речима и да се пре свега у читању и писању ослања на менталне слике. С друге стране, у *Чврстим ставовима* на питање да ли постоји сличност између филмова и његовог начина приповедања, он одбацује било какву повезаност његових романа са било каквим визуалним импресијама: „Не могу да поредим визуалне импресије и моје жврљотине на индекс картицама, које прво видим када размишљам о својим романима.“ (Nabokov 1990: 164, 165) У вези са претходно наведеним Набоковљевим ставом, Тамаш указује на могућност различитих читања истог, те у том контексту неки ће овај Набоковљев став читати као опцију да Набоков губи повезаност са оригиналном, иницијалном сликом, имагом романа једном када је запише и да то указује на фактицитет његовог настојања да не раздваја своја дела од визуелних импресија и филмова. Па опет, други могу исти став читати као могућност да Набоковљева тврдња да он првенствено размишља у сликама и да прво, када размишља о свом роману, види сопствене индексирани картице, као Набоковљевој потреби да укаже на сопствено фотографско памћење писаних речи које трансцендира, превазилази границе ограничења појединачних означитеља. У овом случају, Набоков прави разлику између своје прозе и визуалних импресија дајући предност богатству значења које његове игре речи, наговештаји и друга вербална средства могу да конституишу. У сваком случају, он наставља са постављањем ограничења уметничких могућности филмског медијума: „Вербални део филма је таква папазјанија која започиње са сценаријом који заиста не може да поседује сопствени стил. С друге стране, посматрач, гледалац немог филма добија могућност да упише добар део сопственог вербалног богатства у тишину покретне слике.“ (Nabokov 1990: 165) Да ли ово значи да је књижевност једино одговорна за обезбеђивање *истинског* уметничког вербалног израза? Дакле, према овој тврдњи филму није неопходна вербална димензија и зато су неми филмови супериорнији у односу на синхронизоване. Издвојен, овај Набоковљев став указује на његову забринутост због могућег утицаја филма на сопствени опус у смислу укидања или брисања или умањења књижевног аспекта његових дела. Набоковљев став према динамици размене између медијума филма и књижевности се не мења посматрајући делове његових интервјуа у вези са овом

проблематиком. У својој фикцији његов однос према филму се мења у смислу коришћења извесних представљачких средстава у вези са филмом, али важно је нагласити различитост у примени тих средстава у сваком роману понаособ. Заједнички именитељ у Набоковљевом коришћењу филмског у својој прози је симултаност настојања да се приближи филмском приступу и да се дистанцира од њега.

Барбара Вајли (Barbara Wyllie) даје приказ Набоковљевог амбивалентног односа према филму у контексту Набоковљевог поимања филма као оличења најгоре комерцијално популистиче културе, с једне стране и нечега што несумњиво привлачи својом неодољивом динамиком изазивања узбуђења и упитаности у чуђењу, као нечега што непрестано фасцинира. Ауторка наводи да је Владимир Набоков био страствени филмофил већи део свога живота, али наводи исто тако да се сам Набоков увек огорађивао од утицаја уметности филма те да је сопствено дивљење према филму увек настојао да прикаже као пуку потребу за јефтином забавом. Године 1932. Набоков је, преко некадашњег директора Московског Уметничког позоришта Сергеја Бертенсона (Sergei Bertenson), упознао холивудског продуцента Луиса Мајлстона (Lewis Milestone) да би преговарали око адаптације Набоковљеве приче „The Potato Elf“ и како је, према наводима Алфреда Апела, Набоков био јако узбуђен због Мајлстонових предлога говорећи како „[...] он буквално обожава филм и како са огромним жаром гледа покретне слике“ (Appel 1974: 137). Након овог састанка, према Апелу, Набоков је наставио Бертенсону да шаље синопсисе и идеје за приче, као и копије својих романа *Camera Obscura* и *Despair* у нади да ће можда бити прихваћени за снимање филма. Вајлијева из овог фактицитета извлачи закључак да је очигледно да Набоков није посматрао ова дела само као користан извор прихода. Набоковљев пријатељ, емигрантски писац Иван Лукаш присећао се једне ситуације са Набоковом у биоскопу у Берлину где су, наводно, случајно гледали један од филмова у којима се појављује Набоков (Wyllie 2006: 217). Набоков у својим *Чврстим ставовима* инсистира да се не сећа тог филма „Док се на његовом лицу смењивала светлост и сенка, показао је на себе на екрану, али је секвенца толико кратко трајала да му се Лукаш једноставно подсмехнуо мислећи да је Набоков измислио тај тренутак у коме је он филмска звезда.“ (Boyd 1990: 205) Вајлијева користи овај биографски податак како би указала на то да је овакво Набоковљево одушевљење овом краткотрајном визијом једнако заносу са којим многи протагонисти његових романа трагају за својим филмским сновима. Ово његово узбуђење, наставља ауторка, шири се у правцу његове манипулације процесима, стиловима и техникама осмишљавања филмских сцена у његовим романима, сценама које генеришу тематски контекст прекупација његовим филмом *опседнутих* јунака и које уводе нове приповедне и перцептивне димензије од великог утицаја на фундаменталне појмове времена, сећања, смртности и имагинације. (Wyllie 2006: 217, 218) Па опет ту је Набоковљев контрадикторан став током преговора за филмска права *Лолите* у септембру 1958. године: „[...] мој главни, заправо мој једини интерес у вези са покретним сликама јесте новац [...]“ (Nabokov, Brucolli 1989: 261). Постоји податак да је износ новца за продају права *Лолите* са Џејмсом Харисом (James Harris) и Стенли Кјубриком (Stanley Kubrick) био 150.000 долара плус 15 процената од профита самог продуцента, те да је Набокову исплаћено и 100.000 долара за сценарио 1962. године, а да је сам филм донео зараду од 3,7 милиона долара. (Corliss 1994: 80) Већ у априлу 1968. године, пре него што је објавио роман *King, Queen, Knave*, Набоков је започео преговоре за продају филмских права састављањем уговора у коме је била исписана сума од 100.000 долара, док је преговоре за права на *Аду* започео сумом од једног милиона. (Boyd 1991 : 532)⁴² Али исто

⁴² Вајлијева наводи да је Набоков провео шест месеци 1960. године у кући на Сансет Булевару да би радио на сценарију за *Лолиту*. Сценарио, као што би се дало и очекивати од Набокова, односно радна верзија

тако постоје подаци да је у два наврата, 1964. и 1970. године, Набоков преговарао са Алфредом Хичкоком о сарадњи на филмским пројектима и да су преговори у оба наврата пропали. Набоков је у вези са Хичкоком прокоментарисао да њих двојица деле исто интересовање за црни хумор, склоност ка загонеткама, фасцинацију начинима виђења ствари, воајеризам, склоност ка комплексним обрасцима тема и визуелних слика, двојницима и дуплирању, као и софистицирану манипулацију наративним конвенцијама. (Davidson 1997) Међутим, из неког разлога сарадња није остварена. Разлози нису предмет овог истраживачког исказа. Оно што јесте у вези са овим истраживачким исказом је сам *сусрет* ове двојице великана свог *посла* и претпостављена размена искустава. Начин на који Хичкок, према Жижековој интерпретацији, приказује ужас је типично модернистички поштујући

„[...] класично правило [...] према којем се ужасавајући догађај мора ставити изван сцене, док се у овој приказују само његови одрази и последице. Ако се догађај не види директно, страх расте онако како се празнина услед његовог одсуства испуњава фантазматичним пројекцијама (тако да се 'догађај види као ужаснији него што то стварно јесте...'). Најједноставнији начин увођења ужаса био би, онда, да се ограничимо на рефлексе ужасавајућег објекта на сведоке или жртве. На пример, ужас је видљив једино путем престрављених лица жртава на филмском платну.“ (Žižek 2008: 164)

У том контексту као што следи у делу овог интерпретативног исказа у вези са самим наративом романа *Прозирне ствари*, Набоков да ли под утицајем Хичкока или не, није ни важно, *уводи други тип ужаса* у свој наратив – ужас одузимања идентитета свом „јунаку“ тако што од самог почетка наратива стоји са предумишљајем употребљено иронијско *предсказање* да *сопство није оно што је важно*, да би како приповедање Приче тече даље празнина одсуства се повећавала, одсуства било каквог идентитета „јунака“ и не само идентитета, већ и „јунаковог“ Имагинарног, као и Символичког одсуства Приче „јунака“ – остаје само прозирна Прича творца *о неком карактеру*. Празнину *испуњену порозном прозирношћу* испуњава *ужас празнине на лицима оних изван наратива* – рецепијената, интерпретатора – који Персоново пражњење од било какве могућности идентитетског одређења *доживљавају у форми трансфера* могућности као нужности *живљења и постојања* уколико их *нешто или неко лиши објекта замене-за лакановски објекат мало а*, објекта замене који може да постоји само захваљујући моћи Имагинарног. Набоковљево конституисање *ужаса* није видљиво и у томе је његова моћ конституисања још веће *ужасности*, односно ужаснутости рецепијента *пред лицем наратива без огледалног одраза*, пред са предумишљајем конституисања „јунака“ без сопства и свих *оних ужасних гадости које му творац нуди* не би ли га *казнио у функцији казне као демонстрације годинама нагомиланог беса и*

сценарија, што значи да би било још допуна и прерада, имала је 400 страна. Према Брајану Бојду Кјубриков коментар на толики број страна био је да је „[...] превише опширан, да садржи много непотребних епизода и да би за тај број страница било неопходно седам сати филма.“ (Boyd 1991: 408). Набоковљев сценарио је био више налик кјароскуро стилу немачког експресионистичког филма из 1920-их година него што је био у складу са визуалном економијом савременог америчког филма (Wyllie : 220) Када је предао коначну верзију, Кјубрик је прерадио задржавши тематску текстуру романа и морални интегритет романа. Иако су и Харис и Кјубрик рекли Набокову да је то „[...] најбољи сценарио икада написан у Холивуду [...]“ (Corliss 1994: 19), у интервјуу 1993. Харис је признао да је Набоковљев „огромни“ сценарио било немогуће снимити. (Corliss 1994: 19) На крају Набоков је био разочаран што су „[...] само отрцане трице и кучине сценарија [...] употребљене, али је задржао самосталну заслугу за сценарио и био номинован за Оскара 1963. године. Кјубрик је за истоимени роман рекао: „Савршени роман од ког је могуће направити изврстан филм није роман у коме је наглашена радња, већ насупрот, роман који се углавном фокусира на унутрашњи живот својих јунака.“ (Wyllie 220)

потребе да стави тачку на сваку полемику са свима који мисле у наказном означитељском регистру обесмишљене, наказне прозирности.

Истраживачки рад Барбаре Вајли ауторки овог интерпретативног исказа не служи да би поткрепила свој осећај, своју хипотезу у вези са претпоследњим Набоковљевим романом, нити да би себе одбранила од могућих негативно настројених коментара других-од-себе, већ да би се у завршном делу исказа о Набокову и његовим америчким романима осврнула на запостављене, али не и непотребне *фактицитете* у вези са Набоковљевом поетиком. С тим у вези ауторка наводи да је Набоковљев син Дмитри записао о очевом стварању да његово „[...] писање одаје утисак као да је све време било ту, унутар ума, попут филма који чека да буде развијен.“ (Nabokov 1979: 129) Присутност саме фотографичности и нечег налик на филмско развијање и ток самог филма је управо оно нешто што Набоковљевим јунацима пружа надљудску моћ визуализације, али и извесну прорачунату *манипулацију камером* да би задобили преимућство привилеговане позе неопходне у њиховој борби да превазиђу дегенеративне силе времена (Wyllie 2006: 223). Уметнички квалитет оваквог начина приповедног представљања за узврат преувеличава свеприсутна питања у вези са објективношћу или субјективношћу спознаје и, парадоксално или не, постају једино поуздано средство за поимање „реалности“ у времену и простору (Wyllie 2006: 223). Набоков проблематизује у својим *Чврстим ставовима* перципирање било које ситуације као „реалне“ које се може извести само уз помоћ „[...] апаратуре која може да репродукује те догађаје оптички унутар оквира једног екрана [...]“ (Nabokov 1990: 154) и која и поред те представљачке *апаратуре* остаје да буде представљена ипак само као „реална“. Исто тако, проблем који се односи на фотографски имаго, иако не припада истој димензији којој припада „апаратура“ *филмичности*, већ захтева независну димензију и алтернативно царство постојања, оно коме се истовремене тежи, али које подједнако ужасава у својој немоћи да реалност представи икако другачије до као „реалност“.

Барбара Вајли наводи све ове *податке* не би ли доказала своју хипотезу да Набоковљево интересовање за филмско приповедање није засновано само из-потребе аутора за новцем, већ из-фасцинације могућности које пружају покретне слике. Питање које се у овом интерпретативном исказу намеће: *Зашто се наводи исказ ауторке која се интерпретативно креће у смеру супротном од смера овог истраживања, у смеру који се углавном заснива на биографским подацима који се у овом истраживачком исказу третирају попут набоковљевског означитеља poshlost?* Без обзира на различитост у истраживачком приступу иницијално *осећање читања* ауторке овог интерпретативног исказа већ при првом читању романа *Прозирне ствари* је осећање **пародирања** присуства спектралности не као оностраности, већ спектралности као функцији коју спектралност има у Набоковљевом ауто-исказу *Говори, сјећање!*. У ауто-исказу, као што је наговештено у делу овог истраживачког исказа као *покушаја решавања неједначине ко је Владимир Владимирович Набоков*, Набоков настоји у приповедном смислу да конституише неко ново Имагинарно сопственог сопства у коме означитељски регистри не смеју бити увезани у лакановски чвор, у коме би улогу, функцију Реалног заменио Губитак/губитак, његово лично осећање поводом Губитка јер би то водило ка рецепијентском сентиментализму и сентименталности који би за-увек одредили код читања његове поетике. У том контексту Набоков прича Причу *неке своје историје живота* реисписујући за његово поимање сопства и идентитета непостојеће Реално, али постојеће Предсвесно које ако већ мора бити изговорено у језику, у Симболичком, може, делимично, бити стављено под контролу Свесног. С тим у вези Јетгандова на пример наводи како Набоков свој ефекат остварује у ре-исписивању Имена Оца, односно како лакановски фалусни означитељ S1, за Набокова Предсвесни означитељ, Набоков мења мноштвом S2 означитеља Свесног из-потребе да синкопира парадоксом, апсурдом или

тропичношћу сопствени *полисемантички* Губитак. *Синтом*, означен у овом делу истраживачког исказа као типично набоковљевски да би се назначила различитост у мноштву аспеката приповедања од цојсовског, али и од лакановског, огледало је Набоковљеве потребе да прокаже потребу и истраживача, његових интерпретатора и сваког субјекта за транспарентношћу као тривијалну, ништавну, погубну не само по сваки подухват трагања за *њом*, већ и погубну по субјективитет оног који се истражује, интерпретира и оног ко истражује и интерпретира и ко по аналогiji са *копањем по сопственој прошлости сећања* наилази само на сопствени по-нешто идентитет који у тренутку завршетка потраге нестаје. Наводно пронађена руптура у сећању која омогућава транспарентност перципирања за Набокова је истовремено медиокритетска измишљотина која из-страха субјекта због осећања сопственог идентитетског непостојања, односно постојања у функцији и као функција порозног идентитета, али и благослов имагинације која субјекту, пре свега мислећи на себе, омогућава да постоји и опстане у полисемантичности идентитетских варијација. У том контексту Јетгандова истиче један од кључних Набоковљевих онтолошких губитака – убиство и смрт његовог оца и начин на који Набоков остварује спектрални ефекат приповедања сопственог *Синтома* у ауто-исказу *Говори, сјећање!* користећи и средство „*cinét-homme*“ – „филмског-човека“ (Jöttkandt 2018) – као нужног присуства себе у камео улози у Причи о себи, фотографско приповедање, спектрално приповедно и онтолошко присуство „[...] апаратуре која може да репродукује [...] догађаје оптички унутар оквира једног екрана [...]“ (Nabokov 1990: 154). Јетгандова наводи пример Набоковљевог амбивалентног односа и према сопственим *творевинама* – протагонистима и у овом ауто-исказу и у сопственој поетици који се може назрети у једном од наративних сегмента овог његовог ауто-исказа. Набоков у делу наратива свог ауто-исказа *Говори, сјећање!* који Јетгандова *користи и у врху* приказа једног аспекта набоковљевског *Синтома*, односно у њеном истраживању *Синематома* – *Cinemathomme*-а, Набоковљевог упорног инсистирања на непостојању над-означитеља у смислу свезнања због сопствене освешћености шта би било са његовим здравим разумом када би постојала могућност вечитог памћења свега из сопствене прошлости, те његовог вечног *plaisir*-а због постојања увек *вишка* који се на слици, у наративу, филмској траци не види – моћи имагинације да све первертира у смех, игру, да све преврне наглавачке – „Сљедећа слика изгледа као да се на екрану појавила наопачке“ (Nabokov 2002: 124): „Једној шали дакле дугујем свој први пропламсај потпуне свијести – што опет има далекосежне импликације, будући да су прва створења на земљи која су постала свјесна времена била и прва створења која су се насмијешила.“ (Nabokov 2002: 17, 18) У тој издвојеном делу наратива у коме Набоков приповеда о *Имену Оца* као *низ*у *дадиља*, *посебно учитеља* са којим су он и његов брат проводили много више времена него са својим родитељима, Набоков издваја посебно имагинаризованог или не, није ни важно, учитеља Ленског. Ленски који је „Унаточ неким својим чудачким особинама био у бити врло чисто, врло пристојно људско биће, чија су особна начела била једнако строга као и његова граматика, и којега се крепких *diktanta* присећам с радошћу: „[...] ’љевачи црквених звона побили су штакоре који су испузали’ “ (Nabokov 2002: 135). Приказ свог/својих *S2 фалусних означитеља* Набоков започиње: „Сада ћу показати неколико дијапозитива [...]“ (Nabokov 2002: 120), а затим: „[...] ликови тих учитеља појављују се унутар освијетљене плоче мога сјећања као низ пројекција латерне магике“ (Nabokov 2002: 120). На дијапозитиву Набоковљеве приче о Ленском, Ленски је карикатура Набоковљевог оца, те упркос томе што је „[...] један обијесни и окретни дјечак (јесам ли то ипак могао бити ја – Хајд мога Џекила?) [...]“ (Nabokov 2002: 131) успевао да за врло кратко време „[...] истроши било кога од тих отпорних младића“ (Nabokov 2002: 120), дечак кога посматрамо кроз мноштво дијапозитива овог дела наратива прича *несинхронизованим* гласом о Ленском као о

некоме према коме је осећао нешто „[...] налик природном очинству – емоционалан став који није подржан никаквим чињеницама и без икакве пријеваре на видiku“ (Nabokov 2002: 134) само зато што је поседовао страст према „[...] ’безумним експериментима’ [...]“ (Nabokov 2002: 120) у буквалном смислу попут исте страсти свог оца само не према *изумима*, већ у контексту стратегије којом је бирао њихове учитеље: „[...] да сваки пут ангажира представника другог сталежа или расе, тако да нас на тај начин изложи свим вјетровима који су пухали руским царством.“ (Nabokov 2002: 120). Ленски „[...] је дошао на грозну идеју да сваке друге недеље приказује образовне пројекције латерне магике у нашем дому у Ст. Петербургу“ (Nabokov 2002: 129). За тај *експеримент* „[...] Ленски је одабрао наративну Љермонтову пјесму [...]“ (Nabokov 2002: 129) која је „[...] била подуља и њезиних седамсто и педесет прилично монотоних стихова Ленски је великодушно развукао на пука четири дијапозитива (пети сам неспретно разбио непосредно прије представе) [...]“ (Nabokov 2002: 129), међутим „[...] повећање очито није дјеловало [...] Осим тога, чаролије је било врло мало.“ (Nabokov 2002: 130)

„Заправо, кад их се данас сјетим, мислим како су јефтино и бомбастично изгледале те хладетинасте слике пројигиране на влажни платнени екран [...], али с друге стране, какву су љупкост откривали сами ти стаклени дијапозитиви кад би их се једноставно држало између кажипрста и палца и подизало према свјетлу – прозрачне минијатуре, цепне земље чудеса, уредне мале свијетове пригушених чаробних нијанси! Каснијих година поново сам открио исту ту прецизну и шутљиву љепоту на блиставом дну чаробне осовине микроскопа. **У стаклу дијапозитива предвиђеног за пројекцију крајолик је био редуциран, и то је потицало машту; под микроскопом се орган неког кукца повећавао у сврху хладнокрвног проучавања. Постоји, рекло би се, у димензионалном саставу свијета нека врста осјетљивог састајалишта између маште и знања, точка до које се долази смањујући све што је велико и повећавајући све што је мало, која је битно уметничка.**“ (Nabokov 2002: 132)

Парадоксалност Набоковљевог одношења према пројекторима или како их он означава из имагинаризовано имагинаризоване перспективе детета *чаробним лампама*, према филму, односно покретним сликама о чему је било доста, мада никада довољно, речи у цртицама Барбаре Вајли, могли би рећи не представља никакав новуум у Набоковљевом стваралаштву, само што је пренаглашеност те парадоксалности *микроскопски увећана* са намером и у поменутом ауто-запису и у роману *Прозирне ствари*. У контексту приказа *очигледног* Набоковљевог парадоксално амбивалентног односа према *филмичности* јесте увод *Говори, Сјећања!*, део наратива у коме Набоков описује породични живот пре свог рођења у коме је присутан као сведок захваљујући низу кућних филмова у којима он панично, престашено открива да он уопште није постојао „[...] и како нитко није туговао због његова изостанка“ (Nabokov 2002: 15). Набоков закључује „[...] како је наше постојање тек кратка пукотина, блесак свјетла између двије вјечности таме“ (Nabokov 2002: 15). Парадокс је у томе, запажа Вајлова, да филм истовремено показује Набоковљево одсуство приказом мрачног и застрашујег призора „[...] дјечјих колица која су стајала на тријему, сва окружена неком самодовољном продорном атмосфером лијеса; чак и она су била празна као да су се, у обратном смјеру догађања, саме његове кости распале“ (Nabokov 2002: 15), али истовремено управо филм пружа непроменљиви доказ његовог постојања у свету. Вајлова филмски, кинематографски мотив види управо у „блеску свјетла“ који је подсећа на филмски пројектор који својим снопом светлости сече таму читалачког аудиторијума попут метафоре живота (Wyllie 2006: 228). Тај *сноп светлости* јесте веза између Стварности и Имагинарног која служи као аморфни мост између два света од којих су оба подједнако збуњујућа и страна. У овом приказу, као једном од мноштва сличних, Вајлијева види могућност значајног увида у Набоковљево

разумевање креативности и открића централне улоге *апаратуре* филма у Набоковљевој уметности.

Ауторка, ипак, издваја роман *Прозирне ствари* као најизраженији увид у контексту манипулативност филмским модусом. У интервјуу из 1962. године Набоков каже да „[...] ми живимо окружени у већој или мањој мери објектима попут духова [...]“ (Nabokov 1990: 11). *Прозирне ствари* драматизују сопствени свет духова процесом инверзије, процесом у коме је супстанцијализованост илузија, а несупстанцијализованост *емфатички* стварносна. Набоковљево *подметање* наводне Р-ове перспективе духа, сабласти, фантома *омогућава* да се концепт Стварности види као „[...] бесконачан низ корака, нивоа перцепције, лажних дна [...], стварности која је коначно и неизбежно „неутољива, недоступна“ (Nabokov 1990: 11). У Имагинарном *смрт* Р-а добија привилеговану перспективу која трансцендира време и простор на тај начин да прошлост и садашњост постоје у једној димензији и једино процесом померања фокуса је могуће схватити разлику њиховог постојања. Творчева/Р-ова разметљива, неограничена способност визуализације, према Вајлијевој, имитација је механизма фотографије, али његовим делом наратива доминира његова способност манипулације „оком камере“ које непрестано пребацује фокус од дугог задржавања до средњег и од средњег ка кратком у његовом опису Хјуовог измученог постојања. Тензија и анксиозност коју ствара увид у сопствену смртност и која мотивише толико много Набоковљевих протагониста да изнађу начине како би се изборили са регресивним и репресивним силама времена, у овом роману, у овом *запису на маргини* нема никаквих последица. Набоковљева/Р-ова перспектива није далеко од безосећајне или нехумане, нити се разликује од индиферентности камере. Његова – ауторова над-позиција нигде није транспарентнија и непосреднија него у роману *Прозирне ствари* – да ли из разлога оне *друге*, негативне перцепције филмског начина *приповедања* и давања превише простора Имагинарном рецепијената у надопуњавању увек за Набокова непотпуног филмског кадрирања у *приповедању сваке приче*, као и немоћи те и такве Уметности да омогући *прелазак у било коју другу димензију постојања* осим оне *исприповедане на платну*.

У „Предговору“ за своје *Чврсте ставове* Набоков говори о својој неспособности за вођењем спонтаног разговора на енглеском језику указујући на чињеницу да тај вид његове немоћи није имао никакав утицај на његов академски успон у Америци од позиције ванредног до позиције редовног професора и поред чињенице да је сваку изговорену реч на својим предавањима претходно добро осмислио, записао и онда пред студентима прочитао. Тај вид припремања онога што жели да каже на енглеском језику је, како сам Набоков каже, био једини начин да спречи сопствено замуцкивање и неповезан говор који је „[...] изворни енглески језик претварао у патетични француски изговор истога“ (Nabokov 1990: xv) – „Чак и сан који покушавам да препричам својој супрузи за доручком је само први нацрт.“ (Nabokov 1990: xv) Управо из тог разлога је много више волео и инсистирао да му се питања пошаљу у писаном облику и да он припреми своје одговоре записујући их на индексираним картицама. Оно што је важно истаћи у вези са овим Набоковљевим исказом јесте његово неразумевање зашто су они који су га интервјуисали имали огромну жељу да га интервјуишу *уживо*.

„Желели су да виде позирање моје оловке над страницом књиге, осликани абажур моје лампе, полице са књигама, мог старог руског хрта како спава поред мојих ногу.“ (Nabokov 1990: xv) Ни то им није било довољно, те су сматрали да је неопходно додати „[...] музичку позадину како би креирали вештачку атмосферу неформалног разговора додајући уз то мноштво вештачки пребојених детаља које нису могли да запишу попут ’Н. је прогутао вотку и направио досетку уз осмех’. Имам ли срца да одбијем такву

врсту лажног представљања лажне удобности вођења разговора? Имам.“
(Nabokov 1990: xvi)

Артифицијелна спонтаност, *доснимавање* кадрова како би се произвела илузија *plaisir*-а, како би се створио имаго писца као обичног човека од крви и меса – за Набокова делузија процеса конституисања прозирности по сваку цену чији је једини исход свођења поетске вредности његових дела померањем фокуса на тривијалности материјалног, лепљење музичке позадине да би се код гледалаца пробудила сентименталност према изванредном писцу, а *јадном говорнику*, све то је за Набокова *poshlost*. Из тог разлога, како даље у уводном делу својих *Чврстих ставова* наводи, када коначно добије интервју у писаном облику, он га реисписије избацујући сав тај „**плутајући декор**“ и „остављајући само базичну супстанцу“ (Nabokov 1990: xvii) и у своје *Чврсте ставове* уграђује само неке од америчких и британских интервјуа. И од оних које је уврстио, за неке моли читаоце да их само прелете погледом јер својом „[...] **одурном алхемијом** [...]“ (Nabokov 1990: xvii) су толико безнадежно помешали његове аутентичне одговоре са „[...] **вештачком бојом интереса** [...]“ (Nabokov 1990: xvii) оног који је водио интервју, док, исто тако, постоје и они из којих није имао проблема да изостави „добронамерна“ извртања његових речи, као и све „[...] божанске журналистичке интервенције [...]“ (Nabokov 1990: xvii) не би ли коначно постигао свој циљ – елиминисање сваког елемента спонтаности, сваке сличности са спонтаним говором. „Тако је ствар коначно преображена у мање или више уредан есеј и то је идеална форма коју један писани интервју треба да има.“ (Nabokov 1990: xvii)

„Као резултат свега, садашње тело моје енглеске прозе, лишене дуге руске сенке, изгледа да рефлектује прихватљивију личност од 'В. Сирина' коју су креирали писци мемоара у емиграцији, политичари, песници и мистици који се још увек сећају мојих сукоба са њима 1930-их година у Паризу. Изражавањем мојих ставова, ма колико они били чврсти, данас провејава блажи и мирнији темперамент; и тако треба да буде.“ (Nabokov 1990: xvii)

4.4. Интерпретативна немоћ читања сопства *You Person*-а

Да ли у роману *Прозирне ствари* присуствујемо приповедању као функцији псеудо-документарног филма, *немог* псеудо-документарног филма на који се потом *прилепљује* нечији туђи говор уместо *моћи говора*, одговора самог главног јунака на потпуно бизарни *подметнути сценарио*? Као да читавим романом одзвања спектрални одговор Приповедача *сваком* другом-од-себе у функцији *епитафа*, коме или чему? Слично питање би се могло поставити и да ли Набоков чија је половина или трећина сценарија који је исписао за филм *Лолита* у јуну месецу 1960. године имала 400 страна, а на коме је радио до септембра, без биографских података колико је могао тада имати страна, могао бити задовољан Кјубриковом и Харисовом коначном верзијом сценарија, односно потпуно новом верзијом сценарија и да ли је заиста био задовољан када је видео *ту неку* верзију *Лолите* на филмском платну? Набоков *филмски* приповеда сцене из *историје живота* извесног Хју Персона на начин који у огромној мери подсећа на једну од филмских *прича* „Nabokov in Montreux: 1965 Interview“ коју је Набоков накнадно, као што је претходно наведено, *допричао* у „Предговору“ својих *Чврстих ставова* у контексту *poshlost*-и потребе других да *задовоље сопствену жеђ* тривијама и баналностима другог-од-себе или првог, да би их накнадно, у монтажи, *лепили за сопство* које им *са предумишљајем* увек измиче. У овом *никако-да-почне* интерпретативном делу исказа о сопству и истини јунака у Набоковљевом роману *Прозирне ствари*, ауторка позајмљује означитеље *пост-интерпретација*, *ново Реално*, *ново Имагинарно*, *дивља психоанализа*, функција *неактивираних психозе* као неанализибилне психозе, као *психозе* која не да не може, већ неће да буде анализирана – да ли на то има право – свакако, да

има – само да би пре свега *себи дала дозволу* да роману, односно „сопству“ извесног Хју Персона *приђе* онако како га је *прочитала, дочитала*, односно како је без икаквог претходног знања о исказима других о роману све време имала осећај да гледа читајући неки *документарни филм о немогућности филмског и наративног приказивања ни дела историје живота главног јунака – творца сценарија или његовог јунака?* Из тог разлога ауторка овог интерпретативног исказа не иде *пречицом*, не иде *директно ка циљу* јер „[...] истински циљ (’бесконачан’ циљ) постиже се преношењем свог непрестаног неуспеха у остварењу ’коначне сврхе’ (*goal*); у самом неуспеху постигнућа намераваног циља увек је већ постигнута истинска сврха.“ (Žižek 2008: 63)

Кренимо са *неуспехом постигнућа намераваног циља* јер циљ у овом делу интерпретативног исказа постоји, али као интерпретативни *доживљај искуства* у смислу спектрално-асимптотског *осећања близине заувек недоступног jouis-sance-a* у *постизању истинске сврхе*. Спектралност у Набоковљевом роману *Прозирне ствари* у свом *најогољенијем, најбруталнијем виду* означитељ је приповедачког кадрирања Приче о главном јунаку у смислу де-(и)лузије да се „цела“ Потреба творца да заклони од правдања, прикривања, борбе да сопствени микросвет сачува у себи и за-себе излива у Причу у којој се користе приповедачка *оруђа* не би ли се исписало то једно – свако сопство које ће задовољити, у постићености или бесу, потребе *оних свих других* који су творчево постојање током *историје његовог живота* настојали са предумишљајем или без њега *да пониште Нансеновом путовницом постојања као сабласти*, свих других који су упорно настојали и настоје да спектралном полисемантичком сопству Набоковљеве поетике навуку маску *персоновске транспарентности*. Романом *Прозирне ствари* Набоков *окреће свет наглавачке*. Његов јунак – *како стоји у спектралним дидаскалијама* – мора да буде *жртвован*, мора иронијски, најблаже речено, из *милосрђа* творца, да буде приказан, *приповедан* као субјекат принуђен да живи *најнагонскију* могућу функцију *plaisir-a*, али *кроз бол*. *Извесној персони* његов творац одузима могућност да и у задовољењу сексуалног нагона ужива, јер из толике потребе *света* да најсложенији, најнеанализибилнији аспекти функција опстајања субјективитета субјекта и истине буду первертирани у транспарентну, објективизирану стварност разложену до последњег атома, странице *Прозирних ствари*, попут *улице Вит*, творац испуњава брутално-парадоксалном прозирношћу која заузврат чини да „из оптичких и анималних разлога, сексуална љубав [постане] мање [...] прозирна од многих других знатно сложенијих ствари“ (Nabokov 2003: 26). Она друга која имплицира „[...] праве жеље и осећања, то и није нека тајна – тајне више не постоје – али би одговор на то питање подразумевао објашњења и открића која су одвећ тужна, одвећ страшна, да бисмо се с њима суочили“ (Nabokov 2003: 32). У свет који из формалистичких потреба за уклапањем у формалистичку узглобивост транспарентности творац позива свог јунака да *изађе на сцену*, да уђе у кадар не би ли започео сопствени експеримент за који му је потребна особа, било која особа, али не и њен пристанак. Пре свега важно је, или не, указати да се око улоге творца у истраживачким радовима води дебата у контексту да ли је Хјуов творац извесни господин Р. на чијој лектури романа *Тралаланције* Хју Персон наводно ради, да ли је Хјуов творац сам Хју који не престаје да на маргинама неког текста избацује метафоричко-метонимијске слојеве из потребе за једноставношћу коју свака прозирност тражи или, као што се из претходног дела интерпретативног исказа који се односи на роман *Прозирне ствари* може ишчитати у вези са конституисањем самог Хју Персона *чврсти став* о самом Набокову и његовој потреби да сопствена cameo појављивања у наративу овог романа замени искључивим омниприсуством. У том контексту се наводи само запажање Зиги Јетганд које може да прикаже зашто толико околишања у овом интерпретативном приступу „сопству“ и истини или неистини „сопства“ овог Набоковљевог јунака. Како Јетгандова наводи, последње странице

романа које као да се претварају у пепео последње преостале наде да се субјекат о коме се говори – неспретни лектор Хју („You“) Персон може посматрати неодвојиво од субјекта који приповеда – господина Р-а „[...] прикривеног Набокова који се скрива у огледалној слици ћириличног слова Я (које се изговара као ’ја’ у значењу ’ја’ или ’ја сам’).“ (Jöttkand 2019: 198). Попут „поприлично тврдоглавог Набокова“ (Jöttkand 2019: 198) и господин Р „[...] био је преосетљив, непријатан, и груб коресподент [...]“ (Nabokov 2003: 35) и уметник који се на властитом терену, властитим оружјем, бори за право да користи неуобичајену интерпункцију каква одговара сасвим особеним мислима“ (Nabokov 2003: 35). Јетгандова која господина Р-а *чита* као самог творца романа *Прозирне ствари*, наводи да се управо у таквом читању огледа сама структура писања и читања романа у форми Мебијусове траке – до те мере да приповедање и читање истог често мењају места, преливајући се једно у друго. У том контексту Јетгандова поставља питање:

„[...] да ли је Р-ов рукопис који Хју исправља током читавог романа [...] сама књига коју ми читамо као трагичну историју Хјуовог убиства без предумишљаја своје супруге Армане у сну, да ли је то исповест праћења корака Хјуове толико потребне историје у контексту наде попут Чорбове⁴³, наде укидања времена, или је читава прича понављање сна о пожару који је у међувремену постао ’реалност’?“ (Jöttkand 2019: 199)

Толико о „једноставности“ могућих приступа Набоковљевом роману који како Ерик Јаросински истиче мерен мерним јединицама броја стана – око стотинак (Jarosinski 2004: 159) – никако не имплицира и једноставност, прозирност. Од интерпретативног исказа Јетгандове ауторка овог интерпретативног исказа, дакле, не тражи коначно упориште у својој интерпретативној одлуци за тумачење односа творца – Набокова и његове *креатуре*, његовог јунака Хју Персона, већ има потребу да укаже само на полисемантичност упоришних тачака од којих је могуће приступити интерпретирању

⁴³ Набоков је 1925. године објавио причу „The Return of Chorb“, причу написану на руском језику под псеудонимом В. Сирин. Прича о Чорбу или „Повратак Чорба“ уколико се фокусирамо на костур заплета, костур је заплета приче о Хју Персону. Чорб руски писац емигрант се након смрти своје супруге коју је оженио против воље њених родитеља, припадника немачке буржоазије, враћа из изгнанства, из Нице у немачко место где је упознао своју супругу не би ли оживео сећање на њу и да би саопштио њеним родитељима да је преминула. Проводи ноћ у истој хотелској соби у којој је провео своју прву брачну ноћ са својом невестом, али из страха од самоће плаћа једној проститутки да проведе ноћ са њим. У току ноћи, Чорб у проститутки види своју супругу, почиње да вришти, престрављена проститутка креће ка вратима на којима се у том тренутку појављују родитељи безимене супруге. Да је исписивање костура наратива на овај начин један од интерпретативних злочина очигледно је у овом таксативном навођењу Приче и Чорбу. Међутим, прича чији овако представљен заплет указује на *романтично лепо* је прича кроз коју пробија спектралност неке изопачености у свом најогољенијем виду. Један од примера је опис прве брачне ноћи у неком огавном хотелу: „Њој је све било забавно – дебели човек у кошуљи дугих рукава који је повраћао у пролазу, чињеница да су случајно изабрали толико одвратан хотел, и присуство предивних плавих длака у лавабоу.“ (Nabokov 2004: 6) Међутим, рецепијенту ништа није смешно. Рецепијенту није ни симпатично оно на чему се заснива Чорбова љубав према безименој супрузи – њено детињасто понашање, њена детињаста радозналост која је води и у смрт због детињастог радозналог додиривања електричне жице на стубу који је оборила олуја. Алузија на педофилију нема или се не читају у овој Набоковљевој причи, али се чита гротескност и осећај мучнине који изазива то Чорбово обожавање свега детињастог код своје супруге до те мере да своју прву брачну ноћ не спавају заједно, те да за Чорба супститут секса није пољубац у уста, већ у врат. Његов врисак у току ноћи када у кревету док посматра проститутку види наводни имаго своје покојне супруге у претходно поменутом контексту врисак је човека који живи илузију јер уместо асексуалне детињасте супруге у његовом кревету је тело одрасле жене чији је посао секс. „Помислио је да ако би успео да прикупи све оне мале ствари које су заједно примећивали – ако би изнова створио блиску прошлост – њена слика би постала бесмртна и заменила би њу [слику његове супруге каква је била заиста, али о којој читалац ништа не сазнаје јер постоји у причи само Чорбова визија потребе како она треба да изгледа – ментално и физички] заувек.“ (Nabokov 2004: 5)

формалистички пред-постављене теме – (не)могућност конституисања истине сопства. У том контексту, чини се као да Набоков на почетку романа стоји иза камере и позива неку особу, Персона или свог некадашњег Чорба чије *капацитете сопства није исцрпео до крајњих граница* јер је *мотив и време* настанка Приче о Чорбу очигледно другачији.

„Персон је особа коју тражим. Ехеј, Персоне! Не чује ме.“ (Nabokov 2003: 5)

„Ехеј, Персоне! Ма, шта је било, не вуците ме. Ко каже да га гњавим? Ох, добро.

Ехеј, Персоне... (последњи пут, сасвим тихим гласом).“ (Nabokov 2003: 5)

Да би наводно дао времена „персони“ (Nabokov 2003: 34) да се осмели и изађе пред публику, Набоков као да *снима уживо документарца* који треба да забави и подучи исту *ту публику* која са нестрпљењем ишчекује сецирање једног сопства на саставне или раставне атоме. *Документарни филм* тиче се једним делом „историје“ настанка оловке коју његов јунак налази у фиоци стола у хотелу у Швајцарској где долази у потрази за *прозирним стварима*. Набоков је у *функцији* и режисера и сценаристе који не престаје да даје упутства док се *снима* ова имагинаризована вињета о оловци: „[...] (припазите на нашег маленог другара!) [...] (само пазите, пазите да се не искриви!) [...]“ (Nabokov 2003: 13). У апсурдно-иронијској причи која започиње са: „А сада треба мало обратити пажњу“ (Nabokov 2003: 12), глас који приповеда уз подсмех смирује *присутну публику* да се не уплаши од *осећања ништавности сопственог постојања* оног тренутка када се прозирност настајања и постојања те оловке претвори у „[...] атоме прашине расуте на све стране широко, тако широко да, ево, готово да паника узима дах, али треба бити изнад тога, навикне се човек на то прилично брзо (постоје и гори страхови)“ (Nabokov 2003: 12). Шта се догађа када толико жељена транспарентност престане да буде транспарентна, када се објекат потребе претвори у атоме „кристализованог угљеника“ (Nabokov 2003:14) који имају моћ да се крећу у свим правцима – уназад, али и унапред ка будућности и које је немогуће више перципирати? Шта се догађа са *субјектима у публици* када *не добију оно што им је обећано*? Да ли то значи да се идентитетски распадају и они сами јер их *ствар* изневерава, остављајући их без последњег упоришта у сопственој делузији надмоћи да могу украсти *методологију* настанка физичког објекта и применити је на сопствени идентитет? Набоков *их* још увек држи у неизвесности, *у вери*: „Ево стабла! Баш овај бор! [...] Ево и даске која ће плиткој фиоци (још увек отвореној) подарити љуштину оловке.“ (Nabokov 2003: 13) *Фрустрација публике све више расте и коначно остаје нема* пред трауматичним уверавањима творца да присуство, постојање те оловке, те фиоке, те кладе, тог бора, те шуме могуће је препознати само „[...] по нечему што нам је савршено јасно али безимено, и што је немогуће описати исто онолико колико је немогуће описати осмех неком ко никада није видео насмејане очи.“ (Nabokov 2003: 14) Уз иронијско „авај“ (Nabokov 2003: 14) и своју завршну реч и као до-коментатора целом снимку, Набоков се уз *неми грохот* извињава *публици* због неуспеха да прозирност оловке задржи у кадру јер му се и оловка и кадар *расипају*, дајући обећање *публици* да, иако му приказани експеримент са оловком није успео, нови експеримент са *персоном* му неће измаћи: „Он, међутим, неће, то не.“ (Nabokov 2003: 14)

Зашто његов јунак *одбија да изађе пред камеру*, зашто, наводно, не чује позив свог творца? Значајан део интерпретативног исказа у вези са начином како интерпретативно *прићи* роману *Прозирне ствари* обележен је означитељима филмско приповедање, филмично приповедање, камео улоге творца, „*cinét-homme*“ – „филмски-човек“ (Jöttkandt 2018), функција дијапозитива у приповедању, *лантера магика*, при чему није споменуто да је Набоковљев такозвани руски период *означен* и *Владимиром Набоковым драмским писцем*. С тим у вези, наводи се у цртицама неколико запажања у вези са театрализацијом Набоковљевог уметничког света. Сајвили Сендеровик (Savely Senderovich) и Јелена Шварц (Yelena Shvarts) спомињу да када се говори о Набоковљевом драмском

стваралаштву треба имати на уму комбинацију комедије дел Арте, луткарског позоришта, *Петрушка позоришта* који су у Набоковљевој уметности интегрисани у „[...] культуру театра без граница“ (Senderovich, Shvarts 2000: 31). Владислав Кодашевић (Vladislav Khodasevich) износи запажање да Набоковљеви јунаци за разлику од свог творца поседују потребу за сопственим раз-откривањем, те да играју своје улоге у потпуности освешћени своје артифицијелности. Парадоксално, они – јунаци често покушавају да се изборе за улогу намењену само њиховом творцу и из тог разлога се представљају као они који конституишу причу коју играју и разметљиво настоје да утичу на токове радњи других карактера. Они на сцени коментаришу својевољно лоше одиграни део одређене сцене, исправљају грешке, сами поново деле улоге и све то време не престају да говоре – коментаришу ток комада. (Khodasevich 1970: 97, 98) У Набоковљевићим драмским комадима *The Tragedy of Mr Morn* (1924), *The Man from the USSR* (1926), *The Event* (1938) и, на пример, *The Waltz Invention*, као један од мноштва мотива присутан је мотив, функција мета-театра у смислу драмског комада у комаду, што имплицира постојање дуалне природе карактера и свега претходно наведеног у оквиру Кодашевићевих промишљања. С тим у вези, Набоковљево имплементирање функције мета-театра у супротности је са виђењем Јурија Михаиловича Лотмана да је писање драмских комада у форми драме у драми последица потребе драмског писца да се тим „[...] дуплим кодирањем извесних делова текста [...] изазове ефекат перципирања примарног слоја текста као 'оног реалног'“ (Lotman 1977: 432). Тешко је, или, боље речено, готово немогуће претпоставити да је Набоков икада имао потребу да својим делима дозначи реалистичку димензију, па и „реалистичку“. Стварањем двоструког или вишеструког приповедног света у својим делима, Набоков конституише слојеве текстова по вертикали, тако да највиши слој буде резервисан за самог аутора, али и за реципијенте којима аутор (са понекад прикривеним презиром) даје дозволу да нагађају и да из сопствених грешака уче. Нижи ниво је за карактере који играју улогу аутора, оних који се боре за ауторско преимућство у поновном дељењу улога и усмеравању тока радње који други карактери морају да следе. На најнижем нивоу јунаци нису у стању да процењују нити себе нити радњу која им је наметнута, те они једноставно играју улоге које су им други наменили и које они поимају као сопствену реалност. У роману *Прозирне ствари* највиши слој, наравно непрозирни припада аутору и његовом иронијско-пародијском подучавању реципијената. Апсурду се може пружити отпор само над-апсурдом. У том контексту, позиција највишег слоја би се пластично могла представити позицијом аутора који седи иза камере или на рубу позоришне сцене и док радња на најнижем нивоу не престаје да тече, с времена на време се обраћа публици питањима: *Шта ако се ваше Имагинарно постојање изједначи са Предсвесним постојањем и шта ако се објави стварносна истина да је и освешћеност постојања у Предсвесном само „халуцинација“? Ако нисте задовољени тиме да читате уметност у коду уметности, никако уметност ради сами уметности, већ сте опсесивно у стању да се интерпретаторски бавите архелошким ископинама по цену потпуне деструкције свега уметничког, сваке имагинаризације, сваког Имагинарног, онда ћу вас ја Владимир Владимирович Набоков довести у реципијентско стање потпуне дезинтеграције и поставити вам, можда, још једно питање: Да ли сте спремни да прихватите себе и сопствено постојање не само као халуцинације и сумње у саму халуцинацију, већ у постојање као оне „тачке нестанка“ у контексту обавезног означитеља сваке „фатаморгане“ постојања?*

Вратимо се питању: *Зашто Набоковљев Персон наводно не може да чује позив свог творца?* Одговор би могао бити зато што је смештен на најнижем слоју текста као дијапозитива, као оног слоја филма у коме он не зна да игра главну улогу, не зна да се снима или попут лутке – гињола Петрушке којој су након Октобарске револуције 1917.

године одузета сва обележја карактера некадашњег руског паравана италијанске Пулчинеле из комедије дел Арте и који је задржао само црвену кошуљу некадашњег Петрушке не би ли био употребљен као пропагандно средство Совјетског Савеза. Персон *Петрушка* јесте употребљен у пропагандне сврхе свог творца да демонстрира одговоре на питања и оних реципијената који имају Потребу да до крајности, до *кошчате стварности* састружу метафоричко-метонимијске слојеве сваког уметничког наратива не би ли се домогли последњег атома фактицитета идентитетског постојања другог-од-себе, али самим тим и оним *неким другачијим или другим* реципијентима који ту Потребу немају, али као *упозорење* шта би *им се могло догодити* да је имају. Онај *средњи слој* би могао бити намењен господину Р-у, писцу на чијем рукопису *Тралаланције* Персон ради лектуру и коректуру и до-коректуру или мисли да ради. Која је Р-ова улога на том ни *најнижем* ни *највишем* слоју? Између осталог да коментарише поступке и да мисли да одређује ток радње или судбину Хју Персона, као и да има моћ да га *измешта* из једне ситуације у другу. У роману *Прозирне ствари* творац Р-а ограничава у улози коју би према претходно наведеној, условно речено, парадигми одраза *мета-театра* на трослојност или вишеслојност равни постојања јунака и сопствених камеа појављивања, он требало да има. Р. не успева да утиче на ток радње, односно на одређивање путање којом Хју у својој улози треба да се креће. Р. је попут свог рукописа *Тралаланције* присутан да тралаланцијски у спектрално додељеној му улози *с ону страну постојања* појача творчев глас о *забрани разводњавања* „[...] смеше уметничке природе [...]“ (Nabokov 2003: 99) да одбије Персонов покушај да зарад захтева тржишта преправи сопствени рукопис. Наравно, Набоков и Р.-а конституише као гињолу која ће парадоксом прекршити претпостављену парадигму и обратити се реципијентима као *карактерима* који би требало да постоје само у творчевој димензији постојања. Р.-ово парадоксално, *тралаланцијско* идентитетско постојање делимично или потпуно се заснива управо на огледалном *подучавању реципијената*, огледалном у односу на аутора јер Р. одбија Персонове предложене измене само зато што је он приповедач реалистичког, стварносног модуса конституисања својих јунака по узору на стварносно „[...] препознатљиве особе [...]“ (Nabokov 2003: 98) и који стога не жели да одступи од својих транспарентно створених јунака: „[...] ако је прави уметник одлучио да неки лик створи на основу живог појединца, онда је свакако преправљање рукописа чији би циљ био да маскира тај лик било равно уништењу живог прототипа, као кад, схваташ, иглом прободеш малену лутку од иловаче, а девојчица из суседства падне мртва.“ (Nabokov 2003:99) Иако је Р.-ово уметничко стварање у потпуној супротности са творчевим, исход интервенција преправљања као *премазивања* идентитета његових јунака мноштвом метафоричко-метонимијских слојева је подједнако кобно по Уметност као и потреба реципијената, интерпретатора да те исте слојеве на силу отклоне. Уметност је, објашњава Р. присутном у одсуству Персону, „нерањива“ (Nabokov 2003: 99) јер ма колико било ко настојао да промени, „[...] драстично измени слику, њен ће прототип остати препознатљив по облику пукотине која ће остати у ткиву приповести.“ (Nabokov 2003: 100)

Шта је са *сопством* и *истином сопства* Хју Персона посматраним независно од творчеве, са предумишљајем или без њега, расподеле улога са сврхом или без ње, очувања „нише“ сопствене уметности? Да ли се „сопство“ овог Набоковљевог јунака може читати у коду другачијем од досадашњег интерпретативног кода ангажованости овог романа, ангажованости у личне стврхе? Ако интерпретацијски ништа не изменимо и престанемо да читамо само „пукотину“ која је утиснута „у ткиву приповести“ у смислу померања, спуштања овог јунака по слојевима, димензијама наратива романа, већ интерпретативни имаго Хју Персона поставимо у дијапозитив и окренемо ка било ком *извору светлости*, не светлости свезнања или знања, него светлости неког

артифицијелног Имагинарног јер нас творац само у такво Имагинарно у другим романима који су предмет овог истраживачког исказа, и пушта, да ли је могуће пронаћи означитељ не истине, али барем обриса *сопства* овог Набоковљевог јунака? О Хјуовом детињству читамо да иако је „[...] снажан као бостонски давител [...]“ (Nabokov 2003: 24) „[...] није кадар да изађе на крај са својим школским друговима, када сви одреда говоре одвратне ствари на рачун његовог оца.“ (Nabokov 2003: 24) Касније у наративу читамо да је његов отац директор школе у коју Хју иде, а о разлогу мржње друге деце према њему можемо само да прочитамо:

„Дотичног Хенрија Емерија Персона, оца нашег Персона, могли бисмо описати као добронамерног, озбиљног, драгог човечуљка, или као бедног преваранта, у зависности од угла под којим је осветљен положај посматрача. Рукописи великим делом настају у тмини кајања, у пећини непоправљивог.“ (Nabokov 2003: 24)

Исто тако, дато нам је да прочитамо да Персон након неуспелих пружања отпора другој деци доноси одлуку да се повуче, да му је то повлачење исход „чудног заокрета свести“ (Nabokov 2003: 24) као „сазнања о властитом ужасу доносило утеху тиме што је показивало да он ипак није чудовиште“ (Nabokov 2003: 24) и да је тек при једној од посета Швајцарској са својим оцем који доживљава нешто налик на мождани удар и умире у кабини док остаје заплетен у панталоне које проба, Персон *доживљава* „[...] општи осећај слободе [...] одувавши истог часа велики део животне трулежи.“ (Nabokov 2003: 25) Тај „[...] општи осећај слободе“ праћен је личним задовољством проналаска извесне суме новца у очевим панталонама којом Хју решава да награди себе тако што ће „[...] у улици одмах иза хотела [да] пронађе прву проститутку у свом животу.“ (Nabokov 2003: 26)

„Познато је, међутим, да се у свом родном граду Хју удварао једној тридесетосмогодишњој мајци и њеној шеснаестогодишњој кћери, али је с првом био импотентан, а с другом недовољно одважан. **Овде се срећемо са баналним случајем продужене еротске жудње, њеног уобичајеног самотничког задовољавања и упечатљивих снова.**“ (Nabokov 2003: 26)

Невиност замењена импотентношћу, затим период „самотничког задовољавања“ и проститутка која га избацује напоље јер је „[...] бездушно приметила да би покушај да поново оспособи једног таквог невичног љубавника предуго потрајао [...]“ (Nabokov 2003: 28) означава и *крај оваквог* интерпретативног *приступа* покушају да се о „сопству“ Хјуа Персона говори у означитељском регистру симптома, функција хистерија, неуротика, психотика, или у означитељском регистру Синтома, или набоковљевског *Синтома* јер из досадашњег таксативног интерпретативног набрајања онога што се интерпретативно да прочитати, може се само рецепијентски освестити осећај заплитања у мрежу набоковљевске замке. Зашто су *Прозирне ствари* роман у коме је немогуће говорити о немогућности или могућности конституисања сопства јунака? Набоков нам то говори од самог почетка у контексту сопственог отпора и нетрпељивости према лешинарском интерпретативног и то у самом, наводном, *дозивању* неке, било које особе која је како сам наратив романа открива због *нечега* крива, због *нечега* предодређена да буде кажњена *проказивањем* идентитетске ништавности, идентитетског ништа. На крају имагинаризоване историје оловке у дигресивној вињети, аутор, поновимо, каже да је у питању померање фокуса на оловку коју Персон држи међу прстима и да нам она некако измиче, али: „Он, међутим, неће, то не.“ (Nabokov 2003: 14) Исписивање транспарентне историје оловке онемогућила је сама Уметност јер је *неког, сваког персона* склоног потреби за транспарентношћу *казнила преводeћи* објекат-оловку у атоме чије кретање је немогуће контролисати као ни саму Уметност. Међутим, објекти нису и не могу бити *криви* за покушаје *свих оних или тих персона* да их деконструишу до последњег атома.

*Кривци су они који то исто покушавају да ураде са Уметношћу. У том контексту читамо да „Он“ неће избегнути казну. Питање графичког обележавања Персона курзивом Набоков пародијски разјашњава: „Заправо, ми од курзива зависимо [...]“ (Nabokov 2003: 129) истичући не само сопствену над-улогу у конституисању једне, неке, било које персоне као лошег сурогат читаоца, већ да и у дводимензионалном простору наратива он као аутор може да заузме форму увек малигне „[...] маргине текста (никада довољно широке за све исправке и питања!) [...]“ (Nabokov 2003: 142) или, у најбољем случају по свог јунака, да заузме отворено, транспарентно позу аутора рукописа јунакове прозирне историје живота, аутора који попут свих персоне/Персона постају *туробни робови* својих или наметнутих, али прихваћених деловања у контексту брисања из Уметности свега што јесте *уметничко*:*

„Највише што можемо учинити док свог миљеника настојимо да усмеримо на најбољи начин, тако да то не нашкоди никоме, јесте да се понашамо као дашак ветра и извршимо најлаганији, најпосреднији притисак, у виду *покушаја* да изазовемо сан за који се *надамо* да ће га се наш миљеник сетити као пророчанског, уколико се вероватни догађај заиста одигра. На штампаној страници, речи 'вероватни' и 'заиста' треба одштампати у курзиву, макар *дискретно*, да би се указало на то како се *дискретан* дашак ветра спушта на те јунаке (као и на слова у књизи).“ (Nabokov 2003: 128, 129)

Персонов основни и једини задатак у издавачкој кући за коју ради је да примора писце да поново сами исписују странице својих романа које се не уклапају у нужност транспарентног писања, или, да добије пристанак од аутора да сâм својим транспарентним означитељским регистром изнова напише *такве* делове романа: „[...] требало је да поново написани делови, сачињени од по неколико страница овде-онде, премосте **кржаве црне ране** преостале након обилатог брисања између сачуваних поглавља.“ (Nabokov 2003: 34) „Када је 'наша' књига коначно објављена, Хју је испустио дубок уздах олакшања.“ (Nabokov 2003: 35) „Указали смо на нашу потребу за знацима навода ('стварност', 'сан').“ (Nabokov 2003: 130) Знаци навода и коришћење курзива потреба су Уметности да се одржи у простору Имагинарног јер: „Управо на том месту организам уметности прожима читаву кичму снагом неупоредиво већом од снаге сексуалне екстазе или метафизичке панике.“ (Nabokov 2003: 142, 143) Међутим, „Персона, ова персоне, била је на самом замишљеном прагу замишљеног блаженства [...] означила је да треба избацити и оно 'замишљеном' и оно 'замишљеног'.“ (Nabokov 2003: 142) Зато је Персон, Хју Персон *обележен* сомнабизмом, „[...] лишен неког одређеног талента и амбиције [...]“ (Nabokov 2003: 32), зато је „[...] његово највеће достигнуће [...]“ (Nabokov 2003: 33) „[...] пенкало које је [...] носило његово име: Пенкало Персон“ (Nabokov 2003: 33) и зато његовом „[...] бедом требало би да се баве искључиво стручњаци, за стручњаке.“ (Nabokov 2003: 32)

„Предстојећи део нашег расветљавања прилично је досадан, но ипак морамо да довршимо извештај.“

„Сада би требало да у средиште пажње поставимо главну улицу у Виту, онакву каква је била у четвртак, дан после њеног телефонског позива. Улица врви од прозирних људи и збивања, у које и кроз које бисмо могли да потонемо с радошћу анђела или писца, но за овај извештај издвајамо само извесног Персона.“ (Nabokov 2003: 63)

Набоков у своју *гињолу увлачи прсте* док истовремено *исписује Извештај*, да ли психијатријски извештај у фројдистичком маниру потребе за извођењем догматских закључака на основу прича својих пацијената? Набоков свом *пацијенту* не да ни моћ говора, односно могућности да сам исприча причу о сопственом животу јер је ту он – његов творац да покретима руке *држи свог пацијента немим*, говорећи у његово име док

га *садистички спроводи кроз модус* сирово суровог транспарентног постојања. У интерпретативном приступу у вези са овим Набоковљевим романом превише је тога у игри: с предумишљајем конституисан наратив у коду тропичности означитеља транспарентност, прозирност, *дивља психоанализа* која *позива* на неинтерпретирање, спектралност у контексту спектралног свеприсутства аутора који је *ту да казни свако непоштовање Уметности, причање Приче само путем дијапозитива*, филмичност у смислу издвајања засебних кадрова који ма како да у монтажи буду спојени по правилу (набоковљевском правилу) имају ту предодређеност *брисања* свега уметничког, *неактивирана психоза* као анти-Синтом у чијем означитељском регистру постоји назнака неког идентитетског постојања у функцији *неактивираних психоза* коју једино може да активира немогуће бекство јунака од творчеве контроле – рекло би се, можда, жаловост *интерпретативног алата* пред *зидом* Набоковљевог *чврстог Символичког*. Али шта је то што би могло описати анти-синтоматско идентитетско постојање? Управо немоћ јунака да *тралаланицки* проговори, односно да проговори језиком тропа, те примораност да и онда када наводно уноси белешке у вези са сопственим манама и врлинама у свој дневник може да окрене ситуацију у своју корист, односно да оно што *може* у Имагинарном заштити од транспарентне Стварности коју је принуђен да *живи*. У означитељском регистру психоаналитичких теоретисања рецепијент, интерпретатор суочен је са ситуацијом да *Симптом* *прича* *Причу Анти-синтома*.

„А сада ћемо прозборити коју реч о љубави.“ (Nabokov 2003: 89)

Прича о Хјуовом сексуалном задовољењу, као што је већ речено, Прича је о лакановском *plaisir*-у, али *кроз бол*, разочарања и фрустрације. Његова *веза* са Џулијом коју је њен очух господин Р. чији рукопис Хју настоји да *обешчисти*, а „[...] коју је [...] Р. обешчистио у тринаестој години, на самом почетку неуспелог брака са њеном мајком“ (Nabokov 2003: 51), наравно, своди се на један „[...] трапаво вођени љубавни чин“ (Nabokov 2003: 51) сведен на „[...] дахтање и убадање [које се] одиграло на свој уобичајен начин [...]“ (Nabokov 2003: 51). *Спектрално транспарентни* творац је ту да *убеди* рецепијенте да је за све крива прошлост, исто тако спектрално транспарентна прошлост у лику извесног Џима Мејџора, Џулијиног „[...] једног од најбољих младих мужјака“ (Nabokov 2003: 51) који је погинуо у рату, али са којим се Џулија, ограђује се Хјуов „[...] главни 'сеновити сабрат'“ (Nabokov 2003: 137), *игром случаја или судбине* као главним означитељем прозирне Стварности, виђала баш у том стану који је Хју изнајмио за то вече. Џулији се „[...] лик препланулог Џима Мејџора голих бедара [...]“ (Nabokov 2003: 51) током самог сексуалног чина са Хјуом све време појављивао попут сабласти, те „[...] непрестано излазио из купатила или претурао по фрижидеру, па се у послић који је био у току уплитао до те мере да је она одбијала Хјуу да је ракопча и стрпа у кревет.“ (Nabokov 2003: 51) Након завршеног *мучног сексуалног чина*, сабласт Џима Мејџора „[...] поново је сменила кошчату стварност.“ (Nabokov 2003: 5) Творац-аутор-симптом *каже* *Имагинација не дозвољава бола* *лишен jouissance*, *нити нагонски plaisir*, односно Имагинација се опире било каквом покушају Стварности да је замени или да се у Стварности *прикаже* као Имагинација.

Хјуа Персона, међутим, његов творац не лишава у потпуности Имагинарног и освешћености да када би му било дозвољено да се повуче из Стварности да би могао читав свој живот да идентитетски проведе у функцији неактивираних или активираних психоза. Из претходно наведених разлога творац му омогућава да осети болну близину сопственог Имагинарног, али не и да га *живи* или, још горе, да покуша да Имагинарно *преведе* у Стварност, односно Символичко, и то опет *игром случаја* транспарентне Стварности, уласком у погрешан воз и сусретом са Арманом Шамар. Хју по први пут осећа: „Дечачки сумануту жудњу и романтичну пометњу какву никада раније нисам

осетио.“ (Nabokov 2003: 41) *Пред* Хјуову потребу да егзалтирано макар изговори за шта је све способан у сопственом Имагинарном, творац *спушта зид* Стварности:

„У стању сам да у своју меморију пренесем читаву страницу именика за цигло три минута, али не умет да запамтим свој сопствени телефонски број. Могу да саставим стихове чудне и нове као што сте ви сами [...] али никада нисам објавио ни делић стиха [...] на спортским теренима очеве школе усавршио сам разорни 'ритерн' – сечени ударац по земљи, али већ после једног гема остајем без даха. Употребом мастила и водених боја умет да насликам ненадмашно прозиран пејзаж у коме се одражавају све планине раја, али нисам у стању да нацртам чамац или мост или силуету људске панике у запаљеним прозорима виле, као Плам. [...] Могу да левитирам на три центиметра од тла и тако останем десет секунди, али не могу да се попнем на дрво јабуке. Имам докторат из филозофије, али не знам немачки. Заљубио сам се у вас, **али нећу учинити ништа тим поводом**. Речју, ја сам свестрани геније.“ (Nabokov 2003: 41)

Не би ли своју *персону* (*you person*) *прокрвио* и *удакнуо* *joj* понешто живота, Набоков *joj* са предумишљајем *пружа* осећај једног тренутка над-*plaisir*-а у форми, наравно, „[...] нежне агоније [...]“ (Nabokov 2003: 78) која се више „[...] никада [...] неће поновити [...]“ (Nabokov 2003: 78): „У први мах је покушала да избегне његове усне, али је он био очајнички упоран. Сасвим неочекивано, она му се препусти, и догоди се мало чудо. Лицем *joj* прође дрхтај нежности [...] Трепавице су *joj* биле влажне, рамена дрхтала у његовом стиску.“ (Nabokov 2003: 78) „[...] ипак тај кратки трепет [...]“ (Nabokov 2003: 78) одредио је тон његовог новог постојања прожетог „све-је-добро“ осећајем, упркос њеним најгорим расположењима, њеним најлуђим хировима, њеним најокрутнијим прохтевима.“ (Nabokov 2003: 78, 79) Управо тај „све-је-добро“ тренутак једини је тренутак настао као творчева награда(-да-буде-кажњен) због Хјуове *изјаве мржње* према Стварности, ужасне транспарентности осећаја сопствене неуклопивости у исту ту банализовану, тривијализовану, анти-ониричку транспарентност: „'Мрзим Вит', рече Хју. 'Мрзим живот. Мрзим себе. Мрзим ову огавну стару клупу.'“ (Nabokov 2003: 78) Како Персон долази до наводне спознаје монструозности прозирне Стварности? За то се побринуо његов творац, конституишући анализибилну, фројдовски анализибилну *једнодимензионалну фигуру* – „лик“ Армане Шамар. Потребу свог јунака да само из-нагона заљубљености, дакле из-личне-потребе, *изађе* из транспарентне Стварности у Имагинарно, *первертирајући* свој ништа-идентитет у нагонску потребу за десупстанцијализованим објектом – узвраћеном љубављу и деонтологизованом или онтологизованом у нетранспарентности баналности *фигуrom* Армане, творац *мора да казни*. Свако ко није *исконски веран* самој *узвишености* Уметности, као лакановском Реалном и ко *живи супстанцијализацију*, или, *тралаланцијски речено*, свако ко има потребу да интерпретира у прозирности непрозирно за Набокова Уметности, за Лакана Реалног, не заслужује да „[...] изабере један емпиријски, позитиван објекат и 'уздигне га до узвишености Ствари', то јест, преобрази га у замену за немогућу Ствар.“ (Žižek 227, 228), већ, опет у *тралаланцијском означитељском регистру*, заслужује патологију немоћи одклона од апсолутно бесмисленог негативног у прозирности *објекта замене*. *Објекат замене* – Армана „[...] отеловљена у лику који [...] у оштрој конкуренцији читаве галерије одбојних женских ликова представља најодвратнију међу јунакињама које је Набоков створио.“ (Рауновић 1997: 304)

„Уметност живи од имагинације, а имагинација се храни бледом ватром човекове страсти, љубавне или неке друге, свеједно. Имагинација која поседује довољно моћну 'погонску снагу' и потпору у стању је да однесе победу над реалношћу, а оно што таква имагинација ствара јесте уметност, чак и онда када није опредмећено у уметничком делу, због тога што одбија да се покори законима о

пролазности свега што постоји, а са њима и многим другим ограничењима која намеће реалност.“ (Рауновић 1997: 306)

„Хјуова 'аматерска' имагинација, наиме, није његов саветник, већ ништа друго до, како ју је лепо назвао Китс, *deceiving elf*, варљиви вилењак који не доприноси истинском растерећењу од тегоба које доноси живот, нити га на било који начин заиста чини подношљивим, већ тренутке опијености, заноса и среће, наплаћује болним, сурово прозаичним враћањем у реалност.“ (Рауновић 1997: 310)

Персонов творац пристаје, дакле на тренутак да свом јунаку *бледо покаже* „[...] бледу ватру [...]“ љубавне не страсти, већ патолошке хипнозе тим једним гестом тренутне опијености женом, женским *карактером*, не и ликом јер се интерпретаторски чини да и лакановско Симболичко одбија да сопство ове Набоковљеве „јунакиње“ означаи, у смислу немоћи Симболичког да исписује, означава без метафоричко-метонимијског наслојавања. Љубав према Армани Шамар која својом обесмишљеном идентитетском прозирношћу у контексту свођења свог постојања само на онај гадни у баналности вид идентитета најтривијалнијег Стварности, може се за-сигурно интерпретаторски рећи, јесте једна од најгорих казни коју је Персонов творац осмислио за свог иронијски *паженог* „штићеника“ – „[...] мој [...] Хју Персон [...]“ (Nabokov 2003: 55), попут „[...] кројачке лутке [...]“ (Nabokov 2003: 45) Персон, „нашег Персона“ (Nabokov 2003: 95), „будаластог Персона“ (Nabokov 2003: 96), „нашег драгог Персона“ (Nabokov 2003: 138). Она пристаје на сексуални чин са Персоном јер у њеној бизарној идентитетској Стварности она је „[...] спремна да буде ултрамодерна, у друштвеном и сексуаланом смислу [...]“ (Nabokov 2003: 76), али због монотоније пасивног присуства онанистичким сесијама на које су је тројица мушкараца са којима се у тренутку Хјуовог уласка у њен живот „дружила“, не би ли била награђена сексуалним односом са једним од њих – Џејквизом, Армана на његов ултиматум да уколико одбије да их посматра на тим „[...] њиховим прљавим забавама [...]“ неће добити своју „награду“ одговара да је то за њу „[...] увредљиво, и вугарно, и прастаро као Грчка.“ (Nabokov 2003: 76)

„А сада ће мало да се води љубав. Знам једно фино место обрасло маховином иза оног дрвећа, где нам нико неће сметати, ако то обавиш брзо. ’“ (Nabokov 2003: 77)

„А сада ће да се крене кући“, закључила је одмах по обављеном чину својим уобичајеним неутралним тоном, па су ћутке наставили свој хитри ход низ падину.“ (Nabokov 2003: 78)

Према Пауновићу, Набоков овим делом наратива својих *Прозирних ствари* демонстрира да „[...] је свој став према тривијалном у књижевности и у животу избрусио до савршенства.“ (Рауновић 1997: 314) Персоновом идентитету је дата, дакле, „'аматерска' имагинација“, псеудо-Имагинарно које како Пауновић наводи, потиче из љубавне страсти, зато њему због воље свог творца који га је предодредио за постојање у испод-просечности имагинаризоване Стварности, не може ни у интерпретативном смислу бити *додељен* лакановски објекат мало *а*, нити *објекат замене* јер је за *објекат замене* неопходно постојање у Имагинарном, чега га као што је већ речено творац такође лишава, те је даљи ток његовог идентитетског по-нешто-идентитета одређен као опседнутост нечим што не постоји, нечим што се догодило на трен да се више никада не понови: „[...] када би осетио жељу да изрази своју љубав, у време кратког удварања и потом брака, Хју Персон није знао где да потражи речи које би је убедиле, које би је дирнуле, које би измамиле сузе у њеним неумољивим тамним очима!“ (Nabokov 2003: 89) Сузе као доказ постојања Армане у било ком означитељском регистру осим у апсурду, простоти, хладноћи, безосећајности, потребе да буде авангардна при чему је за њу означитељ авангарда било шта што је још одурније од безумља простоте прозирности Стварности коју живи, Персон може само да чува у сећању попут заувек изгубљеног

псеудо-објекта наде да и сам може да постоји изван сопственог *свеједно* идентитета. Творчево *уверавање* рецепијената да *његов драги Хју* од тренутка сусрета са првим и јединим осећајем „све-је-добро“ наставља да идентитетски опстаје у том регистру јесте, наравно, иронизација сопственог милосрђа према свакоме ко се усуди да из-постојања, зарад и искључиво само у прозирности, има једино потребу да деконструише све што је изнад тога – попут уметности другог-од-себе, ма колико та уметност за аутора била *пошлестичка*, при чему се мисли на приповедање господина Р, -а које је за творца ништа друго до квази-уметнички миметизам. Живот са Арманом, са „[...] том суштински несрећном женом са спарушеном душом [...]“ (Nabokov 2003: 89) „[...] тако опаке нарави, тако морбидне [...] природе [...]“ (Nabokov 2003: 91), Персонов творац приказује *проказујући театар апсурда* и сводећи на „њене сексуалне лудорије [...]“ (Nabokov 2003: 94) које су „[...] збуњивале и мучиле Хјуа“ (Nabokov 2003: 94). Ако се за трен интерпретативно вратимо на први Персонов излазак са Џулијом и *предигру* њиховог сексуалног *остварења* у покушају, *присуствујемо* још једној идентичној са Арманином потребом – потребом баналне Џулије да буде део авангарде – „[...] куражно неотесане моде [...]“ (Nabokov 2003: 49) – те приморавању Персона да ако жели да добије своју *награду* онда мора да присуствује једној авангардној представи – „[...] призору голог испосника који је наред празне позорнице седео на напуклој клозетској шољи“ (Nabokov 2003: 49).

„Армана је објавила да ће редовно морати да воде љубав у време за чај, у дневној соби, као на замишљеној позорници, уз непрекинуто нехајно ћаскање, обоје прописно одевени, он у своје најбоље пословно одело с тачкстом краватом, она у лепу црну хаљину затворену око врата. Као уступак природи, било је допуштено размакнути, или чак раскопчати доњи веш, али врло, врло дискретно, без и најмањег нарушавања елегантног чаврљања: нестрпљивост ће се сматрати неприличном, разодевање чудовишним.“ (Nabokov 2003: 94)

Персон, Хју Персон *као да* – пародирање рикеровског постојања у *као да* *имагинаризације, приче* – наставља своје идентитетско непостојање у огледалном свог идентитетског ништа-идентитета пре *додира* са *атомом* „кристализованог угљеника“ (Nabokov 2003: 14) сопственог тренутног осећаја могућности које пружа близина *бледи ватре* љубавне страсти као псеудо-Имагинарног или као самог *завиривања у предворје* Имагинарног, да би му након тога *творац поново ставио повез преко очију*. Армана из-позиције надмоћи физичке лепоте је ту да му у означитељском регистру најтривијалнијег и најтранспарентнијег појасни „[...] чињеницу да узбуђење почива на контрасту између фиктивног и стварног – контрасту који, на крају крајева, полаже извесно право на уметничку префињеност, ако се присетимо обичаја појединих далекоисточних народа, практично ретардираних на много других начина“ (Nabokov 2003: 95). Увучен окрутном страном близине псеудо-Имагинарног у вакум постојања само у и према Арманиним прохтевима и медиокритетским жељама, Персон осећа олакшање и привид задовољства онда када она пожели „[...] да му се пода у постељи [...]“ (Nabokov 2003: 95), али опет у означитељском регистру *авангардне позорнице* „[...] затрпана покривачима, при чему би телефонирала, оговарајући неког с пријатељицом или наговарајући на нешто каквог њему непознатог мушкарца“ (Nabokov 2003: 95). У њеном одсуству, током њених самосталних путовања, Персона мучи љубомора коју он у сопственом псеудо-Имагинарном первертира у „[...] држање за руке с неким момком или допуштање пољупца за лаку ноћ“ (Nabokov 2003: 96). Међутим, „[...] чим би се вратила, блиставо препланулог лица, стаса витког као у стјуардесе [...] нешто грозоморно отворило би се у њему и туце малих атлета сјатило би се и почело да је черечи у свим мотелима које је могао да замисли, премда је, као што знамо, током три путовања остварила потпуну везу тек са десетак врских љубавника“ (Nabokov 2003: 96). *Као што знамо*, приповедачеви,

творчеви *упади* у интерпретативно, рецепијентско *Имагинарно* не дозвољавају читање сопства овог Набоковљевог јунака осим као нелакановску функцију алгорита: прецртани субјекат само уколико прецртани Други (Симболичко) што имплицира другу функцију: прецртани субјекат само уколико прецртани објекат жеље мало *а*. Шта преостаје за интерпретирање од Персоновог „сопства“ или, можда, псеудонаративног идентитета сведеног на истост у идентификацији-ни-са-чим? Причу о Персону прича други-од-њега који настоји да причање Персонове Приче представи као неки вид *Извештаја*, псеудопсихоаналитичког извештаја заснованог на фројдистичком тумачењу према кôм онај ко *слуша* Причу, као што се дâ прочитати из самог наратива Приче, осећа нескривену одвратност.

Извештај је пародирање фројдистичких „стручњака“ које једино може да пародира *стручњак за стручњаке* – творац. „Поучна [...] открића Кларисе Дарк [...]“ (Nabokov 2003: 88) до бесвести су искаркиране назнаке фројдовске психоаналитичке клиничке методе лечења пацијената. Та *открића*, како приповеда *стручњак за стручњаке*, заснивају се на следећој претпоставци: „Заправо, сексуална жеља се у пубертету јавља као субститут порива за убиством, који човек обично задовољава у сновима, док несаница није ништа друго до страх да ћемо у сну постати свесни својих несвесних жудњи за покољем и сексом.“ (Nabokov 2003: 88) Важно је застати и у интерпретативном смислу се осврнути на убојитост речи творца, аутора према свему и свакоме ко покушава не само комплексност Уметности, већ пре Уметности, комплексност Живота са свим осећањима и осећајима који су у вези са полисемантичким означитељем Губитак да означе на *n*-ти из-банализованим означитељским регистрима *од којих би се и само Симболичко постидело*. У том контексту, наставља се *Извештај*, односно тече наратив о „научности“ и „прецизности“ и „истинитости“ експеримента који је довео до наведене хипотезе. *Наведена психоаналитичарка* спроводи експеримент на „[...] две стотине здравих робијаша, чије су затворске казне, дакако, биле умањене за број ноћи које су преспавали у Истраживачком центру.“ (Nabokov 2003: 88) Од две стотине затвореника „[...] сто осамдесет осам имало (је) снажне ерекције у оном стадијуму сна који се назива БОК (‘брзе очне кретње’) [...]“ (Nabokov 2003: 88). Да би до крајности, ако овај претходно наведени део наратива није крајност, онда до потпуне морбидности, творац подвукао још једном да остане урезано за-увек медиокритетско у психоаналитичко-интерпретативном *прекопавању* по сновима и доношењу закључака који по над-правилу морају да имају везе са либидалним, сексуалним нагонима, Набоков до-писује и следећу реченицу која се не дâ интерпретирати: „Ево колико јуче, један је затвореник помогао другом да се потпуно опусти рекавши му: боље да испричаш чики своје снове, да не би сагорео.“ (Nabokov 2003: 87)

На самом почетку оног дела Приче о Персону као Приче о *имагу неке персоне* која је измучена не само несаницом него најсуровијим могућим кошмарним сновима који би настављали да је прогањају и у стању *неке будности* – *неке будности* јер будном Хјуу Персону *чини се као да* је омогућено да у Имагинарном творца живи само у стању сомнабулизма – творац је обележио Персоново мучно постојање у детињству и младости:

„Џек Мор је затекао Хјуа како се жустро нагиње с кауча и обеа рукама стеже и дроби тај безазлени предмет [ноћни сточић], у смешном настојању да заустави његове непостојеће кретње. Књиге, пепелара, будилник [...] све је то било збачено са стола, док је напаћено дрво у загрљају *идиота* крцкало и пуцкетало. Џек Мор их је раздвојио. Хју се тихо окренуо на другу страну и заспао.“ (Nabokov 2003: 31)

Ауторка овог интерпретативног исказа се у контексту Приче о Хјуу Персону час креће тврдом линијом претпоставке, не тврдње да се Набоков према јунаку романа

Прозирне ствари односи из-потребе која се назире или једноставно чита у његовим ауто-исказима, у оним деловима који *вриште* од беса, љутње због примораности да извесни део свог живота проведе међу онима који су га, као и све *странце*, посматрали и третирали као прозирне *незаконито рођене*, или у најбољем случају као фантоме које треба презрењем поништити, као и због на силу наметнуте принуде (када се чита Набоковљев живот из његових ауто-записа јасно је да ова синтагма не представља плеоназам) да своју уметничку ингениозност стави по страни не би ли себи и својој породици, окружен медиокритетством, обезбедио пуку егзистенцију, али према којима доноси одлуку у истој или жешћој мери у којој су они – околности, *странци* и међу својим сународницима – да им узврати привидом онога што је више пута означено као набоковљевско синкопирање свега што је у вези са Губитком, а што је у ствари његова потреба да их дезинтегрише не у атоме, већ у прозирне сабласти које не завређују помена. Та тврда линија интерпретације може да делује као читавање у покушају измештања освешћености туђе Трауме, али, ипак, ауторка овог интерпретативног Реченог након пречитавања и дочитавања наратива сопства Хјуа Персона у контексту перципирања „сопства“ овог јунака у форми хеликса означеног хиралношћу, да би затим одузимала даље проблематизовање увођењем перципирања сопства Хјуа Персона као нехиралног и враћањем на почетак, на неки почетак историје живота самог творца, *коначно признала* да је немогуће сопство овог јунака перципирати нити као деснострану нити левострану спиралу и то још без огледалног одраза. Центар интерпретативне спознаје да ли са предумишљајем самог аутора или без њега, једноставно се у овом роману, односно у Причи о главном јунаку не надопуњује деридијански маргинама да би се изместио, већ одбацује постојање сваке маргине и *центар проговара сам из-себе*. Други, мање очигледни интерпретативни приступ последица је сумње ауторке не у сопствену немоћ да *прочита* наратив сопства онако како је исприповедан, већ сумња из бојазни, из моралне обавезности, при чему је раније више пута споменуто да морална обавезност ауторке овог интерпретативног исказа никакве повезаности нема са означитељем морала као друштвено-социјолошко-културолошко-идеолошког конструкта, већ једино потребе да до крајности следи *потребу* аутора да остане да постоји у поетичкој мисли у себи својственој јединственој пози која се чита у његовим *Чврстим ставовима* и другим романима, америчким романима или барем америчким романима који су предмет истраживања овог интерпретативног исказа. Из тог разлога ауторка доноси набоковљевски *чврсти став* да *следи* амбивалентан или поливалентан *став* Владимира Владимировича Набокова – писца – у контексту његове симултане очараности *нечим* – филмом на пример – и отвореног исказивања одвратности из-страха да било који други при-вид Уметности може да *проговори* о ономе о чему он са привидом лакоће приповеда. *Зашто онда не препустити се у опрезу поверењу или привиду поверења да су баш Прозирне ствари извесна приповедна функција називања ствари правим именом*. Такав интерпретативни приступ, односно интерпретаторско називање ствари правим именом би било сирово фројдистичко-херметичко колонизовање наратива једног дела фикције и једног сопства фикције. Присетимо се наведене скице, цртице Набоковљевог односа према Фројду интерпретаторски *преузете* из истраживачког рада Џенифер Шат:

„Несвесно је за Набокова нека врста смрти; свесност је 'једина стварна ствар на свету и највећа мистерија од свих'. И у Набоковљевој психологији, субјект, попут текста, нема оно 'унутар' или 'испод': све је [...], 'ту' пред погледом без варљивих симбола у мрачним дубинама', али перцепција је та која представља проблем при читању, односно покушају да се продре у криптичну затамњеност текста.“ (Shute 1995: 418)

„Када се једном допре до свесног, то свесно, та освешћеност не открива ништа више до неколико заморних клишеа, **док се оно право сопство конституише**

сâмо [...]; ван тога, према Набокову, нема ничега. За Набокова, моћ популарних дискурса попут фројдовског је у томе да нападају себе као и текстове – и онда метастазирају.” (Shute 1995: 418)

Искуство читања Набоковљеве поетике указује да за Набокова постоје сан и будно стање, те да је сваки покушај интерпретације у смислу херменеутичког исцрпљивања наратива не би ли се проникло у суштину, односно истину свести, ума у стању будности или сна ништа друго до репресија која карактерише сваки тоталитарни, апсолутистички, диктаторски режим чија је погубна последица колонизовање сваке свести. Стање будности, освешћености јесте „[...] највећа мистерија од свих [...]“ (Shute 1995: 418) у контексту немогућности спознаје на који начин „[...] се оно право сопство конституише сâмо [...]” (Shute 1995: 418). *Конституисање оног правог сопства*, према Набокову, односи се само на отпор према тоталитарним дискурсима који по сваку цену нападају поетске и наративе живота, изазивајући прво појаву малигнитета руптуром у наратив, а затим „метастазирају“, деконструишу и убијају све живе ћелије сваког идентитета. Набоков на „свом“ Хјуу Персону демонстрира до баналности ток и исход једног таквог *напада*. Он – приповедач, творац, дакле, *исписује психијатријски Извештај* и то не само на основу сопствене спектралне моћи перцепције, већ и на основу онога на шта приморава свог Персона – да записује сопствене снове, да покушава да их протумачи верујући да се само на тај начин може ослободити својих кошмара. Наравно, Персонови снови, они који се појављују најчешће представљају варијацију исте теме, истог извора фрустрације – потпуно у фројдистичком маниру, наравно, еротске природе, односно недостатка сексуалног задовољења у стању будности. Аутор омогућава свом Персону да испише грубу скицу тог над-сна који се непрестано понавља са мање или више „[...] дотераним заплетом, увођењем нових одвратних збитија [...]“ (Nabokov 2003: 84). „Да видимо шта је то било одвратно.“ (Nabokov 2003: 85) Тај један „[...] еротски сан кретенски наметљиво понављао се у периоду од неколико година, пре и после Арманине смрти.“ (Nabokov 2003: 85) Како аутор каже, одвратност тог сна је толика да је и „[...] психијатар (чудна суклата, син незнаног војника и мајке Циганке) одбацио као ’превише непосредан’ [...]“, те да је Персон што се тог кошмара тиче „могао [...] да се такмичи са првокласним лудацима [...]“ (Nabokov 2003: 84). Интерпретаторски се поставља питање: *Зашто Набоков иде преко граница поетског еротског?* Персону у сну:

„[...] нуђена [...] је једна успавана лепотица на великом тањиру украшеном цвећем, уз неколико алатки поређаних на јастучету. Алатке су биле различите дужине и ширине, а њихов број и избор разликовао се од једног сна до другог. Лежале су у низу, уредно поређане: једна је била начињена од гуме, друга један метар [...] Није било превише смисла у одабирању једне а не неке друге [...] пошто би свака ствар коју би одабрао променила облик и величину, тако да се није могла ваљано уклопити у његов анатомски систем, па би се или сломила у кључном тренутку или пукла на двоје међу ногама или костима мање-више разглобљене даме.“ (Nabokov 2003: 86)

Одговор би можда могао да буде да писац доноси *чврсти став* да у овом свом роману коначно стави тачку на сопствену потребу којој се врло често у својој поетици препушта у форми онога што Џенифер Шат означава као бескрајну примораност Набокова да оштро, критички, у овом роману и преко тога, „преговара“ са Фројдом и сваким тоталитаристичким дискурсом и режимом. Можда управо зато Хју Персон и нема никакве шансе да *буде*, да *постоји* у *Симболичко-Имагинарном означитељском регистру наратива* попут јунака других Набоковљевих романа. Зато, као што то аутор у овом роману више пута каже: *Прочитајмо до краја до без-свести искарикирано-*

исконструисани *Извештај стручњака за стручњаке* овог карактера. *Извештај* садржи над-моћ присуства имагинаризованих сугестија, коментара, тока самог испитивања, које понајмање личи на психоаналитичко, пре на неко репресивно приморавање пацијента да призна све што му спектрални его-психоаналитичар својим реторичким питањима намеће. Управо из наратива *псеудо-психоаналитичког успостављања дијагнозе* Персону, творац потврђује реципијенту мноштвеност бизарно датих наговештаја од самог почетка Приче о Персону и из перспективе тривијалних догађаја у оном делу наратива означеном као стање будности у коме Персон као да игра споредну улогу, или уопште не игра никакву улогу, већ трапава се вуче пратећи покрете руке свог творца, као и из самих Персонових снова о којима сам Персон не говори – уместо њега то чине сами снови којима попут гињоле Персона, опет управља и проговара његов творац. Делови наратива који су означени будним стањем Набоковљевог *Петрушке* и оних делова у којима је *гињола* Персон такође будан, али његов творац има потребу да *публици* саопшти садржај његових снова, његових страхова од кошмарних снова или истог сна који се врти око две инваријабле – незадовољене сексуалне потребе и згађеношћу и стидом од самог себе и свог мазохистички вођеног љубавног преживљавања – Набоков са намером тако невешто прекида и започиње процес монтаже не би ли створио карикатурални контраст ономе што „[...] телевизијски продуценти сматрају [...] фотогеничним и универзално опчињавајућим [...]“ (Nabokov 2003: 92). Осим сопственог спектралног присуства, аутор у контексту достизања највише тачке бесмисла користи означитеље, кадрове *предсказања судбине* ништа-сопства овог „јунака“. Из перспективе снова *наративни кадар* се устремљује на други, „[...] не мање злослутни ноћни доживљај [...]“ (Nabokov 2003: 86), на Персона како у сну „[...] покушава да заустави и преусмери истицање ситног песка из пукотине у ткиву простора [...] На крају би се пред њим испречила гомила смећа, и *то* је била смрт“ (Nabokov 2003: 86). Кадар усмерен на стање будности без освешћености је више у духу банализованог *акционог филма* као када, на пример, Армана из хира *има предсказање* о опасности одседања у хотелима без пожарних степеница, *предсказање* засновано на *дотераном* приказу италијанских вести о некаквом пожару „[...] и [наравно] неустрашивим мушкарцима у сјајним непромочивим кабаницама, који су изводили најразличитије неразумљиве радње у свеопштој фантазији дима и уништења“ (Nabokov 2003: 92, 93). Армана Персону хировито-театралним тоном заповеда да морају да спроведу вежбу бекства од могућег пожара и да се са четвртог спрата хотела уз помоћ планинарских вештина и ослањања на орнаменте фасаде хотела спусте на други спрат хотела. Још једна у низу мучних сцена, кадрова неспретног Хјуа овог пута означеног као „[...] неспретан антропоид“ (Nabokov 2003: 93), мајмунолика креатура која на самом почетку подухвата се заглављује и на једвите јаде успева „[...] да се узвере натраг на свој балкон“ (Nabokov 2003: 94). Избезумљени *мајмунолики* Хју (има ли краја творчевој потреби?) проналази Арману „[...] у једној соби на трећем спрату, где је умотана у ћебе спокојно пушила, опружена на кревету неког незнанца [...]“ (Nabokov 2003: 94).

За потребе овог интерпретативног исказа из наратива романа издвајамо два *кадра* квази-психоаналитичког испитивања којима аутор настоји да у процесу монтажног сецкања и лепљења ових кадрова у неочекиваним контекстима или, можда очекиваним контекстима *наратива* „дивље психоанализе“ у чијем оквиру Хју Персон опстаје као функција неактивираних не само психозе, већ изнад свега неактивираних свести сопственог постојања:

„Узгред, када је то господин Персон почео да мрзи госпођу Персон? **Одговора нема.** Да није мржња, можда, чинила део његових осећања према њој још од

првог трена? **Одговора нема.** Да ли јој је он икада купио џемпер с рол крагном? **Одговора нема.** Да ли му је засметало када је увидео да му претесно приања уз врат?” (Nabokov 2003: 88)

„Рекосте да вам се чинило да вас чека бесана ноћ? Не баш. У ствари, био је прилично поспан, па није осећао потребу за узнемирујуће делотворном ’Марфијевом пилулом’ [...] но упркос поспаности био је свестан како повећи број брига чека спреман да га заскочи. Каквих брига? [...] Размишљао је о томе како његова супруга поново глуми да су је споале женске бољке да би га одагнала од себе; како га вероватно обмањује на много других начина; [...] о томе како је припремање туђих књига за штампу понижавајући посао [...]

’И онда сте потонули у сан?’

’Да, може бити да сам наставио да се упињем да разазнам нејасни одштампани ред, али – јесам, заспао сам.’

’Немирно, претпостављам?’

’Не, напротив, никада нисам дубље спавао [...]

’ОК. А сада да вас питам, знате ли да су психолози који су радили у великим затворима, изучавали, поред осталог, и онај део танатологије који се бави средствима и методама насилне смрти?’

Персон се огласио некако уморном негацијом.

’Ево, да то кажемо овако, полиција воли да зна каквим се оруђем послужио преступник; танатолог жели да зна зашто је и како оно употребљено. Је ли ово до сада јасно?’

Уморна потврда.

’Оруђа су, ето – оруђа. [...] Али оруђа могу бити и од крви и меса, попут ових’ **(прихватање Хјуових шака, тапшање једне па друге, окретање дланова као на почетку некакве дечије игре).**

Хјуове крупне шаке беху враћене власнику као две празне посуде. Потом му би објашњено како се приликом давлeња користе да метода [...] Знамо да сте ви напали отпозади, али ту се јавља питање: кад сте одлучили да задавите своју супругу [...]

Није он ништа одлучио. Он је током тог ужасног аутоматског чина спавао, а пробудио се тек када су заједно пали на под покрај кревета.

Споменуо је како је сањао да је у кући избио пожар?“ (Nabokov 2003: 110, 111, 112)

“Судар са тлом био је много мање бруталан но што је очекивао. Ово је мала бравура, а не сан једног пацијента, Персоне. **Мораћу да вас пријавим.** Озледио је лакат, а њен ноћни сточић срушио се заједно са лампом, чашом, **књигом; али је, хвала Уметности, она била безбедна, лежала је сасвим мирно.** [...] На трен се запитао шта ту његова супруга ту ради, опружена на поду, раширене плаве косе као да лети. А онда се загледао у своје снебивљиве канце.“ (Nabokov 2003: 114)

Издавањем ових сегмената наратива не зато да би послужили истраживачком циљу јер као што је већ претходно наведено Набоков је мајстор онемогућавања утилитаристичког или неинтерпретативног остваривања сврхе у постизању циља коначности интерпретације, већ да би се овим кадрирано-сценско-наративним приказима још једном указало на постојање у непостојању једног Набоковљевог „јунака“ као анти-лакановског *говор бића* које трпи творчеву демонстрацију сопствене вере да према сваком, при чему аутор пре свега на уму има сопствену Уметност, уметничком делу неопходно је односити се као према потпуно новом и јединственом космогонијском чину без икаквих претензија на откривање истинитих или неистинитих *архетипских референци*. Да ли је то разлог што у презиру кроз повремену фасцинираност филмским

Набоков сопственим наративом не исписује сценарио већ изазива реципијента да приповедно посматра као покретне слике на платну при чему је реципијент принуђен да имагинаризује и покретање непокретних слика и само платно своје имагинаризације у покушају да по сваку цену чује знак живота овог Набоковљевог јунака? Шта се да чути од *говор бића* коме је моћ говора одузета: „Одговора нема.“ (Nabokov 2003: 88); „Персон се огласио некако уморном негацијом.“ (Nabokov 2003: 111); „Уморна потврда.“ (Nabokov 2003: 111); и затим још једно немо: „Ништа он није одлучио.“ (Nabokov 2003: 112) У фројдовском означитељском регистру исписивање узрока за почињено убиство би засигурно прерасло дужину наратива самог романа. Анти-фројдовски, ближе лакановски означитељски регистар би се усресредио на једини означитељ који би псеудо-Симболичко могло наводно да покуша да *издвоји* о Хјуу Персону – његове шаке које и псеудо-Симболичко *покушава да потури* Имагинарном – анти-лакановска ситуација јер Имагинарно *би требало да има функцију искрадања* Симболичком *или барем да има потребу да мисли да му бар на неко време може утећи* – али их и *оно враћа власнику* „[...] као две празне посуде“ (Nabokov 2003: 111). *Те шаке* су псеудоозначитељи оруђа убиства Армане, али то *као да и није неки злочин* управо због Набоковљевог *чврсто-амбивалентног става* према конституисању Имагинарног Имагинарног ради, с једне стране, и псеудоконституисању Имагинарног у служби нечег практичног, баналног, тривијалног. *Те шаке* су у младости Персоновој навежбале својеврсни тениски ударац који се заснива на усавршавању враћања тениске лоптице тако да она не може да одскочи, те је самим тим немогуће узвратити такав ударац. Међутим, толико је тог *међутим* у овом интерпретативном приказу да је читав овај део интерпретативног *међутим* трагања за „сопством“ и „истином“ *међутим сопства међутим јунака* могуће означити *међутим интерпретацијом*, иако је „[...] у том ударцу [било] неког ларпурлатизма [...]“ (Nabokov 2003: 81), он –ударац је с једне стране попут „[...] својеврсног уметничког дела, савршено бескорисног, а за свог творца чак и штетног и помало опасног, пошто изазива гнев његових противника, не доносећи притом победу“ (Рауповић 1997: 316). Персонов тениски ударац *налази се на ничијој земљи*, нити у Симболичком нити у Имагинарном, негде *између светова*, дајући му привид надмоћи у његовим сањарењима која му у Стварности остављају горак осећај мржње противника, док му као средство за успављивање у смислу безвредног усавршавања ударца у Предсвесном служи за брисање те исте Стварности јер „чим би пронашао удобно место за свој образ на хладном меканом јастуку, **кроз руку би му прострујало познато непоколебљиво узбуђење**, и он би кренуо да крчи себи пут кроз један гем за другим“ (Nabokov 2003: 83). „Због чега се одрекао тог специфичног лека против несанице када се оженио Арманом?“, пита његов творац иронијски невешто и *необавештено*, не би ли „[...] покажи шаке, Хју [...]“ (Nabokov 2003: 24) као „[...] (твоја генијалност, Персоне!) [...]“ (Nabokov 2003: 55) с предумишљајем заменио својом спектралном над-моћи омниприсуства „[...] поновним размишљањем о [...] бригама и *misères* рутинског живота у коме би овде-онде, као у пауновом репу, синула шара коју затворски психијатри називају 'сексуалним односом' “ (Nabokov 2003: 84). Не треба заборавити да су то *оне исте шаке* које неуморно врше коректуру Уметности у контексту свођења Уметности на *производ потреба масовне потражње*.

Преостаје да се наведу они делови наратива *Прозирних ствари* у којима реципијент може да чује *глас самог* Персона, један пре него што је „[...] пребачен у азил за поремећене криминалце [...]“ (Nabokov 2003: 117) и други након „[...] пет или шест година [...]“ (Nabokov 2003: 117) *шетања* „[...] између затвора и луднице [...]“ (Nabokov 2003: 117), при поновној посети Швајцарској, Виту:

„Повратићу, рекао је Хју, 'ако наставите да ме мучите тим одвратним бљувотинама.' “ (Nabokov 2003: 88)

„Да сам песник (али ја сам тек обичан коректор) описао бих вам небески узвишену природу самотног тамновања, блаженство беспрекорно чистог тоалета, слободу мисли у тамници. Смисао постојања затвора [...] свакако није у томе да се убица излечи, нити пак само у томе да буде кажњен (како је уопште могуће казнити неког ко све своје носи са собом, у себи, око себе?). *Једини* њихов смисао, прозаичан али и једини логичан смисао, јесте у томе да убицу спрече да поново убије. Рехабилитација? Помиловање? Мит, шала. Бештије се не поправљају. Ситне лопуже нису вредне поправљања (у њиховом случају казна је довољна). [...] Најкраће речено, убица који себе доживљава као жртву није само убица, већ и морон.“ (Nabokov 2003: 135, 136)

„Душевне болнице, одељења за умноболне, азили, све ми је то такође познато. Живети у једном таквом одељењу на гомили с тридесетак бесловесних идиота прави је пакао. Претварао сам се да сам склон насиљу да би добио самицу или да би ме закључали у обезбеђеном крилу те проклете болнице, које је за *таквог* пацијента представљало неисказив рај. Моја једина шанса да останем душевно здрав била је у томе да се правим ненормалан.“ (Nabokov 2003: 136)

„Додајем, с неком тужном озареношћу, а и с тужним поносом, и то да ни чувари [...], нити фројдовски инквизитори (сви одреда будале и преваранти) нису успели да сломи или на било који други начин промене моју урођену тугу.“ (Nabokov 2003: 137)

Да је Хјуу Персону од почетка наратива творац *одобрио* моћ *самосталног*, освешћеног наратива, читава Прича Хјуа Персона добила би ону за интерпретаторе неопходну димензију. Из контекста истргнути делови који се не заснивају на фројдистичком, опресивном препричавању његових потеза, његових начина промишљања указују на моћ Уметности да про-говори без непотребних кинботовских коментара, или ауторско-инквизиторских до-причавања и замене Приче субјекта сопственом потребом не за успутну мета-причу, већ за Мета-причање Приче субјекта другог-од-себе. Неки од могућих разлога творчеве потребе за таквим постављањем приповедања Приче сопства неке *персоне* наведени су и поновљени неколико пута током овог интерпретативног исказа. Оно на шта је овде важно скренути пажњу јесте да се у Реченом Хју Персона под условом да оно постоји од самог почетка наратива романа засигурно не би дало прочитати неко непрозирно сопство, али свакако би непоуздани приповедач у прозирности сопствених исказа активирао неку од могућих функција постојања субјективитета или више њих које би се могле читати попут Мебијусове траке где би један идентитетски означитељски регистар прозирности се преливао у други, овај у *n*-ти, ма колико слични или, чак, идентични, али у разлици самог про-говарања из-потребе за прозирношћу били. Први истргнути Персонов исказ као исход трпљења его-психоаналитичког испитивања са циљем да се „научно“ открије тренутак рађања његовог деструктивног порива, наравно, не из разлога недораслости Стварности коју живи, нити да би се субјекат суочио са неимањем сопственог објекта мало *a*, да би му се помогло у потрази за проналаском објекта замене, већ искључиво да би се његов творац коначно разрачунао са Фројдовом квази-науком, квази-знањем, квази-постојањем. Други Персонов исказ истргнут је из дела наратива у коме се приповеда Персонов поновни долазак у Вит, пет или шест година након смрти његове супруге, како би, опет творчевом зловољом био подвргнут тортури сећања „[...] не онога чега жели да се сећа, већ онога што је приморан да памти [...]“ (Раповић 1997: 324), исказ подстакнут опет *подметачином игре судбине и случаја* – Адама вон Лубрикова – у форми неког старог америчког часописа у коме постоји чланак о томе како је неки мушкарац убио своју супругу, и не само то, творчева *игра случаја и судбине* обезбеђује *својој персони* и *саговорника*, једног Швајцарца који је управо прочитао или није тај чланак и кога Персонова прича апсолутно не само што да не занима, већ у њему буди страх од

потенцијално поремећене особе која почиње да прича сама од себе. Да ли зато творац пушта своју гињолу да проговори јер зна да једино о чему сваки субјекат може да говори након преживљене трауме јесте Прича о трауми и то у контексту пародијског ходочашћа које нуди све осим излечења? Да ли је Хју Персон заиста постао поремећен или не, то није важно јер творац нема потребу да у наративу овог романа исписује границу између разума и лудила. Оно што творцу преостаје је да *своју персону докрајчи* смештајући је у исту собу у којој је некада био са својом Арманом, да покуша да код реципијента изазове фрустрацију јер у једном тренутку се каже да Персон очекује долазак проститутке у собу, да би у следећем зачуо „[...] Арманине кораке [...]“ (Nabokov 2003: 142) и то у стању између јаве и сна, више сна него јаве. Ни измучену гињолу Персона исприповеданим током историје свог за друге-од-себе незамисливог постојања, његов творац не оставља да се сам за себе у некој својој даљој Причи превија од болова због „урођене туге“ или чега већ не, већ мора да изгори у пожару насталом, наравно, *игром случаја и судбине*:

„Последњу визију представљала је ужарена књига или кутија, потпуно прозирна и шупља. То је, по мени, управо *то*: не брутални јад физичке смрти већ ни са чим упоредиви, болни и тајанствени маневар потребан да би се из једног вида постојања прешло у други.

Добро је, синак, само полако.“ (Nabokov 2003: 145)

V ОПШТА МЕСТА ПОСТМОДЕРНИСТИКОГ ИЛИ ПОСТМОДЕРНОГ ПРИПОВЕДАЊА

„Постмодернизам је могућно схватити као драматизацију [...] представе о крају уметности, тј. као остварење жеље уметности да буде неуметност, што је заправо, 'лажни модернизам постмодернизма', лажна нада уметности, којом се постмодернизам, изгледа, игра, и којом маскира оно што му се збива у реалном“ (Kordić, 1990: 398), у ономе што постмодернизам представља као Лаканово Реално не би ли *кастрирао* стварносни означитељ модернитета, као скривени лакановски објекат мало *a*. Постмодернизам је, као и сваки други, условно речено, *нови* правац, *пред-одређен*, или, *само-одређен универзалним развојем* културолошких феномена које је *затекао* на свом почетку – ако је уопште могуће говорити о *почетку* постмодернизма, као и било ког *-изма*. У том контексту Радоман Кордић износи *став* да постмодернизам „[...] спада у континуум самопотврђивања модерности, у којему се јасно препознају учинци универзалног значаја развоја“ (Kordić 1998: 233). Сваки *нови* уметнички *дискурс* настаје као одговор на неки претходни или претходне дискурсе. У вези са претходно наведеним, важно је имати на уму постојање и опстајање означитељског ланца универзалног развоја културолошких феномена који *рађа* сваки наредни уметнички правац из не-моћи да *призна исцрпљеност* потраге за сопственим идентитетом (свака *епоха* трага за сопственим идентитетом у било ком смислу – историјском, идеолошком, телеолошком, и тако даље) или га мајеутички *порађа* из властите потребе да *преживи* у формално и смисаоно другачијем, или, *истом идентитету*. Означитељски ланац културолошких феномена увек и неизоставно поседује неку од *логику развоја* (под претпоставком да не постоји једна и једина идеолошки успостављена логика, односно да је таква логика, у вези са овим истраживањем, недостатна). У том смислу, уколико се пође од претпоставке, једне од мноштва логику развоја, у овом истраживању Лакановог поимања означитељског ланца као *апсолута*, првог или другог Другог, над којим ни једна онтолошка појавност нема, нити може да има било какав утицај, нужно се намеће питање какав однос између постмодерности и, опет условно речено, претходног уметничког, културолошког правца – модерности – може да постоји (питање других уметничких и културолошких правца или *под-праваца* у оквиру самог модернизма се не разматра, већ се модерност посматра као део једног и јединственог означитељског поретка)? Ово питање нужно имплицира наредно питање: да ли модерност и постмодерност треба посматрати као засебне низове означитељских регистара који су се у *тренутку појаве* постмодерности *покидали* или као низове означитељских ланаца који су наставили да се *калеме* један на други уз (не)битну или очигледну разлику или деридијанску *разлику*? „Ипак, систематичност и рационализам дискурса модерне [...] нису могли да отклоне сваку неизвесност с којом се субјект [...] суочавао у логици развоја, нису могли скрити да је самосвесни субјект модерне ексцентриран.“ (Kordić 1998: 234) Означитељски низ дискурса модерне *промовисао* је *меку логику*, односно имагинаризовану логику која је *препознала* „[...] немоћ мита о уму, мита науке (која крши и властита правила), њихову неспособност да избришу трагове разлика које отклањају“ (Kordić 1998: 234, 235), али које *мека логика*, мека у смислу једине могућности опстајања у имагинаризованом, није успела да прикрије. Постмодерна *не-мисао*, или не-логика, не и анти-логика, нестабилност и непостојаност *моћи мита меке логику* модернизма их је као и модернизам *препознала* и, за разлику од модернизма, *усвојила* као инваријаблу сопственог постојања. Сâм постмодернистички приповедни дискурс, онтолошку *нестабилност* модерне драматизује у двоструком коду. Као потребу за неком извесношћу која би на неки начин, начин у смислу привида, била повезана са супстанцијализованом стварношћу, али и као потребу у смислу трагања за „[...] нултом тачком говора [...]“ (Kordić 1998: 236) која би

као *првобитни* означитељ пружила привид прилике за *започињањем* другачијег-од *универзалног* означитељског регистра. Оно што није привид и што је једино извесно је да сваки дискурс, не само модернистички или постмодернистички, отворено или не, нужно поставља питања о „[...] статусу стварности, предметности предмета [...]“ (Kordić 1998: 236), истини, идентитету, смислу или без-смислу властитог постојања. Оно што (пост)модернистички дискурс *чини* јесте не-формализована формализација *места* одговора. У овом истраживању то *место* биће именовано, не и опојмљено у смислу канонског, као Лаканово Реално, што би можда био прави означитељ, али с обзиром на недоступност једне свести сопственом несвесном, ауторка овог истраживања узима себи за право да то *место* означи Лакановим Имагинарним или Рикеровим *међупростором* одвијања дијалектике између истости и ипсеитета. О постмодернизму ће у том контексту у овом истраживању бити речи као о мисли не-референцијалног почетка, *нулте тачке*, али и мисли о не-моћи апсолутног започињања у „[...] већ започетости једног предлитерарног животног текста [...]“ (Kordić 1998: 237).

Уколико се позиција интерпретатора (аналитичара), аутора, јунака (анализанада) посматра из психоаналитичке перспективе, психоаналитичке теорије Жака Лакана, као *поза* или лакановски означитељ мало *а*, означитељ губитка, мањка, као *нешто што не жели* да при-зна или *не зна да зна* да су онтолошка целовитост и стварносна стварност заувек недоступне, *отвара* се могућност да и *аналитичар* и *анализанд* мењају универзализам Симболичког поретка симулацијом прекида, наравно, у Имагинарном или имагинаризацијом. Сâм Симболички поредак, језик означен као универзални би требало да означава један континуум *историје* (иако се постмодернизам, рекли бисмо на *површини*, *опиру* самој по-мисли на било какву историчност) у који се у-значаје мноштво приповедних или Симболичких регистара који не могу да започну из *нулте тачке*, али могу да играју улогу посредника у оквиру *јединственог* Симболичког поретка. Важно је напоменути да се термини, појмови, функције Лакановог психоаналитичког – теоријског – дискурса уводе као могући означитељи свих дискурса не да би се указало да се из дискурса Лаканове психоанализе, као ни из било ког парцијализованог и парцијалног дискурса (теоријског или приповедног) могу *извести* сви претходни или наредни дискурси. Лаканова психоаналитичка теорија *присутна* је у овом делу истраживања у вези са (пост)модерним⁴⁴ субјектом, (пост)модернистичким дискурсом и његовим

⁴⁴ Заграде уз означитељ постмодернизам – (пост)модернизам нису део никакве пост-модернистичке игре и поигравања, већ су присутне у овом делу истраживања као неизоставни знак да се у овом истраживању не ради о истаживању *проблема* (не)могућности конституисања истине сопства у поетикама два писца од којих је један *чист* модерниста – Владимир Набоков, а други – Давид Албахари, *чист* постмодерниста. Иако су у претходном делу овог истраживачког исказа приказани неки *искази* других-од-ауторке у вези са Владимиром Набоковим који настоје да његову поетику компарирају, не догматски и одређују, са означитељима попут модернизма, „модернизма сиромашних“, *високог* модернизма и тако даље, Набоковљеви амерички романи се својом поетиком или одупиру из-потребе самог њиховог аутора било каквој категоризацији, или се може рећи да сама сопства текстова Набоковљеве поетике, посматраних као један наратив у смислу једног Симболичког регистра, позајмљују из, у време њиховог настанка, још увек канонски не-означеног (пост)модерног наратива, и *фрагментаризацију* без графички уписане фрагментираности у смислу форме и не-веровање у постојање једне и једине истине, било каквог тоталитета, или стварносне стварности, осим као имагинаризоване и тако даље. У Набоковљевој поетици (америчким романима) субјекат није ексцентриран и због тога ментално нестабилан или луд. Он не прихвата као инваријаблу свог постојања нестабилност, несигурност да би се онда у мета-причи задржавао на *распредању прича* о свом болу услед *хаоса* у коме га рецепијент затиче. Он *зна* да игра улогу *лудила* која га не спречава да чезне за неким прошлим или, можда, будућим стањем целовитости сопственог сопства и да *лута* у не-геометријском простору између хаоса имагинаризоване стварносне реалности коју живи и анархије сопственог имагинаризованог *света*. Он је у далеко *тежој ситуацији* од субјекта означеног као *чисто* постмодернистички јер му аутор не оставља простор за ламентацију и уз то освешћен је да је трагање једини циљ његовог покушаја да конституише сопствено сопство. Међутим, ради

односом према дискурсу модерне, али и према самом себи, управо да би се на месту питања *Ko je taj?* или *Шта је то што не зна да зна?* пружила могућност неког од могућих одговора у вези са узроком не-моћи било каквог идеолошког, рефлексивног (искључиво рационалног), једносмерног покушаја да се на питања о смислу, истини, сопству као субјективитету идентитета дâ коначан одговор. Претпоставка је да је лакановски психоаналитички дискурс *уписан* у универзални теоријски и поетски дискурс, односно да је лакановски психоаналитички теоријски *пројекат* и пре свог *настанка* постојао као неформулисано исходиште на које су разлитичити дискурси *одговарали* или одбацивањем инсистирајући на априорности логике, или пристајали-уз одузимање априорне, архе-позиције логоса. На ову претпоставку се надовезује следећа, да ниједан *дискурс*, па ни (пост)модернистички дискурс (који показује, можда, највећу потребу), не могу а да не започну у *већ-започетости* и да могу да *памте* извесне (онтолошке) сегменте универзалног Симболичког регистра. И не само да *памте*, већ и да им (сегментима универзалног Симболичког регистра који алудирају на онтолошку извесност) носталгично *приписују* да су *знали оно што нису знали да знају*, уз напомену да се та носталгична потреба у (пост)модернистичком дискурсу прикрива, али се не брише. (Пост)модернистички дискурс *зна* да се у том знању *да се не зна оно што се зна* налази једино не-знање или знање о не-знању да су истина, тоталитет, стварносна стварност „[...] лажна нада уметности, којом се постмодернизам, изгледа, игра и којом маскира оно што му се збива у реалном“ (Kordić 1998: 236) „Формализација је Лаканова, сценарио постмодернистички, последица изглед (постмодернистичког и лакановског) дискурса, који, с обзиром на то да је говор већ ту, мора бити и дискурс говора о говору, али и дискурс о ономе о чему говор не говори.“ (Kordić 1998: 240)

Пост-модернистички или (пост)модернистички дискурс, дискурс је привида. Ова претпоставка, или може се рећи и хипотеза, јесте оно на шта (пост)модернистички дискурс нужно пристаје. Нужност је подстакнута мноштвом немогућности. Стварносна стварност постоји само у језику. Уместо да *прихвати* екс-центричност субјекта (назначену у модернизму), (пост)модернизам *пристаје* на „[...] сумрак субјекта [...] иако је заправо то што је потурено као сумрак (самосвесног) субјекта ексцентричност субјекта [...]“ (Kordić 1998: 239). Међутим, *прихватање потуреног сумрака* субјекта није за (пост)модернизам, ипак, ствар избора. Ексцентрирани субјекат није екс-центриран само

поједностављења даљег тока истраживања, ауторка овог истраживачког исказа није била принуђена да се определи за теоријски исказ као исказ-другог и о Лакановој поетици и о поетици Владимира Набокова или ауто-исказима Давида Албахарија за један *ауторитет*, већ су ти ауторитети једини који нису својим истраживачким регистром забили аутономији претходно поменутих *исказа*. Зато, када је у питању Лаканова *поетика*, ауторка овог истраживања у кључу моралне обавезности, али не моралне обавезности као социолошки прописаног обавезивања на моралност и морал као јалове дефиниције, већ из-моралне обавезности *нескрнављења* наратива – сопстава наратива и наратива сопстава поменутих аутора – *реч даје* Радоману Кордићу, или када је, на пример, реч о Албахаријевој аутобиографској историографији, Михајлу Пантићу. О Владимиру Набокову, ауторка овог истраживања без двоумљења, ако треба рећи и догматски се позива у *кључним тренуцима* наилажења на непрозирност Набоковљевог наратива, на наратив Зорана Пауновића. У том контексту, а у вези са ауторитативношћу мишљења, ако би се морала Набоковљева поетика (његови амерички романи) означити неким од -изама, ауторка наводи Пауновићев исказ из *Гутача бледе ватре*: „Набоков је склон традиционалним књижевним поступцима, ставовима и жанровима. Када је реч о писцима двадесетог века, у Набоковљевим романима свакако је најприсутнији утицај Џејмса Џојса, али и њега има далеко мање него, на пример утицаја роматичарске или реалистичке књижевности. Ипак, Набоков јесте 'модеран' писац, и писац на кога се многи постмодернисти с правом позивају. Суштински елеменат 'модерног', односно 'постмодерног' у његовом стварању огледа се у два витална принципа његове уметности – у истицању многоструке супериорности уметничке над објективном 'стварношћу' и у комбиновању добро познатих књижевних жанрова, модела и одговарајућих приповедних метода (често и оних који се чине потпуно неспојивим) ради стварања нових, неочекивано складних и ни са чиме упоредивих целина. Сви амерички романи сведоче у прилог оваквој тврдњи.“ (Paunović 1997: 366)

у односу на онтолошку реалност, већ и у односу на сопствену само-свест. Универзални Символички поредак, језик екс-центрира субјекат у односу на онтолошку реалност. Много је *проблематичнији* (пост)модернистички *заплет* који настаје и опстаје на *нивоу* самог субјекта, односно његовог подељеног субјективитета. Непостојаност онтолошке реалности условљава *нестанак* стабилности „[...] патријархалног поретка [...]“ (Јевремовић 2007: 107). Субјекат је свестан *пуцања* представа за које је веровао, желео да верује, односно имао или има потребу да су истините, тачне, стварносне. Прича о универзалном Символичком поретку као над-прича у контексту саме *приче* сопства, субјективитета *нестаје* и самим тим више не постоји *ништа* што би *спасило* субјекат од трауматичног и трауматизујућег осећаја, стања да ни његова свест више није *његова*, да није у стању да разликује истину од *лажи* (уз претпоставку да постоји истина и не-истина, лаж и не-лаж) да није више сигуран шта је стварност а шта имагинација, односно имагинаризација стварности, да нема изгледа на постојање било какве извесности. Спознајно ограничење моћи рация, ума, означитељ велика Прича или над-прича као означитеља *не-јеретичког* модернизма су појмовно, феноменолошки кодификовани као „[...] искуство *трауматизма* лудила [...]“ (Јевремовић 2007: 110) *ког се треба клонити*. Под *лудилом* се подразумева „[...] угроженост ума тј. логике [...]“ (Јевремовић 2007: 110), односно „[...] пораз логике, колапс ума [...]“ (Јевремовић 2007: 110) или, једноставно речено, „[...] одраз истине [...]“ (Јевремовић 2007: 110). „**Лудило је могуће осетити – чак га је, можда, могуће и предосетити – немогуће га је мислити.**“ (Јевремовић 2007: 110) Несвесно субјекта није могуће *осетити*, *предосетити*, нити *мислити*, али га је могуће претпоставити. Страх је могуће осетити и могуће га је мислити. Стрепњу је немогуће мислити, али је могуће осетити. Каква је веза између лудила, несвесног, страха, стрепње с једне стране и (пост)модернистичког *заплета* субјекта с друге стране? (Пост)модернистички *заплет* субјекта *започиње* у тренутку (тренуцима) саморефлексије субјекта. Субјекат *осећа* да на његову свест, рацию, ум *нешто* утиче јер *осећа* стално присутну стрепњу од „[...] фрагментације сопственог бића [...]“ (Јевремовић 2007: 116). То *нешто* субјекат није у стању онтолошки да одреди, да о *њему* мисли, али зна да *осећа* стрепњу „[...] да нас то исто нешто о чему не можемо да мислимо може сасвим преплавити. Преплавити и нама овладати“ (Јевремовић 2007: 116). Субјекат *осећа* да то *нешто* „[...] опасно разједа саму срж смртничке фантазије [...]“ (Јевремовић 2007: 117). Управо та стрепња која *разједа саму срж смртничке фантазије* је оно на основу чега субјекат може да претпостави постојање не-свесног дела сопственог субјективитета и то по узору на сопствени фантазам који сам по себи „[...] није комуникативан [...]“ (Јевремовић 2007: 133) и који када *уђе* у неку од *прича* престаје да буде оно што је био у пред-језичком, пред-приповедном *простору* субјективитета. Привид „[...] онтолошког вакума [...]“ (Јевремовић 2007: 114) у коме субјекат може свесно да мисли о сопственој *истини*, да *узмиче*, да *бежи*, *напада*, заправо да страхује за свој фантазам који с једне стране *разједа* немогућност да мисли о сопственом немисливом, а с друге *разједа* свесност да фантазам никада није оно што би субјекат желео, имао потребу да буде – уобручен, о-појмљен миметизам субјетског пред-језичког фантазма. И *ту* би могао да се назначи почетак *заплета* (пост)модернистичког субјекта. Почетак, али и његов *трагизам*. Субјекат модернизма „[...] није персоналан [...] Његово прибежиште је апстракција, аперсонална апстракција [...]“ (Јевремовић 2007 : 106). Субјекат (пост)модернизма је *персоналан* без прибежишта, осим у фантазматском коме *прете* и не-свесно и језик и лаканово Имагинарно или субјекатско имагинаризовано. Страх (пост)модернистичког субјекта није страх од губитка објекта као онтологизоване стварности. Страх (пост)модернистичког субјекта је онтологизована стрепња од губитка објекта потребе, објекта жеље за целовитошћу сопственог бића. За субјекат, (пост)модерни субјекат, објекат жеље *преживљава* само у фантазматском, у

парцијализованим **седирајућим** фантазмима. Зато је и направљена дистинкција између страха и стрепње. (Пост)модерни субјекат страхује од језика јер је освешћен његовог *погубног* утицаја по истину субјективитета. Стрепња од несвесног је нешто сасвим друго. Свесни део субјективитета *одговара* на *несвесни импулс* који не препознаје. Одговара му враћајући *његову* поруку, како би Лакан рекао у *изокренутом* виду. Изокренутост ове поруке није огледална изокренутост, већ покушај свесног дела субјективитета да на *непознато* одговори неким *тицањем*, неким тумачењем које *поништава* или *реструктурира* фантазматску целовитост. Аналошком претпоставком, уколико постоји у (пост)модернистичком дискурсу субјекта могућност аналогije, та *реструктурирација* коју несвесно *условљава* у фантазматском субјекта, *приморавајући* субјекат на конституисање нове фантазмагорије сопственог субјективитета, повратно се *дешава* и у несвесном делу субјективитета и (пост)модерног субјекта и (пост)модерног дискурса. Исходи те и такве *реструктурирације* остају, према психоаналитичкој теорији Жака Лакана, непознаница. Сваки други *додир* са несвесним субјекта би била ознака патологије, не патологије у смислу у коме је Лакан представља као патолошке потребе субјекта да *негде* *сусретне* своју целовитост, већ управо патологије клиничке схизоидности, за коју, чак, и нема *доказа* да је *сусрет* са *несвесним* и која није предмет овог истраживања.

„Деловање [...] [пост]модернистичке схеме приповедања могућно је илустровати на различите начине и различитим примерима из приповедне праксе. Довољно је на месту несвесног субјекта замислити [пост]модернизму драг цитат традиционалног романа, било какав цитат да се раскрије механизам (аналитичког) оформљења поруке у тексту. **Цитат, као несвесни субјект, зна. Приповедач не зна (или делимично зна) то што цитат зна, па ипак га својим непознавањем, као означитељ одређује. Цео процес се завршава за [пост]модернизам, може бити, најзначајнијим детаљем, враћањем цитату његове поруке у изокренутом облику, које у цитату мора изазвати неки вид преструктурирације.**“ (Kordić 1998: 241, 242)

Немогућност свести субјекта да у потпуности *овлада* сопственим субјективитетом се, као што је претходно напоменуто, *аналошким* процесом мишљења може *пренети* и на дискурс или језик, уопште. Према Лакановој психоаналитичкој теорији, непоклапање, неподударање онога што субјект има потребу или несвесну жељу да каже дискурсом или језиком уопште последица је деловања *Закона Оца, Имена Оца*, као Закона комбинаторике и вероватноће. Поставља се питање, када је о дискурсу или језику реч, порекла тог закона. Лакан претпоставља да на основу *фактицитета* да се субјекат *рађа* у језику који постоји и пре субјекатског рођења и након тога да немисливи закон несвесног субјективитета постоји и у језику. Тај немисливи закон језика, Лакан назива *Именом Оца* или *Законом Оца*, условно речено, одразом постојања несвесног субјективитета субјекта. *Закон* несвесног субјективитета субјекта се, дакле, пројектује и на језик, и управо зато се субјекатски освешћени или пред-свесни означитељ никада не поклапа са означеником у језику, дискурсу. Тога је била *свесна* и модерна, с том разликом у односу на (пост)модернизам, „[...] што су дискурси модерне закривили [...]“ (Kordić 1998: 245) ту *истину*, ту не-моћ дискурса пред несвесним или, у модернизму, на пример, неименованим постојањем неког *дела* сопства на које свесни субјекат не може имати утицаја, прикривајући концепте непознатљивог, нејасног, па и немогућег привидом онтолошког знања које претендује на привидност. С друге стране, чини се да (пост)модернистички дискурс ништа не казује и онда када казује нешто, да, чак, и када се чини да поседује извесни концепт знања о сопственој немоћи, он одбија да га артикулише на начин на који то чини, на пример *нејеретички* модернизам.

„Одбијање постмодернистичког дискурса да нешто каже могућно је схватити као одбијање поновне артикулације поретка модерне. У најбољем свом виду и постмодернистички дискурс је дискурс о реалном, дакле, о неименљивом, које не постоји ако није именовано. Да би се ослободио тог парадокса, или због нечег другог, тек **постмодернизам мањак говора надомешта обиљем дискурса [...]** који мора да проговори као симптом. Разуме се, симптом је постмодерна. Симптом је и психоанализа, Лакан каже да је симптом аналитичар. Ни један ни други нису симптоми нечег одређеног. Понајмање је реч о симптому неке заједничке ствари [...]. Може ли се, у том случају, рећи да постмодернизам драматизује схему аналитичког дискурса. Неважно је колико то чини намерно. Јер, оба дискурса се налазе на истом послу. Оба актуализују исту симболичку схему. Није Лакан само зато да би разграничио односе са науком психоанализу назвао литературом. Шта друго може бити дискурс о реалном.“ (Kordić 1998: 245, 246)

(Пост)модернистички дискурс *проговара као симптом несвесног* субјективитета (пост)модерног субјекта о *несвесном* субјективитету, али и као симптом немогућности да реферира на онтолошку стварност, већ само и једино на други дискурс у Симболичком поретку *измештеном* из стварности. То је један од могућих разлога зашто (пост)модернистички дискурс привидно одбацује било какву референтност у или *из* потребе да себе *заснује* као аутономни, не-референцијални дискурс без почетка, *истичући* сопствену потребу да се *роди* у не-метафори. Метафора и метонимија су *обележја* универзалног дискурса, универзалног Симболичког поретка чији је *сегмент* и (пост)модернистичка дискурсна. „Идеал постмодернизма [...] је **владавина 'лебдећих означитеља'** [...] означитеља који ничим нису условљени, идеал постмодернизма [...] јесте лакановски концепт **означитеља без смисла.** [...] [Пост]модернизам се понаша као да га је већ открио.“ (Kordić 1998: 247) *Идеал* (пост)модернизма је још један у низу принудних парадокса (пост)модернизма јер је, заправо, реч о принуди на *откриће* „[...] (одувек већ знаног) концепта не-смисла“ (Kordić 1998: 247). „Ову препреку [пост]модернисти, такорећи сви одреда, покушавају да заобиђу опредељењем за метанаративну позицију, **поступак, готово посве, подударан с поступком опсесивца који све чини да се све то што чини не деси.**“ (Kordić 1998: 248) Није само у питању заузимање метанаративне позиције/позе или других реторичких или приповедних средстава, колико *страх* (пост)модерног субјекта и (пост)модерног дискурса од немоћи да се *снађу* међу *лебдећим означитељима* за којима привидно чезну (и за које привидно верују да су без-смисла наметнутог од стране језика и несвесног) не би ли успоставили разлику-од. У том контексту оно што би требало да их ослободи од херметичности смисла истине у онтологизацији, није ништа друго до привид слободе у не-смислу, непостојању одређеног и прецизног дефинисања смисла истине – истине сопства, истине идентитета, истине субјекта, истине стварности, истине објекта, истине дискурса. (Пост)модерно је *свесно* сопственог ћорсокака и зато се с једне стране *понаша* попут „[...] опсесивца који све чини да се све то што чини не деси“ (Kordić 1998: 248), док, с друге стране, *покушава* да пронађе *излаз* или, барем, привремено *решење* за ситуацију у којој се сâм нашао. Тај покушај (пост)модерног двоструког (или вишеструког) кодирања потребе могуће је појаснити лакановским функцијама хистерика и неуротика. У овом стадијуму истраживања, функција хистерика употребљена је како би се указало на (пост)модерно *представљање* себе као *наставка* универзалног Симболичког низа означитеља и, самим тим, *прихватања* модернизма као не-искљученог означитеља (*халуцинааторно* свеприсутног у (пост)модерном), не би ли *утишао* сопствени страх од препознавања од стране Другог (универзалног Симболичког регистра) његове ((пост)модерне) *праве* намере. Наводна *права* намера (пост)модерног је раз-кидање универзалног Симболичког регистра означитеља, односно раз-кидање везе са

модернитетом. Из тог разлога, у функцији хистерика у (пост)модерном се инсистира на дисеминацији дискурса (језички о-посредованих имагинарних представа), на фрагментарности, хетерогености, релативизацији, делегитимизацији велике приче модерне, укидању субјекат-објекат односа, измештености субјекта у односу на себе и сопствену стварност, и то све под *маском* „[...] дискурса о универзалној халуцинацији, дискурса који и сам има халуцинаторне црте [...]“ (Kordić 1998: 253). С друге стране, (пост)модерно посматрано у кључу естетског модела опсесивца, *испољава* и лакановски формулисану функцију неуротика. (Пост)модерно се отворено противи идеји да је оно само у-значени означитељ у универзалном означитељском поретку. Неуротична функција (пост)модерног дискурса *испод* сопствене манифестне (уколико је могуће употребити појам манифестно у контексту (пост)модернистичког дискурса о коме је немогуће *исписати* једну и јединствену теорију) нетрпељивости наспрам, између осталог, означитеља модернизма, *скрива* сопствени „[...] фантазам о дионизијском елементу у човеку, о [...] дионизијском Ја, које се противставља порицању живота у сублимацији, које не пристаје на њену алопластичку надокнаду за губитак сопства“ (Kordić 1998: 253).

„Очито прича о субјекту није завршена, без обзира на то што метафизички појмови субјекта и објекта, стварности и истине – основе, губе тежину. Истраживање субјекта мора остати задатак слабе онтологије, дакле, мисли која га (субјект) неће унапред трансцедирати.“ (Kordić 1998: 259) Како би се могао *одредити* „[...] задатак слабе онтологије [...]“ интерпретативним *чином* анализе истине сопства, субјективитета субјекта у дискурсу какав је (пост)модернистички? (Пост)модернистичко дискурсно, односно приповедно *разарање*, деконструкција сваког реда, тачности, универзализма, у крајњем случају, онтологије, као што је претходно наговештено лакановским функцијама хистерика и неуротика, представља постмодерну приповедну *маску* не би ли се покушало или *овладати* двома *непознатама* – језиком и несвесним или не-свесним делом сопства субјекта – или *подвалити* истим тим *непознатама* и *преживети* у имагинаризацији. Један од могућих приступа у контексту *слабе онтологије* (пост)модернистичком дискурсу и субјективитету (пост)модерног субјекта јесте трагање за лакановски формулисаним *прошивцима* – језички, Симболички посредованих имагинаризованих објективизација истине субјективитета и истине субјекатске стварности. Иако језички посредовани, *прошивци* су ту да укажу да понављање субјекатских имагинаризованих представа „[...] не поништава ни симболичка смрт“ (Kordić 1998: 101), да управо у понављању се појављује *вишак* у односу на дискурсност, језик, Симболички поредак. При томе је важно нагласити да се тај *вишак* у понављању субјекатских имагинаризованих представа не односи на могућност *употпуњавања* архемањка субјекта, већ на самосвојност имагинаризованог идентитета субјекта, његове истине. *Вишак* јесте *мека онтологичност* разлике која (пост)модерном субјекту омогућава да сопствени субјективитет (у Имагинарном) *одвоји* од оног (пост)модернистичког привидног настојања и опредељења „[...] за оно што се види на површини и што не значи ништа“ (Kordić 1998: 262). Имагинарним или имагинаризованим *прошивцима*, односно њиховим целоживотним понављањем, или обнављањем и покушајима њихове *стабилизације*, при чему, као што је већ наведено, они (*прошивци*) сваким наредним понављањем до-носе са собом један *значењски вишак* у односу на претходне, субјекат (пост)модерне се истовремено и мири и одбацује сопствено симптоматско постојање. Задатак *слабе онтологије* у истраживању је открити, односно препо-знати та *места* (пост)модерног *псеудо*-говора, *псеудо*-приповедања када се субјекат, одбијајући, мири са сопственом *судбином* опстајања као симптома несвесног и језика и настоји да опстане у међу-регистру Имагинарног. У основи (пост)модернистичких *склоности* „[...] конструкцијама, псеудопроблемима [...]“ (Kordić

1998: 119) и сам (пост)модернизам као и (пост)модерни субјекат „[...] конституишу стварне истине, егзистенцијани и егзистенцијалистички пориви, на које он одговара одбијањем [...] *Псеудо* је, очито, начин постмодернистичког говора, али и маска тог говора“ (Kordić 1998: 119). (Пост)модернистички *псеудо*-говор је, заправо, пародирање рефлексивног говора како би се створила илузија постојања „Псудосвета“ као „[...] производа паралошког обрта виђења света“ (Kordić 1998: 119). *Паралошки обрт, паралошко виђење, паралошки говор, приповедање* јесте (пост)модерно одбијање рационалног начина промишљања, не у смислу говорења, приповедања без смисла, већ у контексту приче која на једну мисао неће надовезати другу коју прималац, читалац, истражитељ очекује, већ неку трећу, четврту, *n*-ту која је са другом у извесној, али не и директној или од реципијента очекиваној асоцијативној вези. Управо из потребе (пост)модернизма за преструктурацијом начина промишљања јер субјекат више није *трансцендиран*, односно, издвојен из контекста као објективизирани субјективитет чија се постојаност подразумева, (пост)модернизам, наводно, ствара *псеудосвет* који није ништа друго до Лаканово Имагинарно. У томе и лежи проблем у вези са одређењем баш тих *места* где субјекат започиње и завршава са једним *прошивком*, а где почиње и завршава са наредним.

Претходном делу у коме се напомиње да је један од задатака *слабе онтологије* у овом истраживању *детектовати места прошивака* субјективитета, потребно је додати шта јесте, а не само шта није *вишак* који се појављује у сваком наредном имагинаризованом у-значењу истине субјективитета субјекта у матричном Символичком поретку. Субјекат себе *прихвата* као симптом и *зна* да је једини начин на који се може имагинарно кретати *ка себи* палимпсестно *скидање слојева* метафоричких и метонимијских *наслага* језика. Управо из тог разлога (пост)модерни субјекат приповедања један *значењски слој* метафора и метонимија *скида* заменом са другим, односно другачијим, који/које црпи из непостојаног при-сећања на сопствену прошлост или прошлост другог-од-себе јер једино на тај начин може *открити* сопствени „[...] првотни нарцизам [...]“ (Kordić 1998: 151):

„[...] другост га опчињава, нарцистичке јединице се не одриче. Постмодернизам открива стање првотног нарцизма, за које, будући да га карактерише неоднос, сваки избор мора бити лош. Ипак, постмодернизам не мора завршити онако како је Нарцис завршио. Од самоугушења [...] спасава га непостојаност (која води порекло из имагинарног), захваљујући којој он и открива првотни нарцизам.“ (Kordić 1998: 151)

Зашто је важан „првотни нарцизам“? „Првотни нарцизам“ о коме је у претходно наведеном цитату реч није никако нарцизам огледалне фазе онако како је на ту фазу Лакан указао. Према Лакану, као што је детаљно образложено у исказу о огледалној фази развоја субјективитета субјекта, нарцизам у смислу постојања било ког тренутка у развоју индивидуе никако не означава спознају целовитости. У контексту Лаканове психоаналитичке теорије, нарцизам означава првобитну спознају неподударности између онога како себе субјекат *доживљава* и онога што може да види у огледалној слици. Нарцизам, о коме је у претходном цитату реч, односи се управо на *места прошивака*, односно *време* у коме приповедни субјекат гради своју имагинативну целовитост, верујући да је она последња у његовом низу напора да имагинаризовано сопство *прогласи* апсолутним субјективитетом сопственог постојања. То *време* трајања једног од мноштва *прошивака* је управо *време* које се „[...] смешта у пукотини између два времена, између симболичког (билог) и реалног (онога што још није, што никада није)“ (Kordić 1998: 149). Првотност нарцизма на коју се алудира би могла да се односи на пред-постмодернистички приповедни субјекат који је (привидно) препознао не-моћ рация, те

самим тим и не-моћ субјекта да истину сопственог сопства може да зна. Овим констатацијама се залази у *забрањено*, од стране (пост)модернизма, промишљање, чему заправо (пост)модерни субјекат тежи у својим покушајима да отклони метафоричке и метонимијске насlage језика и зашто се, парадоксално или не, у одбијању мири са сопственим постојањем као симптомом, као метафором?

„А субјект 'који разоткрива', који више или мање нихилистички признаје вишеструке основе које се крију иза метафоричког [...] јесте управо метафизички субјект [...], који своју 'вољу за моћ' утеловљује у 'вољи за тумачењем'. Важи ли ово и за субјект постмодернистичке прозе, за постмодерни субјект? Је ли порицање метафизике довољна гаранција неметафизичности постмодерног субјекта? У психоанализи, из које и против које је формулисан наведени став, зна се да је порицање истовремено и потврђивање онога што се пориче. Ваљало би истражити зашто постмодернизам на овај начин исказује своју склоност метафизици, зашто је принуђен да остане код метафизике.“ (Kordić 1998: 263)

Метафизичност (пост)модерног субјекта приповедања би се, као што је раније наведено, пре могла окарактерисати као *слаба онтологичност* или *слаба метафизичност* у контексту потребе (пост)модернистичког субјекта приповедања за неком инваријаблом која неће бити само не-смисао, не-постојање, не-могућност, не-моћ. Наведено је и да (пост)модерни субјекат одбијајући прихвата своју позицију симптома у универзалном Симболичком поретку и несвесног и језика и несвесног језика, тако да оно што Кордић назива „вољом“ би се пре могло назвати потребом, егзистенцијалном потребом (пост)модерног субјекта. И (пост)модерни субјекат, заиста, показује потребу за поседовањем *моћи*, али не моћи у метафизичком смислу да себе прогласи јединственим ентитетом који апсолутно рационално може да просуђује о себи и сопственој стварности, већ о потреби за *моћи* да опстане, да *преживи* у границама света које су за њега управо одређене, пред-одређене границама текста, дискурса, језика. „Воља за тумачењем“ је, као и „воља за моћ“, пре свега потреба субјекта за самотумачењем и тумачењем другог-од-себе за ког (пост)модерни субјекат неизоставно *верује* да, можда, поседује толико неопходну целовитост, опет у контексту потребе за *преживљавањем*, одржањем сопственог сопства постојећим, па макар то било само у Имагинарном. С друге стране, као што се да *ишчитати* из Лакановог описа функција хистерика и неуротика, *из* привида *помирљивог* прихватања *позе, позиције* симптома – објекта несвесног и језика – код (пост)модерног субјекта приповедања, ипак, стоји, остаје као пре-остатак *секундарно потискивање* у смислу *слабе онтологичности, слабе метафизичности* потребе за моћи над сопственим субјективитетом и сопственом стварносном реалношћу. Тако да, иако изгледа као да (пост)модерни субјекат приповедања оставља „[...]“ сцену означитељских подухвата [...]“ (Kordić 1998: 264) празном јер сања нови почетак у пред-Симболичком, (пост)модерни субјекат „[...]“ није заборавио самосвест свезнајућег приповедача [...]“ (Kordić 1998: 265). То *сећање* или не-заборав „[...]“ самосвести свезнајућег приповедача [...]“ и одбијање да се одрекне „[...]“ нарцистичке јединице“ ма колико га *другост* – сопствено несвесно и вера да други субјект *зна* и поседује истину целовитости или целовиту истину властитог сопства – опчињава, (пост)модерни субјекат *не жели* ту *другост* да призна као коначну не-могућност и сопствени пораз. У својим имагинаризованим покушајима да *зађе иза* језика, он деструктивну *другост*, из страха од без-коначног пораза *не жели* ни да именује. Уколико би *признао* и *именовао*, (пост)модерни субјект би заћутао. Пред трансценденталом се ћути.

(Пост)модерни субјекат приповедања *памти* „самосвест свезнајућег приповедача“, али истовремено и *зна* за „[...]“ парадокс афаназиса [...]“ (Kordić 1998: 265), *зна* да у Симболичком поретку, језику, ишчезава. (Пост)модерни субјект приповедања

постоји као парадокс парадокса или се, можда, уопште не ради о парадоксу, већ само о *игри*, односно *улози* коју (пост)модерни субјекат симулира, не би ли избегао не-моћ ћутања. Једна од *улога* која би му омогућила тај спој неспојивог јесте и *улога* самог *трансцендентала*, не у смислу преузимања картезијанске *свемоћи*, над-моћи, него као још једну у низу мноштва симулација сопственог постојања као *оног предметног, оног смеишеног у не-именљиво* које покреће и управља (да ли и манипулише?) његовом свешћу. Таква *улога* му омогућава да се без страха *понаша* по правилима, законима „[...] очинске метафоре [...]“ (Kordić 1998: 264) – као одраза утицаја *закона* несвесног на језик – и да истовремено тежи *изласку* из језика као универзалног Симболичког поретка, да се припрема за *убиство оца* или да га симулира, као и да оно „[...] алеаторно везивање означитеља и означеника [...]“ (Kordić 1998: 262) *искористи* као симулацију успостављања сопственог имагинализованог Симболичког поретка, сопственог (имагинализованог) приповедања. (Пост)модернизам сумња у све, али једино у шта не сумња и где даје приповедном субјекту *апсолитну слободу* јесте драматизација, *подела* или *својевољно прихватање* мноштва *улога*. Тако да (пост)модерни субјекат може исто тако играти и *улогу* лакановског објекта мало *a*, објекта жеље, објекта недостатка, мањка или, посматрано из перспективе Рикерове теорије наративног идентитета, *улогу* преклапања два пола наративног идентитета, истости и ипсеитета. Коју год *улогу* да прихвати или *својевољно* одабере (у Имагинарном), субјекат је *ослобођен* да симулакрум трансцендентала или, у другом случају, самог објекта жеље, *испуњава* приповедањем – имагинариваним објективизацијама истине сопственог сопства које мора да преименује, реструктурира, деконструише и изнова обнови уз обавезни *додатак, вишак* сваки пут када бива *ухваћен у лаж*. Шта је *то* што (пост)модерни субјекат може *ухватити у лаж*? Према Лакановој психоаналитичкој теорији *то нешто* би било несвесни субјективитет који *узвраћа* свесном делу субјективитета субјекта *путем* језика, Симболичког поретка *импулсом*, односно *поруком* да је имагинаривани субјективитет *наишао на зид* језика, односно да је успостављени *прошивак исцрпео* све могућности *претварања* да може да опстане у ван-језичком регистру. Према Рикеровој теорији сопства, то би био *онај тренутак* када сопство губи *ослонац, тло* у истости. Шта преостаје (пост)модерном субјекту *тада* да *западне* у стање *психотичности*? Изнова первертирање сопственог мањка, истости у имагинаривани објекат приповедања и поновно *проглашење* нове имагинаривације за оном која ће му *сигурно* обезбедити барем симулакрум целовитости, уз увек исто или слично *оправдање* пред собом и пред другим-од-себе да *зна* да је *та* нова имагинаривација *додатак прецртаном* приповедном субјекту и да је управо *та*, наредна имагинаривација која *узмиче* језику као „[...] отпадак, преостатак означитељских операција“ (Kordić 1998: 271).

У којој мери су претходно наведено *трагање* (пост)модерног субјекта за истином истине сопственог субјективитета и (пост)модернистичка *драматизација* тог *трагања* присутни у поетикама Давида Албахарија и Владимира Набокова? (Пост)модернистичко приповедање, (пост)модернистичка поетика, како Кордић у свом есеју „Постмодернистичка шифра“, есеју о Албахаријевој збирци приповедака *Једноставност* и роману *Цинк*, образлаже, пошто је прогласила смрт приче, смрт приповедача, смрт истине, нашла се у једној врсти *ћорсокака*, односно једине преостале могућности постојања приче, као негативитета приче. То (пост)модернизам никако не жели. Као једно од решења, (пост)модернизам проналази у установљењу *метаприче* која, иако у себи *садржи* деконструктивистички принцип ((пост)модернистичко *против* сваког мета-) даје писцу, приповедачу *простор* за стварање контекста саме *основне*, немогуће приче. (Пост)модернистичка *метаприча* би требало да садржи раскривање оног што је неуписиво у самој причи, а што је, заправо и у њој самој неуписиво, али под привидом раскривености. (Пост)модернистичка прича у немогућности да открије где је центар, а

где су маргине, шта је центар, а шта су маргине, шта је то неуписиво у њој што би њој самој обезбедило какав-такав идентитет, позива на дијалог, причу о причи, причу о настанку приче, причу која ће артикулисати *то* неузгловиво у самој *основној* причи. Важно је имати на уму да (пост)модернизам не прави јасну дистинкцију између основног/осовине и маргиналног, или приче и контекста у коме се она рађа, приче и *метаприче*, зато се под термином *основна* прича подразумева прича коју приповедач прича о себи, о сопственој истини, о сопственим догађајима, који му непрестано измичу, као што измиче и причање о настанку и постојању приче у *метапричи*. Из претходно наведеног би се дало закључити да у постмодернистичком, у овом случају, Албахаријевом приповедању постоје два слоја, две равни, које немају увек јасна разграничења, истог Симболичког поретка. Једна коју *користи* не да би појаснио, односно дао коначни смисао означитељима који се у постмодернистичком поретку приповедања налазе *изван* означитељских ланаца, већ да би о њима приповедао, да би указао на немогућност да се они на било који начин догматично означе. То би била раван мета-приче или *метаприче*. У равни *метаприче* о том немисливом основне приче, попут Лакановог Реалног, несвесног, може се, барем, приповедати као немисливом. Ту димензију, раван Албахари наслућује и „[...] зове, једноставно, замршено – што је, заправо, реално које остаје изван означитељских операција“ (Kordić 1998: 34). У постмодерничком приповедању то Албахаријево „замршено“, или лакановско Реално, остају да постоје као контекстуална димензија приповедања и зато од неартикулисаног збивања и причања приче о њему, Албахари конституише причу. Немисливо, неартикулисано, „замршено“, Реално „код Албахарија, [...] је поетичка одредница разлике између стварности коју производе означитељске операције и стварности нечега што никада није постојало и што означитељске операције треба да успоставе“ (Kordić 1998: 34). Шта је са трећом или првом димензијом постојања субјекта, приче, текста, са *предметном стварношћу*, са *стварном стварношћу* и зашто она у постмодернизму није *захваћена*, барем не на начин како је то чињено у модернизму? Постмодернизам, као и позни модернизам је *освестио* немогућност спознаје стварности и урадио је једино што је могао, увео је у причу путем означитељских операција, превео је као једино могућу мишљену стварност – имагинаризовану стварност, књижевну стварност, причу, односно приповедање о неком онтолошком догађају у постмодернистичком смислу и схватању историографије. Албахаријева постмодернистичка поетика се може перципирати као приповедност приповедања (мета-причу) и приповедање (причу) као једине могућности (де)конституисања истине стварности субјекта и такву приповедачку поетику *појаснити* не само у контексту *општих* настојања постмодернистичке поетике, него у контексту посматрања самог приповедања као означитеља *позваног*, *прозваног* од самог субјекта. Аутор, субјекат, приповедач, јунак *позива*, *прозива*, *пита* другог-од-себе, само приповедање, Симболички поредак, о сопственој истини, свестан да му сваки нови означитељ, свако даље приповедање, свака нова реченица у причи даје могућност *опстанка*, те да му сваки нови означитељ даје могућност за неком од *нових* имагинаризованих пројекција себе и сопствене истине. У приповедању он – аутор, приповедач, јунак може, барем, да кокетира са неком од својих могућих истина, да *премостити* проблем немогућности доласка до коначне истине и то, како Кордић наводи, интерлокуцијом, односно конфигурисањем мноштва имагинаризованих Ја или *ја* како би се избегло доношење коначне пресуде – ко је Ја његовог постојања и његове истине. Оно што је записано, уписано долази до читаоца као лакановски *прошивак*, као спој *два* имагинаризована Симболичка поретка који у сваком читању понаособ добијају неки од могућих смислова, не и смисла, једног и јединог, јер *прошивак* није објектизована истина, већ спој уписивог и неуписивог. Тако се и код читаоца, као и код самог аутора јавља сумња (код Албахарија би се пре могло рећи да се ради о не-веровању) у само

писање, приповедање, у немогућност причања и приче. „Додуше, он ту немогућност изводи из разлике између писања и онога што се не пише, што не престаје да се не уписује. Но он ту разлику пренаглашава зато што у њој види границу на којој се одваја од модернизма. Причу, које нема, Албахари, ипак прича.“ (Kordić 1998: 35)

„Постмодернистичко приповедање, међу осталим, открива и причу као писање. Постмодерниста, пре но било ко други, хоће да буде онај писац „који пише апсолутно“. [...] Писање не открива више ни свет ни причу, оно је само прича, која је, опет, чисто постојање. Писање постаје уписивање, урезивање (у спољашње) идентитета неког Ја, које оставља писање као белег, као ожиљак на чистој предметности. То претпоставља Албахаријев исказ: 'Прича сам ја'. Наравно, ово ја може бити само лакановско Ја из имагинарног, једно непостојано Ја. Постмодернистичка прича, стога, не може бити целовита; нема ни јединственог идентитета приповедача.“ (Kordić 1998: 35, 36)

Албахари прави отклон од Закона Симболичког поретка увођењем супститута тог Закона – Закон постмодернистичке метафизике. Истицањем у први план постмодернистичке потребе за јединим могућим перформативом постојања и опстајања – приповедања као догађања, Албахари у своје приповедање *уводи* два слоја Симболичких означитеља – лице и наличје једног јединственог означитељског поретка. Један слој је сама прича, други је прича о причи *иза* које *стоји* празнина, одсутност. Други (или први) слој је метафизички у смислу што оно – метафизичко приповедање – *инсистирајући* на спознаји ко је Ја или ја приповедања приче, односно њеног приповедача, јунака, нужно се *ослања* на Имагинарно, на метафору, на алегорију које постају саме по себи означитељи приповедача, јунака, *позивајући* и приповедачев, јунаков идентитет на само-спознају у другом од себе, неком постојећем непостојаном идентитету. Албахари се, како истиче Кордић, не одриче метафизике, односно његови приповедачи и јунаци пате, вапе за метафизичким ослоном у поимању истине субјекта и субјект-објект односа јер су, као и сам аутор *освећени* да их непрестано сналази „[...] деконструкција свега чега се [...]“ (Kordić 1998: 37) *дотакну*, те да једино могу да опстану док говоре, док приповедају. У том контексту, њихова метафизика, њихова једина инваријабла постојања је феномен писања, приповедања, причања. С друге стране, на први поглед се чини, да само постмодернистичко приповедање постоји, опстаје као несвесна жеља или свесна потреба за спознајом *како* приповедања пре него *шта* приповедања. Према Кордићу, постмодернистичка поетика *иза* тог *како* скрива управо оно *шта* – субјект, истину, истину субјекта, односно примарну потребу за тим *шта* чију је смрт, смрт потребе, већ на самом свом почетку прогласио. Постмодернизам је (не)програмски прогласио смрт стварности, самоспознајне моћи субјекта, могућности спознаје као знања, могућност знања објекта не би ли се, наводно, ослободио *стеге* тоталитаризма, догматичности и чисто онтолошког поимања, односно сваког картезијанског проглашавања неке од истина апсолутом. Стога су стварност, емпирија, позитивистички настројене науке, традиционални приступи приповедању остављени *иза* како би се кренуло од *новог* почетка, почетка као проглашења губитка свега, осим могућности приповедања. Постмодернизам не може и не жели да укине приповедање, али га, врло често, раствара у метанарацији. Наводно, не и у метајезику. Но, није ли управо Симболички поредак метанарације симулакрум метајезика? Разлика, коју постмодернизам прави између метанарације и метајезика је у томе што постмодернистичко поимање метанарације не значи успостављање неке *више* инстанце, свезајуће инстанце, већ једино инстанце у којој се приповеда о приповедању, али на којој се, инстанци, могућност приповедања истовремено раствара, деконструише. За постмодернистичку метанарацију се може рећи да представља неку врсту дискурсног ортопедског помагала за премошћавање јаза између лакановског пред-Симболичког

губитка, у постмодернизму губитка и приче и *уласка* у Симболичке низове приповедања о *тој* губитку. Важно је на овом стадијуму истраживања указати на постмодернистичко значење или смисао предзнака мета-. Постмодернистички предзнак мета- указује на причу о причи, на причу о губитку приче, о смрти приче, о смрти истине и историје и историје истине, односно референтности историје истине. За разлику од *модернистичког* поимања *тог* мета- као рационалног принципа за спознају истине стварности у целини, постмодернистичко схватање мета- такође садржи принцип, али принцип релативизације и имагинаризације. Принцип релативизације и имагинаризације упућује на конфигурацију мноштва метаприча имагинарне стварности јер принцип рационалног, логичног не конфигурира у Имагинарном и Симболичком поретку приповедања и саме приче. Исто тако, мета- може да подразумева и лакановску контекстуалну беседу о немогућности спознаје Реалног, али и стварности, стварног и о могућности беседе о тој немогућности.

„Постмодернистичка драма писања – писања које се непрекидно искушава као догађање, као оно што истински јесте, што може бити, што има некакав смисао (никад није сигурно о каквом је смислу реч; има ли, нужно, смисла оно што човек производи, има ли смисла апсолутно писање, ако је апсолут с оне стране смисла и бесмисла?), писања које је једина стварност, једина извесност – драма писања, у суштини је драма постојања, песничког становања на земљи, бивања уопште. Писање на неки начин, и јесте изравно бивање, а текст отисак бивствовања, отисак различитих времена бивствовања. Нема, према томе постојања које није и уписивање у равнодушну, несимболизовану стварност. Је ли то постмодернизам доиста открио?“ (Kordić 1998: 39)

Или је постмодернизам само драматизовао модернистичку слутњу, зид језика на који је модернистичко приповедање наишло? У чему се састоји постмодернистичка драма, драматизација писања, приповедања? Као један од инструментаријума драматизације у постмодернистичком приповедању се често наилази на прекиде у писању (наводно ничим изазване). Драматизација у виду прекида у писању заправо је драматизација самих прекида као губљења нити приче, као наилазак на непремостиву баријеру језика, да би се у даљем току приповедања откриле нове нити приповедања. Овај вид драматизације, као и већина осталих у постмодернизму, има двоструке означитеље. Прекиди су ту да укажу на страх од краја приче (проглашен још на почетку), али и спокој у празнини, тишини, *замуцкивању* приче. Прекиди су ту да прокажу и страх од релативизације наративне истине али и средство уживања у тој истој релативизацији наративне истине. Под уживањем се подразумева задовољење *тренутних* потреба за привидним миром и спокојем, дакле, потреба је оно својствено субјекту, док је уживање лакановска *заповест* несвесног на коју постмодерни субјект *одговара* на једини њему доступан начин – покушајем да оствари илузију неке изван-субјекатске целовитости у Имагинарном. **Драматизација се односи и на драматизацију модернистичког *ожилка* приче која губи моћ и показује сумњу у могућност у-значавања истине у причи, у-значавања стварности у причу, у уметничко стварање.** У постмодернистичком дискурсу приче сумња у моћ у-значања стварности, начета сумња драматизује у „разначење“ стварности. Пример једног од таквих постмодернистичких „разначења“ стварности код Албахарија очигледан је на почетку романа *Цинк* који започиње метанаративно: „Ова књига је требало овако да почне.“ (Albahari 2004: 7) Овакав метанаративни почетак приповедања део је постмодернистички драматизоване игре са стварношћу јер би након овог и оваквог почетка требало очекивати *улазак* у стварносну стварност – *требало би* не значи исто што и *јесте*. У оквиру драме игара под маскама, овог пута испод маске очекиване стварносне стварности налази се још једна у низу уметничких стварности под оправдањем (*постмодернистичким*, не Албахаријевим)

да је „разначење“ неопходно јер уметност која се некако волшебно уобличује у стварност (да ли је тако нешто икада уопште било и могуће?!) није уметност. Када је реч о метанаративности као једној од постмодернистичких драматизација у Албахаријевој поезици присутна је драматизација или дијалектизација метанаративног односа са стварношћу и *несвесна* и предметна, онтолошка, на коју метанарација непрестано упућује, а упућује, заправо, на рикеровско префигуративно *познавање* несвесног (не садржаја несвесног, већ као *нечег*а неуписивог, присутног у одсуству) и стварносног као језичког догађаја. Метанаративна префигурација односи се на префигуративну *моћ* аутора, приповедача који у настојању да префигуративну спознају *преточе* у конфигурацију приче, *несвесно*, предсвесно и свесно, усвајају законе конфигурације приче, који (закони) их заузврат у постмодернистичком приповедању ексцентрирају. *Драма* се ту не завршава. Аутор или приповедач или јунак не остају апстраховани од приче јер су они неопходни да са своје ексцентричне позиције или позе конфигуришу обе приче – и мета-приче о немогућности причања пред зидом језика и приче о истини, некој од неког од својих ипсеитета. *Драме* покушаја да се у својим ауто-приповестима и романима суоче са неким од сопствених истина субјективитета и Набоков и Албахари уводе оно што Кордић назива „постмодернистички александризам“, односно *слаба онтологичност* као што је, на пример, рикеровско поимање префигуративног Символичког посредовања историографских и метафиктивних ауто-записа у *простору чисте фикције*.

Неопходно је задржати се и на указивању још неких од видова, форми, функција постмодернистичких драматизација присутних код оба аутора. Код Албахарија се постмодернистичка драматизација очитује на пример у понављању, у аутоцитатности представљене као цитирање другог од себе. Прича из збирке *Једноставност* „Призор, прозор“ понавља се у роману *Цинк* као аутоцитат, као постмодернистичка имитација властитог дела као туђег. И као логично, намеће се питање зашто прича о оцу, која није добила свој *епилог* у краткој причи „Призор, прозор“ а која је *поновљена* у *Цинку*, није у роману добила нешто што би се могло назвати епилогом? У роману, потпуно у духу постмодернистичке драме ишчекивања она – прича о оцу – добила је само *мноштво* наслага метафора и метонимија и још више остала скривена од погледа читаоца/интерпретатора. Исто тако, поставља се питање драматизације фрагментарности у Албахаријевим романима. Наиме, присутна фрагментарност би могла алудирати на постмодернистичко инсистирање на фрагментираној стварности, али Албахаријеви фрагменти су довршени, целовити. Како год, у смислу не-целовите или целовите фрагментарности романа, романа насталог као коментар поеме (Набоковљева *Бледа ватра*), приче испричане у једном параграфу (Албахаријеве *Пијавице*), привидна једноставност и *фактицитет* приче, само су неки од симптома постмодернистичког трауматизма због изгубљеног објекта, због губитка другог-од-себе, због жртвовања *тог* другог-од-себе (стварности), жртвовања које је прво тихо најављено модернизмом да би се потом бучно и бурно *представило* постмодернизмом како би се ублажила немоћ да се стварност, истина, сопство објективизују или, барем, да добију полу-јасне контуре видљиве у испричаним причама. Сва та формално-приповедачка обележја су оно што Кордић назива „постмодернистички александризам“, симптоми губитка који се у приповедању и књижевној поезици очитују као редукције на „приповедну игру“ (Kordić 1998: 47), редукције и ограничења не само стварносне стварности, већ и фикционалне стварности приче. Наиме, ако се пође од претпоставке да „[...] постмодернистичка проза настаје или као маргина прозе (као откриће ефеката приповедања), или као запис (дневник) откривања на тој маргини трагова почетака приче [...]“ (Kordić 1998: 47), Албахари реконструишући и саму „[...] маргину на којој настаје проза и на којој исписује поетичке и метафикционалне примедбе што прате настајање приче [...]“ (Kordić 1998:

47), поиграва се са конфигурисањем немогуће приче, указујући на то да је и фикционализована, имагинаризована стварност и сама *ограничена*. „Неограничена остаје стварност приповедања, која је надређена стварности и писања и приче, која асимилије истину фикције, стварности и, чак, истину језика.“ (Kordić 1998: 47)

У вези са постмодернистичком драматизацијом, поставља се на пример питање зашто је Албахаријев *Цинк* прича о оцу која никада није написана, као што је *Мамац* прича о мајци која никада није написана, или коју књигу, роман ми, читаоци, интерпретатори, заправо читамо када читамо роман *Пијавице* ако је приповедач, „[...] јунак, безимен, помало уклет, помало несабран, помало зачуђен пред животом, хоће да повеже, да осмислотвори стотину најразличитијих, међу собом врло удаљених, а на неки начин ипак блиских, што свакодневних, што сасвим необичних, управо мистичних појава“ (Пантић 2006: 216) одлучио на крају да роман закопа?

„Све чешће помишљам да се наш живот у суштини састоји од скупа пропуштених прилика, међу којима се нађе и нека искоришћена, али таквих је увек мање од оних првих. Поново је моја оловка уместо слова оставила бразде, као што живот оставља празнине, с тим што оловку можемо да заменимо, док је живот попут сечива које, када се иступи, више не може да се наоштри. Туп нож, то сам ја. Могу једино да стењем од узалудног напора док покушавам да исечем талог успомена у низ речи и реченица. Тамо далеко, где се све одиграло, оне ионако никога не занимају, и можда је боље да их одмах, још ове ноћи, пре него што се предомислим, закопам у шумарку, на падини, испод брезе, у кутији. После тога, немам више шта да радим осим да заћутим. И ево, ћутим.“ (Албахари 2009: 285)

Зашто Албахаријев приповедач *Снежног човека* „[...] промишљајући језик заправо промишља сопствену егзистенцију и сопствено поимање света. [...] Усамљени писац, наставши се у другом биотопу (али и, бахтиновски речено, у другом **прозном хронотопу**), нужно преиспитује сопствено ЈА, нужно креће у потрагу за ишчезлим (новим) идентитетом“ (Дамјанов 1996: 42)? Да ли се ради о *новом* старом идентитету или *новом* новом идентитету и да ли је могућа оваква дистинкција? „Говори ли крај ове својеврсне **књиге сумње** о поразу који главни јунак доживљава немоћан да осмисли сопствено трагање, или нам поставља извесну загонетку коју ми тек треба да дефинишемо како бисмо могли покушати да је разрешимо?“ (Дамјанов 1996: 42) Који је разлог доношења „коначне пресуде“ судије Димитријевића у роману *Судија Димитријевић*:

„Али, само је једно истина, или: или, књижевност или стварност. Трећег нема. Као што нема додирних тачака. Или шавова, спојница, шарки. Треће је, можда, расцеп, подела, шизофренија, мало овде, мало тамо, мало нигде. Само највећи могу да остану испод тога или да све превазиђу. Другим речима: или да никада не схвате поделу или да је у целости разумеју. Док просечни као он, као судија, живе у средини, живе између, непрекидно стварајући властиту уметност.“ (Албахари 1996: 260)

У истом контексту, поставља се питање зашто је Набоковљев *Стварни живот Себастијана Најта* неуспели покушај исписивања „стварног живота“ Себастијана Најта од стране његовог брата, полу-брата? „Читав роман јесте великим делом процес „оживљавања“ Себастијана Најта кроз његово „фикционализовање“ – превођење у област чисте имагинације, ненарушене вулгарним и наметљивим материјалним чињеницама [...] педантни биограф с почетка романа уступа место уметнику [...].“ (Рауповић 1997: 29) Одакле потиче фрустрираност већине Набоковљевих приповедача која на пример у роману *Бледа ватра* прераста и потребу приповедача Чарлса Кинбота да, користећи се наводним коментаром поеме песника Џона Шејда „Бледа ватра“,

испише властити живот, прераста у смислу исписивања сопствене непостојеће историје живота као истине сопства краља Чарлса Ксавијера Вољеног, краља измишљене земље Зембле? Поменимо и упитаност разлога због ког приповедач у Набоковљевом роману *Прозирне ствари* не може да „дозове“ свог јунака: „Персон је особа коју тражим. Ехеј, Персоне! Не чује ме. [...] Ехеј, Персоне! Ма, шта је било, не вуците ме. Ко каже да га гњавим? Ох, добро. Ехеј, Персоне ... (последњи пут, сасвим тихим гласом).“ (Nabokov 2003: 59) „Ко је 'ја' коме је потребна 'особа'? Ко је 'особа' и због чега му је потребна баш она, а не нека друга? Због чега 'особа' не може да чује приповедача – где је један, а где други, и да ли (одувек једно од најзначајнијих питања у Набоковљевим романима) њих двојица (двоје, две?) постоје у истој равни егзистенције? [...] 'особа' коју наратор није у стању да дозове, управо је у свету за који он није компетентан, у свету реалности.“ (Рауповић 1997: 285, 286) Зашто Набоков на почетку романа даје упозорење: „Танак слој непосредне стварности прекрива природну и вештачку грађу, и свако ко жели да остане у оном сада, са оним сада, на оном сада, најљубазније је замољен да не пробија тај слој.“ (Nabokov 2003: 6)? Не одакле, него због чега потреба Вадима Вадимовича Н-а у Набоковљевом роману *Погледај арлекине!* за одбацивањем дистинкција између „објективне реалности“ и „имагинарне реалности“ и опредељење на живот у свету „арлекина“: „'Стабла су арлекини, речи су арлекини, као и ситуације и зборови. Саставиш две ствари – шале, слике – и добијеш троструког арлекина. Хајде! Играј се! Измишљај свет! Измишљај стварност!' “ (Nabokov 2019: 16, 17)? „Да моје морбидне страхове нису, када ми је било девет или десет година, потиснуле апстрактније и баналније бриге (проблеми бесконачности, вечности, идентитета, и томе сличних ствари), изгубио бих разум много пре него што сам пронашао риме.“ (Nabokov 2019: 14) „Речи и риме, дакле, или неки други облици уметничког изражавања, долазе тек касније. (Уколико се то не догоди, по „Мек Набовим“ речима, једини могући исход је лудило. Лудила, међутим, нису поштеђени ни уметници – оно почиње оног тренутка када њихов унутрашњи свет надрасте ипак ограничене могућности које пружа уметност. И у овом роману, приповедач то показује властитим примером.)“ (Рауповић 1997: 338)

„Сумња у причу је сумња у оно што она раскрива, тачније, сумња у причу је рационализован страх од едиповског проклетства што је задесило Хама, сина Нојевог, који је видео очеву голотињу и 'ништа није учинио' [...] ништа није учинио да сакрије истину. Закон налаже да се покрије очева голотиња, да прича покрије оно што раскрива. И она је то чинила. Но може ли она уопште нешто да раскрије ако га не покрије? Зар прича по својој бити није прича скривања? Постмодернизам може само да покаже на приповедање као скривање, на причу као скривање скривеног, на истину која је услов лажи.“ (Kordić 1998: 50)

VI АУТОБИОГРАФСКА ИСТОРИОГРАФИЈА И АУТОБИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Интервју као ауто-запис *означен* као аутобиографска историографија може се посматрати као један у низу (ауто)медијума у коме писац у одговорима на питања покушава да у *кључу неке од истина* датог тренутка пружи другима-од-себе одговоре на питања на пример: *Ко си ти?, Која је твоја траума?, Која је истина твоје поетике?* Када се ради о Давиду Албахарију неопходно је рећи да се ради о писцу, између осталог, невољном да *сценски наступа* изван контекста сопствене поетике, писцу који попут Набокова сматра да је „пишчева уметност [...] његов прави пасош“ (Nabokov 1990: 63), али који за разлику од Набокова *нема проблем* са спонтаношћу у давању одговора, само као „[...] писац тихог гласа, без тематске конјуктуре, без афера било које врсте, без медијске помпе (знам за твоју аверзију према ТВ-у) [...]“ (Pantić 2003: 34), како га Михајло Пантић описује у интервјуу објављеном под називом „Уметник је по природи ствари изгнаник“. Албахари не разуме потребу читалаца, интерпретатора да им говори о било чему другоме, осим о својим делима, па и то, рекли бисмо за овдашње начине одржавања књижевних вечери, на један неконвенционалан начин. Неконвенционалност се односи на разлику у одржавању књижевних вечери у Канади у односу на *оне* у Србији. У Канади, писац, каже Албахари, *представља* свој роман читалачкој публици јавним читањем самог текста романа, што би, према Албахарију, требало или јесте једини начин представљања написаног, фиктивног реципијентима. Код *нас* и књижевне вечери „[...] више наликују на неку комеморативну седницу него на скуп љубитеља лепе речи.“ (Pantić 2003: 36) Од писца се у *нашој средини* очекују „’тешки’ одговори“ на „’тешка’ питања“ (Pantić 2003: 36), управо она питања с почетка парараграфа уз обавезан додатак који Михајло Пантић иронијски поставља Албахарију:

„[...] Када сам био дечак, а то управо пада у касне 60-е и ране 70-е, доба твоје пуне индивидуације, сећам се да је чувени новинар Политике Зира Адамовић писцима и другим уметницима [...] постављао једно једино питање: ко је на вас пресудно утицао, и зашто? Читао сам те одговоре не разумевајући их најбоље, мислим да данас знам да је на то питање немогуће одговорити јер човек који одговара мора себе да измисли кроз процес рационализације онога што иначе долази врло спонтано, као дисање. Како би ти одговорио на то питање?“ (Pantić 2003: 21)

Ко или *шта* је пресудно или пресуђујуће утицао на нечију поетику, односно на нечији идентитет и *позу посматрања* Истине и истина, сопствених и оних који га се *тичу* у форми, односно функцији јунака његових фикција, изискује мета-мета-наратив – имагинаризовану рационализацију и објективизацију идентитета. *Погрешно* је постављати питања о нечијем идентитету, на која се очекује *истинит* одговор, при томе се мисли на питања оних критичара или „(до)читаоца“ Албахаријевих дела који су себе или који себе и даље сматрају *апсолутно оспособљеним* да *прозру* и да ли и *презру* (не)вредности у Албахаријевој поетици, те да *изврше поделу* на досадну и не-досадну, не-зrelu и зrelu прозу на основу само две варијабле – присуство Историје у делима аутора, односно историјске (не)стварности у којој дати писац ствара и *умерености* метапрозних *наратива* што имплицира да о умерености у *употреби* метапрозе у делима датог писца одлучује други-од-самог-писца. Много пута критикован због метапрозног регистра у својим делима, Албахари је понекад, онако *успут* давао формално различите, суштински исте одговоре. На пример, у интервјуу са Горданом Спасић објављеном под називом „Криза језика или приповедач – господар приче“ Албахари на толико често постављано му питање зашто метапроза, зашто стално присутна потреба да говори,

односно пише о проблемима свог заната у својој поетици, одговара: „С обзиром да се највећи део онога што сам до сада написао заснива на наглашено личном искуству, онда је присуство занатског аспекта писања сасвим разумљиво, јер онај који пише – пише управо о ономе што пише.“ (Spasić 2002) Главни *кривци* за Албахаријево *инсистирање* на метапрозном приповедању јесу амерички метапрозаисти са чијим делима се Албахари сусрео још у *раној* или, како се у неким изворима наводи, *првој* фази формирања своје поетике, иако је тек касније, када се говори о романима у вези са овим истраживањем, тек у *Цинку* који је у књижевној критици и теорији условно означен као роман због своје, рекли би *оштри* критичари постмодернизма, пре-фрагментаризоване форме, Албахари почео интензивније да се бави проблемима језика, односно немогућностима и недостацима језика да се конституише један потпуно нови модус причања приче. Метапрозно приповедање је за Албахарија *простор слободе за ослобађање* од лакановске *примарне трауме осуђености* људског бића као бића-које-говори и које је од тренутка уласка у Симболички поредак *приморано* да управо језиком, Симболичким регистром говори о својој сумњи „[...] да језиком изражава нашу праву стварност, да говори једну истину. Ако одатле направим још један корак, онда стижем до апсурда да употребљавам језик да бих изразио сумњу у употребу језика. Нема, наравно, другог начина“ (Pantić 2003: 29). Не постоји ниједан извор који би упућивао на то да се Албахари икада интересовао за Лаканову психоаналитичку теорију, али је *сцена била тако постављена* да се у *том* тренутку, тренутку Албахаријевог не сусрета са постмодернизмом, већ тренутка његовог *окушавања* у постмодернистичком приповедању, у књижевној теорији и самој књижевности престало искључиво говорити о „великим темама“ – Историје, Бога – и да је самим тим настала једна *анархична* махнитост у приповедној комуникацији, те се као неки логичан закључак могло извести, што на пример чини Михајло Пантић, да је „[...] језик [...] изгубио онтолошки потенцијал“ (Pantić 2003: 29), те да је то један од разлога зашто Албахари не престаје да говори о слабостима и немоћи језика да пренесе оно што он као писац предсвесно има на уму. „У ствари, у готово свим својим књигама ти расправљаш о језику, најчешће варирајући идеју о немогућности да речима пренесеш оно што би заправо желео да кажеш, да **језиком конституишеш визију апсолутно испуњене егзистенције**.“ (Pantić 2003: 29) Албахаријево метапрозно приповедање, онда када га има, наравно, није неки артифицијелни су-вишак који се *калеми* на фабулу, односно идентитет фабуле, приповедача и јунака, већ *постоји* управо као су/ко-идентитет, градацијски посматрано, романа, фабуле, приповедача односно јунака, али истовремено и као *над-инстанца* у функцији сумње у једну јединствену истину – Истину, и Истину идентитета и идентитет Истине. Метапрозне варијације око те теме су свеprisутне и нормално је што се понављају из романа у роман јер је прича, наратив, дискурс о истини управо такав – свеprisутан и трауматичан. Илузија је веровати да „тема“, „велика“ или „мала“ може да *испуни* језик онтологичношћу, односно да је „озбиљност“ теме о којој се приповеда та која је у стању да језик као медијум изражавања, приповедања, *по-стави изван* сумње. Приповедање о актуелном и акутном тренутку или периоду стварности апсолутно не доприноси апсолутној вери у истинитост исказа. Албахари је само један у низу писаца који је, условно речено, прихватио парадокс опстајања у тоталној, можда и тоталитарној, немоћи субјекта пред језиком и његовим (језичким) *ограничењима* и по питању означитеља, ма колико у лакановском смислу они могли да конституишу семантички сличних, не истих, означитељских ланаца и по питању система правила и норми, који представљају граматику једног језика, која само додатно ограничава семантичку немоћ језика да означи *свет*. Метапрозно приповедати о сопственом осећају немоћи пред немогућношћу успостављања истине идентитета и због немоћи језика и због несталности и непостојаности истине никако не представља лак задатак. С једне стране, о трауми је

пожељно говорити и веровати да ће се тако њен терет умањити. С друге стране, сталном понављању те *првобитне* трауме у случају оних субјеката који се непрестано у свом *занату* свесно и са намером суочавају, субјекат, писац може да јој *стане на крај* или престанком да о томе говори, што би представљало *издају* сопствених уверење и стално присутне самосвести о њеном постојању, или апсолутном тишином. У Албахаријевом метапрозном приповедању би то значило прекид са парадоксом оживљавања трауме језичке немоћи и проналажење неког другог *извора* метапрозног говора што би се, Албахари је тога *свестан*, могло не само погрешно протумачити, већ би то значило одустати од покушаја трагања језичких модуса долажења до неке од сопствених истина сопства управо кроз *додатна, допунска* промишљања сопствене зебње *кроз* приповедање о *треницима*, деловима животних *историја* његових приповедача и јунака. Ако је немогуће у Имагинарном посредством језика конституисати „[...] визију једне апсолутно испуњене егзистенције“ (Pantić 2003: 29), могуће је *пронаћи утеху* у оправдању да је језик највећим у-делом крив за све. „То је парадокс с којим се живи, тј. говори и пише, као што, рецимо, становник неке тоталитарне земље може да каже ’У тоталитаризму нема живота’, али се ипак не убија него живи даље.“ (Pantić 2003: 29) На много пута постављано питање зашто инсистирање на *празној* причи о сопственој немоћи да пронађе *праву реч*, Албахари у једном од интервјуа даје једну од мноштва варијанти одговора, о којима ће бити речи када се у приказу *друге* фазе његовог стваралаштва нађе у *конкретно реанимираној* трауми сусрета матерњег језика са језиком *Новог света* пред налетом Историје:

„Има ту, можда, још нешто, а то је став да писац може да пише о свему и свачему [...], осим о свом списатељском искуству. То је, наводно, увек досадно, тако бар тврде тврди критичари метапрозних нарација. [...] Није ли то парадокс – рећи да је досадно писати о ономе што води ка стварању дела [...] Наравно, може се прихватити да је прича заправо фабула, те да све што је без фабуле није прича, али зашто бисмо то прихватили? Некада се сматрало да је за причу важно да се нешто деси, али ако се не ништа не деси, зар и то не може да буде прича? [...] постоји, наравно, досадна метапроза, али исто тако постоји и узбудљива метапроза, као што постоје досадни романи са фабулом и узбудљиви романи са фабулом, па чак и досадни романи са узбудљивом фабулом. Језик је оно што чини причу; фабула, или њено одсуство, ту је само као позадина.“ (Spasić 2002)

Албахаријева „опседнутост“ немогућностима, лакановским зидом језика, оштро је критикована и проглашавана постмодернистичким *маниризмом*, *празном позом* писца и његових приповедача да у недостатку да испричају нешто *ново* у контексту стварносне стварности, о(п)стају опседнути собом и сопственом истином. Критичари Албахаријевог метапрозног приповедања га у својим *прегледним радовима* представљају као „[...] *frontman*-а оне генерације писца – или напосто једне сасвим условно постојеће списатељске *скупине*, спонтано окупљене по естетској и светоназорној сродности – која се горљиво одрицала било каквог уплива Историје у Текст, у тај свети забран Књижевности“ (Pančić 2004), који се једноставно препушта „[...] (с)игрању у Постмодернистичком Забавишту [...]“ (Pančić 2004).

„Након изванредних ’раних радова’ попут *Породичног времена* и *Судије Димитријевића*, Албахари је, наима, упадао све дубље у нирванистички досадни маниризам кратких прича-о-немогућности-причања-прича (за шта је, дакако, рутински добијао салве хвалоспева од ’савезничке’ критике, што је још један доказ да за писца нема на свету погубније појаве од инерције ’пријатељске критике’, она која га храбри да спокојно настави свој рутинерски ход дуж *Road To Nowhere!*), написавши махом током осамдесетих леп број књига које су ’сви’ хвалили али их је мало ко (до)читао, а још мање оних који би вам искрено рекли да им интимно нешто значе.“ (Pančić 2004)

„Олуја Историје која је „ове просторе“ захватила почетком деведесетих, те пишчево пресељење у канадски град Калгари 1994. означили су за Албахарија не само животну него и књижевну прекретницу и он је, почев од *Снежног човека*, изнова писао све боље и боље романе и приче, не изневеривши при томе ништа уистину битно од свог естетско-емотивног пртљага, него се напросто вративши исписивању 'породичних прича' какве најбоље зна да прича, а све то неминовно пропуштајући кроз филтер, с једне стране, Поново Разгоропађене Историје, те са друге кроз разматрање свог 'самоизгнаничког' искуства, са свим нуспојавама које оно изазива.“ (Pantić 2004)

Поглед-уназад-са-стране у форми критичке констатације – „[...] (с)играње у Постмодернистичком Забавишту“ – посматрано изван контекста историје живота и поетике аутора на ког се претходно наведена *процена* односи подједнако носи ознаку Албахаријевих „пијавица“ из истоименог романа као и апсолутно раздвајање историје живота аутора и његове поетике. Да ли је могуће одредити тренутак прекретнице у нечијем или сопственом животу који се одражава и на сам живот и *занат* којим се неко бави? Могуће је, али је и сасвим погрешно тумачити и доносити *провизорне* констатације да док се субјекту самом или стварности у којој пребива не догоди нека *истинска* траума, а не *само* траума сумње у језичку немогућност изражавања предсвесног поимања света, да је његова прича „досадни маниризам“ који мало ко има потребу да „(до)чита“. Албахаријева „[...] књижевна генерација (писци рођени од 1945. до 1950) ушла је у свет књижевности непосредно после 1968. године, када постепено слаби (мада се не укида) притисак идеолошког контекста“ (Pantić 2003: 22), каже Михајло Пантић. Интервју Михајла Пантића и Давида Албахарија из 2003. године и предговор који је Михајло Пантић објавио за *Изабране приче* Давида Албахарија под насловом „Приче Давида Албахарија или тихи глас у буци света“ се у овом истаживању наводе као форма Албахаријеве историографске (ауто)биографије јер „[...] у буци света [...]“ (Pantić 2015: 9), одређеном, не великом броју интервјуа које је Албахари давао, као да нико није успео да аутора *задржи дуже* у разговору, што је (за)сигурно последица њиховог дугогодишњег заједничког рада и пријатељства, али и као да одговори које је Албахари давао у мноштву других интервјуа другима-од-себе (ова синтагма се наводи у овом облику јер је Албахари објавио и неколицину измишљених интервјуа, као што су на пример „An Interview with Myself“ или „Измишљени интервју“ као део његове имагинаризоване аутобиографије *Давид Албахари*) представљају варијацију нечег већ реченог у разговору са Михајлом Пантићем и у Пантићевом *промишљању* у споменутом предговору.

Шта је то што Албахари *открива* Михајлу Пантићу о сопственом идентитету директно без постмодернистичког маниризма и кроз шта се, између осталог, може перцепирати укрштање аутобиографско-историографских референци са његовом поетиком? Интерпретаторско *поверење* у *аутентичност* исказа у смислу неке од истинитости *тог* тренутка када су *искази дати* (до)даје и утисак *присутва звука* разговора двојице пријатеља. На Пантићево питање *ко* или *шта* је утицало на Албахаријев идентитет и поетику, питање у чију валидност и могућност давања одговора сумња и сам Пантић, Албахари *спонтано* одговара да је постојало неколико пресудних ствари који су утицале на њега и његову поетику. Пресељење из Ћуприје у Земун које Албахари означава изласком „из раја“ (Pantić 2003: 19) и ступањем „у свет“ (Pantić 2003: 19), дружење са Рашом Ливадом и писањем поезије све до момента док Албахаријеве песме нису почеле, по његовом мишљењу, да буду имитација Ливадине поезије. За учење и спознају монтажног процеса, процеса раз-градње да би се *нешто* са-градило, деконституисање ентитета стварности и ентитета у стварности да би се од *компоненти*, фрагмената, детаља, понекад наизглед *непотребних* или сувишних за логичко

перципирање реалности до-конституисала *нова* имагинаризована стварност и њени, за приповедача вредни пажње, ентитети *пресудан* је био период проведен са филмском екипом Пурише Ђорђевића. Затим, ту је и познанство са Петром Вујичићем које Албахари опет описује као ступање, „[...] улазак у онај његов магичан станчић у Улици Лазе Пачуа, у који се – као у какав борхесовски Алеф – уливао цео књижевни космос“ (Pantić 2003: 21), а које је – ступање, *под притиском* Петра Вујичића, што се поетике тиче означило прелазак из *онеобичавања* Албахарију непознате реалности и ликова у приповедању до *уласка у онеобичавање* „[...] о ономе што доиста знам: о својој породици и њиховим животима“ (Pantić 2003: 21).

“Петар Вујичић је био један од најутицајнијих мојих пријатеља, поготово кад је реч о мом приступу књижевности. [...] Он ми је рекао, кад је прочитао моје прве приче: ‘А зашто се ти трудиш да измишљаш ствари, погледај своју породицу погледај људе око себе, седи и напиши нешто о томе.’ То је био најбољи савет који ми је неко дао. Тада сам натерао оца да ми исприча живот наше породице, мајка ми је испричала свој живот и ја сам од тога почео да правим приче. [...] Пре тога сам [...] описивао [...] судбине којих нигде нема, мислио сам да је та различитост знак величине у литератури. Направите лик који нигде не постоји, то је за мене до тада био путоказ, а у ствари, треба направити лик који свако може да препозна и да прислони уз себе, ако се добро загледа у себе. Треба направити лик као одело које свако може да обуче.“ (Drčelić 2015)

Уместо означитеља као што су пресликавање или „[...] реконструкција стварно постојећих ликова и стварно догођених прича [...]“ (Pantić 2003: 22) у процесу који се односи на укрштање аутобиографских референци са референцама фикције, Пантић проналази боље означитељско решење – „[...] транспоновање породичних тема“ (Pantić 2003: 22), Албахари каже: „[...] моделирање на елементима моје стварне породице [...]“ (Pantić 2003: 22) – „Твоји родитељи имали су судбине вредне прича и романа...“ (Pantić 2003: 22). Иако се ово истраживање не бави минуциозним детаљима историја живота ни једног ни другог аутора, навођењем историографског кратког приказа судбина Албахаријевих родитеља, указује се на Албахаријев наговештај да и непроживљена, *директно* не-доживљена траума, односно траума/-е другог или других, а поготово када се ради о породици као другом, неминовно оставља *траг* у форми потребе за причом:

„С временом се тај свет, ти паралелни светови и ти сенасти ликови, отварао преда мном, нудио се као прича, али ме и увлачио у себе као део приче. Писао сам изнутра, покушавајући да изађем напоље, а када бих стигао напоље, журио сам поново унутра, где је – у сигурности приче – све нудило утеху и спокој.“ (Pantić 2003: 22)

„Памтим, из детињства, неколико породичних празнина, готово тајни, у чијој сенци сам растао. Пре свега, готово потпуно одсуство родбине са очеве стране – сви су имали разне бабе и деде, стричеве и стрине, и осталу ближу и даљу родбину – а ја нисам имао никога. Мали број преосталих рођака живео је негде далеко, у Израелу или преко океана. Затим је ту био породични албум моје мајке, препун слика деце и неке родбине, али то нисмо били ни моја сестра, ни ја, а ни мушкарац који се најчешће појављивао на тим фотографијама није био мој отац. Те породичне тајне нису, у ствари, биле никакве тајне, јер су отац и мајка живели у потпуном међусобном поштовању својих успомена и живота вођених пре Другог светског рата. Мој отац, сефардски Јеврејин, рођен је у Смедереву. Живео је на Дорћолу, студирао медицину у Загребу, запослио се као доктор у Нишу, где га је затекао рат. Заробљен је као војни лекар и одведен у логор, у којем је провео четири године. У Нишу су му остали жена и двоје деце; и они, и готово целокупна његова родбина, убијени су током 1941–42, док су Немци чистили Србију од Јевреја. За то време, моја мајка – која је рођена у Босни, а пре рата живела у

Загребу, у браку са једним ашкенаским Јеврејином – скривала се са два сина по српским селима. Њеног мужа су у Београду, где су побегли пред усташама и нацистима, стрељали Немци. Деца и она су успели да преживе рат, а онда су јој, после ослобођења, када је кренула возом за Београд, оба сина погинула у железничкој несрећи. После тога, у Београду, срела се са мојим оцем (који тада није био мој отац) и одлучили су да наставе заједно, да истрају упркос трагедији и успоменама, али у потпуном поштовању и трагедије и успомена.“ (Pantić 2003: 22)

Албахаријева потреба да у овом интервју са Михајлом Пантићем исприча причу својих родитеља пример је неизбежности утицаја *живота, историје живота* Других или Првих-од себе не само у стварносној реалности једног писца, већ и у његовој поетици и то не само из разлога што су трагичност и патос животних судбина Албахаријевих родитеља „[...] вредни прича и романа [...]“ (Pantić 2003: 22), већ и зато што ма колико писац „[...] настојао да се од те условљености одмакне или сасвим отргне, препуштајући се вишим сферама имагинације у којима се раскида веза са стварношћу, да се никада до краја не раскине“ (Pantić 2015: 23), остаје очигледна потреба субјекта-писца за издавањем првенства *нечему* супстанцијализованом, *некој* онтологичности, чак, и *нечему* као што је живот пре његовог рођења, па макар то били „[...] ти паралелни светови и ти сенасти ликови [...]“ (Pantić 2003: 22). Посматрано из перспективе стварносног, одрастање у породици у којој са очеве стране није било ни једног преживелог блиског рођака, осим оних који нису живели „ту“, и посматрање мајчиног албума са сликама непознатог мушкарца и двоје непознате деце који тада више нису постојали, несумњиво је утицало на Албахаријеву потребу да трауматичне приче његових родитеља *изведе из оквира* кратке приче и *уведе у дужи* фрагмент, фрагмент романа: „[...] романи Цинк (1988) и Мамац (1996) баве се фигурама оца и мајке, у исто време индивидуализованим и универзалним у њиховој тихој патњи.“ (Loričić, Kostić 2014: 226) Када Албахари на пример каже: „Имагинација је предговор стварности.“ (Albahari 2012: 214), засигурно је да је „имагинаризована“ сага његових родитеља морала да *пробије опну* пред-свесног не би ли се у *изговореном, испричаном, причи* имагинаризовало и то неминовним увлачењем „у себе као део приче“ (Pantić 2003: 22). У потрази за „утехом и спокојем“ (Pantić 2003: 22), у траумама његових родитеља и његовом сопственом доживљају истих у причи и причању, Албахари наводи да је „[...] заправо откривао праву историју [...] родитеља и предака“ (Pantić 2003: 22) али и своју сопствену и тако је, каже писац: „Писање [...] уобличавало мој идентитет, а тај поново нађени идентитет заузврат је уобличавао моје писање.“ (Pantić 2003: 22) Сама „породична атмосфера“, како је Албахари описује, није била „бучна“ у смислу испољавања мржње, беса, што би се дало очекивати за некога ко је проживео и преживео огроман губитак: „Чуло би се, с времена на време: ’било је боље пре рата’, али тада ми то није ништа значило, а и касније сам, после нашег рата, схватио да се тако каже за сваки рат [...]“ (Pantić 2003: 23). Уместо беса и мржње и бучног говора против сваког система, поготово у доба „југословенског комунизма“ (Pantić 2003: 23) седамдесетих година, *књига* је у његовој породици „[...] била врховни ауторитет: Опет напомињем да сам живео у породици у којој се књига веома поштовала, и у којој је после исказа ’Тако пише у овој или оној књизи’ престајала свака расправа.“ (Pantić 2003: 20) Ако би се трагало за оним *првим*, пред-свесним *изворима* Албахаријевог „[...] тихог гласа у буци света“ (Pantić 2015: 9) онда је то можда управо усађена љубав према *књизи*:

„Да нисам толико читао, вероватно не бих никада писао. [...] Једноставно сам желео да урадим оно што су радили и моји омиљени писци, да створим свет од речи који ће бити подједнако стваран као свет око нас, а можда, ко зна, чак и стварнији.“ (Pantić 2003: 20)

„Томе бих морао да придодам осећај усамљености и издвојености који не могу и не желим сам да тумачим – али који је заправо био главни покретач и водио ме

према самоћи писања текста. Касније су следили свесни избори, и одабрао сам да пишем прозу која је највише, по мом дубоком уверењу, кореспондирала са временом у којем сам живео.“ (Pantić 2003: 20)

Време у коме је Албахари проналазио своје означитељско место у Симболичком регистру српске књижевне традиције у извесној мери, што се самог Албахарија тиче, обележили су историјски догађаји који су се широм света збивали 1968. године. Година 1968. у Историји означена је као година тоталног преврата у политичко-историјском смислу, година „глобалног покрета“ (Farik, Vajnber 2008: 7) „попут рата у Вијетнаму, Културне револуције у Кини, Прашког пролећа и студентских протеста у западној Европи и САД-у“ (Farik, Vajnber 2008: 7). Што се тиче простора „[...] бивше Југославије, Небојша Попов уочава опасност од фалсификовања културне и друштвено-политичке историје од стране власти“ (Farik, Vajnber 2008: 8).

„Ту се такође убраја студентски покрет у Београду 1968. године на који су се власти систематски обрушавале путем полицијских саслушања, ограничавања слободе кретања, отпуштања с посла, спречавања људи да се запосле, а на крају и политичких суђења.“ (Farik, Vajnber 2008: 8)

„Албахари је ушао у књижевност у околностима насталим непосредно пре и непосредно после 1968. године, а та је година, види се сада изразито и јасно, са историјске дистанце, преусмерила и преобразила интелектуалну, друштвену, политичку, па и уметничку мапу Европе. Са доста основа може се рећи како је епоха коју управо живимо почела баш тада.“ (Pantić 2015: 10)

Како Михајло Пантић у свом предговору за Албахаријеве *Изабране приче* наводи, период Албахаријевог *уласка* у књижевност, један је од периода када се Историја *догађала*. Питање формулисано у форми реторичког *под-питања*: да ли Историја икада престаје да се *догађа*, питање је које се у контексту овог дела истраживања односи на *њено присуство* или привидно *одсуство* у вези са покушајем појединца, писца *да јој окрене леђа*, односно да се са *њом суочи* у домену покушаја очувања сопственог идентитета од *њене* идеолошко-политичке *токсичности*. Када се Историја *догађа*, заправо када се *догађала* те 1968. године, Пантић каже да се од писаца очекивало да се баве „великим темама“, које су једино сматране важним, а које су од писца захтевале да „[...] мора да одговара на питања која тангирају живот заједнице, мора да буде социјално и етички одговоран и, више од тога, да стално осмишљава живот, да открива његове тајне, да раскринкава идеологије, заблуде и стереотипе“ (Pantić 2015: 12). *Уласком* у књижевност, Албахаријево приповедање се *не поклапа са реалним стањем ствари*, са стварносно-идеолошким реалитетима. Албахари *бира* „позицију *гледања искоса*“ (Pantić 2015: 13) у смислу избора форме и тема којима се у свом приповедању бави. Пантић наводи као пример Албахаријеве збирке кратких прича *Породично време, Опис смрти, Једноставност*, као и роман *Судија Димитријевић* који „данас читамо као роман, [а који је] Албахари [...] писао као новелистички циклус, а *Цинк* као фрагментарну прозу о оцу и путовању у Америку“ (Pantić 2015: 11), у којима млади Албахари децидно одбија било коју *форму* друштвене ангажованости у приповедању. То је значило да уколико са предумишљајем изоставља политичко-идеолошки контекст стварносне реалности, онда то неминовно води и ка *одбацавању* стварносне прозе, односно оне прозе која је карактерисала један *део* српске књижевне традиције у доба Албахаријевог конституисања означитељског регистра сопствене поетике и сопственог идентитета. Сваки нови „изам“ настаје као одговор на неки или неке њему претходне „изме“:

„Гледано изван политичког контекста, онолико колико је то уопште могуће, представници генерације која је 1968. године и после ње ушла у књижевни живот [...] почела је да се интересује или да заговара или институционални или антиинституционални модел културног понашања. Ход кроз институције, да

употребим ту синтагму Тимоти Лирија или, са друге стране, субверзиван однос према институцијама, снажно су поларизовали хуманистички свет, који је ушао у врло озбиљну кризу. Неки теоретичари сматрају тај тренутак почетком постмодернизма. Углавном, једни су оптуживали друге да су пристали на компромис из крајње прагматичних побуда, други су оптуживали прве за анархију. Уметност, а у склопу тога и књижевност, почела је да апсорбује снажне утицаје алтернативе и неофицијелних и институционално неестаблираних облика мишљења, обновљено је искуство авангарде, изнова је поништена стриктна хијерархија уметничких форми, насупрот Сартру негирана је јасна друштвена функција уметности, изузимајући њену субверзивност, њену потребу да се разликује од задатог поретка, на један начин на Западу, на други на Истоку. Зен-будизам и друге источњачке филозофије, али и религије и револуционарне идеологије (укључујући и маоизам и кубанску причу) извршиле су снажан утицај на европску уметничку праксу. Најзад, појавио се рокенрол, не само као музика, него, рекао бих, као животни став који у човеку ослобађа оно што му западна цивилизацијска дресура непрестано затомњује: **право на чисту емоцију, на размену неманипулисане егзистенцијалне енергије, на непристајање**. Ти си један од првих српских писаца који је усвојио и та искуства; она су се у транспонованом виду појавила у твојим прозама.“ (Pantić 2003: 25)

Албахаријев *први одговор* на историјско-политичко-хуманистичку подељеност света, на *крај* једног „изма“ и, условно речено, почетак наредног, *преливање* у наредни, посматран у контексту поетичког и индивидуалног развоја младог човека, писца пред којим се одједном отворило мноштво алтернатива, могућности да сопствени идентитет као индивидуе и као писца дисеминира у мноштво понуђених означитеља, није био онакав какав се у тадашњој књижевној критици и традицији очекивао. Без бурних реакција, без бунтовности, осим оне која је својствена адолесцентској фази развоја, Албахари *узима, бира* од свега *понуђеног* непристајање. Непристајање је за њега значило покушај проналажање оног *тренутка*, оног *места* где би се сви понуђени означитељи укрштали и то је, у то време, означавано као прекид са традицијом и прихватање субверзије, у Албахаријевој поезији тихе, ако се уопште може назвати субверзијом или пре одбраном од обавезе бирања *за* или *против* идеолошког реалитета у коме је живео и стварао. Историјска дешавања транспонована на хуманистички свет, преплављеност интересовањем за источњачке религије, посебно зен-будизам⁴⁵, појава рокенрола⁴⁶ – *укрстиле* су се за Албахарија управо у сумњи у све аспекте друштва, од образовања преко тадашње српске књижевне традиције до отворено политичких изјашњавања и пристајања уз било какав вид институционалности. Албахари не проналази сумњу као означитељ оне струје у српској књижевности која се једноставно *померила* од институционалности да би *мењала* свет. Албахари каже: „Било како било, улазио сам у свет рокенрола, хипи идеологије, источњачких учења и алтернативних стања свести са радозналешћу и спремношћу да **се** мењам.“ (Pantić 2003: 25)

⁴⁵ „Ако је зен-будизам начин живота који вас води до тога да схватите смисао, као што каже Сузуки, теоретичар зен-будизма, када се достигне сатори, или просветљење, што је циљ зен будизма, онда се схвати суштина света и човек почиње да се смеје из свег срца. Смех као врхунац онога што желите да постигнете у животу чини ми се много узбудљивијим од разних других религија које вреднују или се позивају на мртве, побијене, пострадале... Тај смех ми делује много лепше, то је смех чистог срца, то није подсмех. То је радост. Чисто срце је највише што можете да пожелите.“ (Drčelić 2015)

⁴⁶ „Рокенрол је повезан са младошћу зато што човек ствара најбољу оригиналну музику кад је млад. Сви бесови, сав гнев, љубав коју осећа, излазе тада на најбољи могући начин. Тада је слободан да уради оно што је неопходно – да сруши оно што је било пре, да успостави неке нове категорије. Рокенрол је управо то, рушење и разарање претходног. Али кад дођу неке године, свима нам предстоји блуз.“ (Drčelić 2015)

Албахаријева потреба да приповедањем мења себе, а не свет око себе никако није била у складу са *тадашњом* српском књижевном традицијом која је *признавала* само сопствену или страну *даљу* књижевну традицију, те је логично поставити питање како и зашто Албахари наводи само Данила Киша као свог „учитеља“ (Pantić 2003: 27)? За разлику од својих савременика, Албахари, иако је „[...] имао јасан отклон према ’стварносној прози’, то јест, према чистом миметизму и веризму“ (Pantić 2003: 27), није *говорио* против старијих писаца српске књижевне традиције, нити, како то Михајло Пантић каже, имао потребу да своју „књижевну иницијацију“ означи „оцеубиством“ (Pantić 2003: 27). Једноставно, у *тадашњој* српској књижевној традицији Албахарију је сметало „[...] окретање превише уском, локалном језику, и усресређивање на сеоски или маловарошки миље [...]“ (Pantić 2003: 28).

„Киш је већ тада био на сасвим другој страни, и сасвим је природно што су његове књиге – говорим о *Башти*, *Пепелу*; *Раним јадима* и *Пешчанику*, објављеним у том периоду – утицале на мене како својом стилско-формалном разноликошћу, тако и отвореним позивањем на књижевне узор и претходнике [...]“ (Pantić 2003: 28).

„Крајем шездесетих и почетком седамдесетих открио сам постмодернизам који је отворио место за позајмицу. Уосталом, цела дискусија коју је Данило Киш водио тичала се статуса позајмице и плагијата у литерарном тексту. Када се појавила могућност позајмице као прихваћеног поступка, то се касније називало цитат, онда се разбуктала моја приповедачка заинтересованост. Отворио ми се простор да слободно кренем према Бартемију, или Барту и Куверу, да нешто од њихове технике или цитат из приче узмем и да на томе правим причу. Уосталом постмодернизам је, или га ја тако схватам, реаговање на свет посредством књиге, посредством библиотеке, борхесовске или неке наше, личне.“ (Ilić, Georgijev 2004)

Данило Киш *понудио* је Албахарију својом поетиком могућност спознаје „[...] трагања за Формом као дистинктивним знаком модерне литературе [...]“ (Taratenko 2000) пошто „[...] ново осећање света није могло да се улије у старе калупе психолошких датости“ (Kiš 2000: 123). Оно што је реализам оставио у наслеђе модерној је привид форме стабилног *идентитета*. Модерна, како наводи Сава Дамјанов, није пристајала на *стабилност идентитета* форме, већ је *присвојила* бинарни деконструктивно-конструктивни *идентитет* форме, да би постмодерна *конструисала* нови вид трагања за *идентитетом* форме коме „[...] би одговарала синтагма ’трагање за (изгубљеном) Формом’.“ (Damjanov 1983: 39). С једне стране Албахари тежи „[...] сужавању дијалога са стварношћу“ (Damjanov 1983: 41), а с друге „истовремено развија и један комплекснији прозни говор, једно специфично вишегласје (како значењско, тако и обликовано) [...]“ (Damjanov 1983: 41). Кишовој потреби да се „стари калупи психолошких датости“ (Kiš 2000: 123) *прошире у дисперзији* форми због „новог осећања света“ (Kiš 2000: 123), Албахари при-додаје сопствену потребу за дисперзивношћу форме због новог или новог старог или увек постојећег осећања сопства, о коме се *раније* није говорило или се спомињало, „препознавало“, али не у мери која би омогућила оно што Шкловски назива „виђењем“. „Ствари које смо опажали неколико пута почињемо да препознајемо; ствар је пред нама, али је не видимо. Зато ништа не можемо рећи о њој“ (Šklovski 2007: 87), те је у уметности неопходно пружити „осећање ствари [...] преко виђења, а не препознавања; уметнички поступак је процес онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежале форме, који потенцира тешкоћа и време трајања перцепције“ (Šklovski 2007: 86). Албахарију је, као и Кишу, била преко потребна форма која би омогућила да се „види“ симптом *расутости* сопства као последице оног што се може посматрати *узроком* Кишове потребе да формом укаже на *расутост света* и последице те расутости по идентитет појединца (*код* Киша без *инсистирања* на самом сопству појединца). У овом делу истраживања у коме је неопходно назначити Албахаријеве

књижевне узоре, не да би се радило о једноставном набрајању имена из српске и светске књижевне традиције, већ да би се указало на једини начин Албахаријевог пристајања на/уз *нешто*, како би на почетку и касније током свог стварања у овом истраживању, закључно са романом *Пијавице*, реципијенту било јасније његово *понављање* истог проблема немогућности приповедања о Истини и Сопству. Из тог разлога се прави кратак осврт на *поређење у једном сегменту* Албахаријеве и Кишове поетике.

Кишова поетика у неким изворима означена као модернистичка, касније постмодернистичка, *поседује*, између осталог, како Слободан Владушић наводи, две компоненте које се темеље на његовом „[...] поверењу у Књижевност [...]“ (Vladušić 2018: 247): „[...] њена моћ да посредством отежале/онеобичене форме препознавање преобрази у виђење“ (Vladušić 2018: 250) и њена „[...] моћ да сачува континуитет [...]“ (Vladušić 2018: 250) у смислу постојања таквих и сличних књижевних традиција код других писаца. „[...] у фрагментима *Пешчаника* могуће [је] запазити јасне знаке књижевне традиције, дакле књижевног континуитета – знаке Џојса, Алена Роба Гријеа, али и библијске Нојеве, или античке Харонове барке.“ (Vladušić 2018: 250) Кишово *прилагање* оригиналних докумената „[...] гласова/сведочанстава часних људи и поузданих сведока“ (Vladušić 2018: 250), у извесном смислу доприноси осећању присуства континуитета Истине у К/књижевности, моћи К/књижевности наспрам немоћи појединца *пред* Историјом. Албахаријева поетичка фрагментација је у потпуном сагласју са његовим (не)поверењем у К/књижевност, у П/причу, сматра Владушић, те наводи као пример роман *Цинк* у коме фрагменти, чак, нису ни означени и остају да постоје само као „крхотине приче“ (Vladušić 2018: 251):

„Постојало је још нешто: осећања су старомодна; човек који пати за умрлим оцем не спада у садашње време, које нема времена ни за шта осим само за себе, ни у прошло ни у митско, у којем се отац јео и заборављао; он спада у неко средње време, у којем су се осећањима приписивала разноврсна својства, како моћ тако немоћ, како врлина тако мана. Желео сам свега тога да се ослободим, поготову митологије: кастрираног оца, убијеног оца, рашчереченог оца, оца као мушке вагине, оца као мајке. Не знам да ли сам довољно јасан? Не бих желео да било ко помисли било шта друго осим следећег: човек хоће да пише; у тренутку када му се учини да већ види целу причу, или да ће је током писања разоткрити увиђа да испред приче стоји прозиран али непробојан застор, сачињен од сећања на његовог оца; почиње да гули тај застор, стрпљиво, полако, као када је ножићем скидао кору са гранчица; и као што му је тада био циљ да остави делове коре који ће створити кружан или спиралан лавиринт, те да штапић постане писмо на неком другом језику, сасвим новом и непоновљивом, тако сада гребе по сећањима у настојању да испод застора разазна макар фрагменте приче који ће, нада се, ипак уобличити целу причу; тада схвата да приче више нема; остале су још само крхотине [...]“ (Albahari 2004: 76, 77)

Недостајање осећања туге или *празно, упражњено место* за осећање туге, *оне* реалистички или романтичарски означене туге, у овом мета-наративу за фигуром оца, те (пре)наглашене потребе јунака да се ослободи „[...] од свега [...] поготову митологије [...]“ (Albahari 2004: 76) *обележене* означитељем отац и означитељем историје, *туђе* историје, у потпуном је сагласју, према Владушићу, са *аморфношћу* самог текста. Да ли је *аморфност* романа *Цинк* само корак даље или ближе од оног што Шкловски назива *отежана форма* или само на-знака „онеобичавања (остранение) ствари“ (Šklovski 2007: 86) не би ли се само визуелизацијом текста указало на исто осећање туге, ако не експлицитно изражене туге због губитка једног од родитеља, онда осећања туге за изгубљеним *центром*, митом о веровању у постојање *неког другог* времена пре времена „[...] које нема времена ни за шта осим само за себе [...]“ (Albahari 2004: 76)? Поверење у

предсвесну, још неизговорену причу, поверење да је може учинити видљивом остаје и за јунака овог романа, као и за самог аутора у сопственој поетици *с ове стране* „прозирног али непробојног застора“ (Albahari 2004: 76) у роману сећања, у поетици језика и зато јунак схвата „[...] да приче више нема; остале су само крхотине [...]“ (Albahari 2004: 76) које аутор фрагментаризује и оставља неозначеним. То је оно што се да видети и из чега Владушић *изводи* „једну поетичку разлику“ (Vladušić 2018: 247) између Киша (модернисте) и Албахарија (постмодернисте): „Насупрот Кишовом поверењу у Књижевност, код Албахарија се појављује радикална сумња у књижевност, сумња у моћ њене форме и моћ континуитета.“ (Vladušić 2018: 247) Као што код јунака *Цинка* постоји нада да ће „[...] ипак уобличити целу причу [...]“ (Albahari 2004: 76), али и спознаја да не само да нема целовитости, него ни саме приче, тако и у Албахаријевој фрагментаризованој форми наратива немогуће је не *чути* *призвук* осећања туге, потребе за неком *новом метафизиком*, потребе за *успостављањем реда у анархичност* поимања света и сопственог идентитета. Та нека *нова метафизика* једнака је вери у *некадашње* постојање *реда* због *ког* је *анархичност* и настала, јер кључно питање је да ли су и *ред*, Истина икада и постојали, односно да ли су и у то *неко митско време* били само привид и илузија потребе човека да у *нешто* верује, те да ли је *анархичност* форме, неповерења у К/књижевност управо симптом *некадашњег* привида *реда*? Можда отуда и одговор на питање зашто Албахари не одустаје од писања кратких прича, чему „[...] треба придодати и став који се среће у многим теоријама књижевностима [...] да је писање кратких прича припрема за писање романа, што би значило да кратке приче пишу незрели аутори (попут Чехова и Борхеса, ваљда), а да су романописци сви редом умни и сазрели аутори“ (Pantić 2003: 28). Кратка прича као покушај да се од *стварности* *отргне* сегмент, фрагмент као и фрагментирано писање романа или писање романа у једном пасусу који је, према Албахарију, „[...] и даље фрагмент неке имагинарне веће целине, неке тоталне приче [...]“ (Pantić 2003: 35) нису „пробни полигони“ (Pantić 2003: 28) за писање *целовитих, заокружених прича*. „Кад се пишу кратке приче, не смете, или да говорим само у своје име, ја не смем да пишем измишљене приче са унапред готовим крајем. Кратка прича настаје у тренутку и у сваком тренутку се наново отвара и затвара, ви бележите то отварање и затварање и од тога настаје текст кратке приче.“ (Drčelić 2015)

„Добро писање је писање о људском срцу, стално парафразирам ту Фокнерову мисао. Када је добио Нобелову награду, говорио је да је једино важно писати о сукобу срца са самим собом. Све друго је неважно. [...] То је исто у свим културама и ако пишете о лому људског срца, пишете и о свему осталом. А то је и место идентитета, и осећања – говоримо симболично, наравно. [...] Чак имам осећај да стално пишем једну исту причу. Некада кажем себи, ајде напиши нешто друго, а када после прочитам схватим да је исто као и пре. **Опседнут сам тиме шта у релацији између две особе производи одређени однос или га не производи. Занима ме тај тренутак када се између њих нешто успоставља или руши. То је за мене прича. Тај тренутак.**“ (Ilić, Georgijev 2004)

Писати о *том неком тренутку, истргнути га из стварносне реалности* може управо да буде писање само о *тренутку* нечијег или сопственог идентитета или *истине* идентитета која – истина, односно нека од мноштва могућих истина – јесте реакција, што се Албахарија тиче, „[...] на захтеве новог доба, тј. на појаву масовних медија, утицај рок-културе, појаву музичког спота, потрагу за новим приповедним формама“ (Pantić 2003: 28), али исто тако може да буде тренутак потребе да се приповеда „[...] и о свему осталом“ (Ilić, Georgijev 2004), па и о осећању туге, немоћи пред губитком поверења у писање, не и у К/књижевност, како Владушић означава/издваја *једну разлику* Албахаријеве поетике у односу на Кишову поетику. Албахари никада не губи поверење у К/књижевност. Он сумња у могућност да се приповедањем може створити неки нови

центар или нека нова маргина која би и њему као аутору, и њему као појединцу, и његовим јунацима помогла да се бар на неко време стабилно оријентишу у *простору* (фикционализоване) стварности. Из тог разлога метафикција, метаприповедање није Албахарију неопходно да би *попунио празно место* не(веровања) у К/књижевност. У вези са одговором на питање које Владушић поставља полазећи од хипотезе Албахаријеве Сумње: „[...] шта заузима празан простор који је остао на месту на ком је некада боравило поверење у Књижевност?“ (Vladušić 2018: 252) и одговора који Владушић *нуди* - (пре)остао је жанр метафикције, могло би се закључити да Албахари сопствени приповедачки опстанак види у том над-, или међу-слоју приповедачког наратива. Међутим, Албахаријева *употреба* овог жанра није у потпуном складу са оним што на пример Владимир Бити нуди као дефиницију овог жанра. Према Битију означитељем жанра метафикције „[...] се обично обиљежава један огранак постмодерне прозе који наглашеном аутореференцијалношћу проблематизира властиту фикционалност. Аутори такве прозе очитују високу свијест о језику, књижевној форми и самом чину писања схваћајући га као врсту поигравања са властитим стандардима и конвенцијама.“ (Biti 1997: 220) Неслагање са примењивошћу Битијевог означавања жанра метафикције на Албахаријеву поетику није у аутореференцијалном проблематизовању фикционалности или фикционалном проблематизовању аутореферентности, већ управо у поимању „поигравања са властитим стандардима и конвенцијама“ услед супериорне освешћености о питањима у вези са језиком, приповедном формом или *изнад-*, *над-*свести током самог процеса приповедања. Претходно поменута супериорна освешћеност или, једноставније речено, потпуна освешћеност да постоји, постојала би и могућност, ако не и остваривост подухвата спознаје властитог сопства и његове истине. Оно што постоји и када није експлицитно наглашено као што јесте у Албахаријевој поетици јесте сумња *из принуде* или *под присилом* и од стране језика, али и стварносне реалности, у могућност приповедања о било чијем сопству и било каквом претендовању на истинитост. Владушић истиче да је метафикција као означитељ жанра постмодернитета у Албахаријевој прози присутна да би „[...] непрекидно подвргавао сумњи легитимитет приповедачких конвенција на којима се темељи чин приповедања“ (Vladušić 2018: 253), те да би се „[...] одржавала сумња у књижевност, па самим тим и у њена својства у која је веровао Киш: у моћ њене форме, у моћ да одржи и сачува континуитет“ (Vladušić 2018: 253). Албахари под метапрозним, метафиктивним приповедањем, како се из његове поетике *дâ* видети, не подразумева само постмодернистичку одредницу *тог* и *таквог* слоја текста, дакле само као простора за изражавање сумње у моћ језика, писања, форме, континуитета, идентитета. Иако се *јавно* изјашњава као постмодерниста, Албахари каже да: „[...] ни тзв. „стварносна проза“ (као ни каснији постмодерни писци) није била монолитна приповедачка школа [...]“ (Pantić 2003: 27). У Албахаријевој прози ништа није *монолитно*, па ни *употреба* метафикције, метапрозе, без обзира на семантичку инваријаблу – понављања немоћи субјекта да себе *језички позиционира* не у свету или И/историји, него у *последњем уточништу* – у причи. Албахари не губи поверење, веру у апсолут књижевности – Књижевност, само апсолут другачије означава и то као „[...] реаговање на свет посредством књиге, посредством библиотеке, борхесовске или неке наше, личне“ (Ilić, Georgijev 2004). Уместо *модернистички* означене Књижевности, код Албахарија је то постмодернистички означена – Б/библиотека. „За модернисте књижевност је била инструмент, за постмодернисте – стање.“ (Vladušić 2018: 254)

Када се виђење стварносне реалности *пропусти* кроз *филтере* имагинације, када рикеровски речено прође кроз мноштво преконфигурација, конфигурација и рефигурација, онда она – стварност, реалност, свет – постаје Б/библиотека и одговори на њу у приповедању су увек на *n*-ти удаљени од ње, „односно интерпретација интерпретиране стварности [...]“ (Ilić, Georgijev 2004). Албахари каже: „[...] већи део

прича и кратких романа које сам написао настали су као производ читалачког искуства, односно, жеље да на причу одговорим причом, а не након суочавања са стварним светом.“ (Spasić 2002) Као своје књижевне узорне чији невидљиво-видљиви *трагови* опстају у читавој његовој поетици наводи писце „[...] од којих су неки веома далеко од постмодернизма, као што су Апдајк и Фокнер, Хандке и Бернхард, Бартелми и Кувер, Карвер и Кафка, Пинтер и Бекет“ (Spasić 2002). Без Библиотеке, како Албахари често наводи, не би ни било Албахарија приповедача, писца. У Библиотеку се не сумња, од Библиотеке се учи: једнопасусно приповедање на пример од Томаса Бернхарда, „мамутске реченице“ (Plić, Georgijev 2004) од Фокнера „[...] или Керуака са својим дугачким пасусима. То је текст који тече. Мене, заправо, занима текст у који читалац када једном уђе не може да изађе. Он не сме да има пукотину кроз коју би се овај извукао, него када се једном увуче, мора да иде до краја“ (Plić, Georgijev 2004). Текст без *пукотине* изискује непрестану *бригу* о језику, *избор теме* која се аутора *тиче* иако аутор према Албахарију мора бити неко *други* док приповеда, уз исто тако нужну запитаност реципијента у којој мери је идентитет приче, идентитет ликова у (не)сагласју са идентитетом, или прецизније речено, сопством аутора? Другост-од-себе за Албахарија није исто што и другост-од-сопства. Другост-од-себе за Албахарија је отклон од позиције аутора као над-позиције. Спознају о могућности укидања ауторитативне позе аутора Албахари *приписује* Библиотеци:

„Било је ту разних тренутака увида и разумевања, али посебно памтим тренутак када сам читајући *Кланицу 5* Курта Вонегата, дошао до описа сцене у којој логораши масовно пате од пролива након што су се преждерали неке хране – тако нешто, потпуна тачност у овом тренутку није важна. Важно је оно место у којем писац каже (парафразирам): „А онај војник који је управо имао осећај да из себе избацује и свој мозак, то сам био ја, то је био писац ове приче.“ Био сам шокиран, јер ми је та реченица – та поспрдна игарија са својим ауторством – зазвучала готово богохулно у нашој књижевној атмосфери у којој је писац стално приказиван као неко ко је изнад свих осталих, као врховни судија за морална и интелектуална питања нашег времена.

После те реченице, све се из основа променило [...].“ (Pantić 2003: 27)

Библиотека не *подучава* само *кроз* читање. Превођење књижевних дела је само по себи *поетика* која писца-преводиоца или преводиоца-писца с једне стране приморава на бригу о језику у смислу преношења значења с једног језика на други без семантичких, стилских и, уопште, било каквих поетички *губитака* или *вишкова*, а с друге (или треће) захтева идентитетско *измештање* и *учење* из тог *измештања*.

„Преводио си књиге Владимира Набокова, Сола Белоуа, Џона Апдајка, Томаса Пинчона, Питера Керија, И.Б. Сингера, Сема Шепарда, Роберта Кувера, Мајкла Вајдинга, Шермана Алексија, Маргарет Етвуд... Одједном сам склон да тврдим како постоји извесно сагласје између твоје ауторске поетике и преводачке поетике, рецимо у третману језика, и интересовању за књижевност која не препишује него ствара нови свет. [...]

Превођење је веома добро најбоља могућа школа писања. С једне стране, оно укључује настојање да се што дубље продре у сам начин стварања другог аутора, а с друге непрекидно подстиче на обнављање и усавршавање сопственог стила и језика. Сасвим је сигурно да је, на пример, мој преводачки рад на причама америчких метапрозаиста [...] битно утицао на моју приповедачку поетику. [...] Таква окренутост превођењу подразумева и сталну размену идеја са преводима на којима радим, неку врсту дијалога у којем страни аутор говори својим делом, а ја му, након превода, одговарам неком својом новом причом. У крајњој линији, током превођења превода ради исто што ради и писац док пише своју причу,

односно постаје неко други и преузима неки туђи глас којим приповеда причу.“ (Pantić 2003: 32, 33)

Библиотека, она *даља*, она *изван* или пре-постмодерна, односно књижевна дела *изабраних* аутора, као што је на пример Владимир Набоков, односно амерички романи Владимира Набокова, и рад на њиховом преводу оставља, према Пантићу, осећај „[...] извесног сагласја између твоје ауторске поетике и преводилачке поетике [...]“ (Pantić 2003: 32) у контексту Набоковљеве склоности ка досезању језичког *савришенства*, поготово ако се има на уму да је Набоков, за разлику од Албахарија, након извесног периода проведеног у изгнанству донео коначну одлуку о преласку на приповедање на другом језику и, исто тако, стварао *без преписивања стварности* имагинаризовани свет својих јунака. Иако у аутобиографској метафикцији *Давид Албахари*, Албахари наводи као седмог, након Бернхарда, Кафке, Шульца, Бекета и Пинчона, Набокова као једног од својих најсавршенијих писаца, Албахари каже:

„Набоков је, наравно, један од седморице величанствених, можда најсавршенији писац који је икада постојао. Читајући га, само се изнова подсећамо колико су скромни наши покушаји, како је удаљен свет који делимо са њим, те како је тешко бити једноставан а ипак јасан када покушамо да од слике тог света направимо свет од речи.“ (Албахари 2012: 7)

Поменут означитељ аутобиографска метафикција за Албахаријев ауто-нарратив *Давид Албахари* у контексту извора у коме Албахари има потребу да каже *по-нешто* о својим књижевним узорима, односи се на мноштво Албахаријевих ауто-исказа, попут *Дијаспоре и других ствари*, али и мноштва метаприча у оквирима сопствених романа. Поставља се питање зашто Албахари *користи* ову *врсту* ауто-записа, чини се, кад год има потребу да се подробније *обрачуна* са језиком? Зашто је, према Албахарију, Набоков „[...] најсавршенији писац који је икада постојао“ (Албахари 2012: 7), уз обавезно постмодернистичко додавање „можда“ као одбране од доношења било каквог коначног суда о било чему? Аутобиографска метафикција као један од означитеља ауто-записа у овом истраживању повезује се са рестауративном носталгијом на начин на који Светлана Бојм тумачи ову синтагму, између осталог, као „[...] романсу са сопственом уобразиљом [...]“ (Војт 2005: 22). У овом *виду* ауто-записа, уочљива је *algia* пре као чежња или потреба, него као *бол*, за понављањем наратива о Губитку у различитим Симболичким регистрима, понављањем чији циљ, наравно, није у самом понављању, односно наглашавању, већ покушају *неутрализовања* осећања потпуног Г/губитка или лакановског објекта мало *а* у *функцији*, форми језика, идентитета, сопства, истине, домовине. *Кроз* понављање Г/губитак се *распарчава* у циљу лакшег подношења. Истовремено са распарчавањем тече и процес дисторзије, извртања онтологичности Г/губитка, при-давања мноштва слојева семантички комплементарних, али и мноштва не-комплементарних и некомпатибилних смислова. Нагомилавањем метафоричких и метонимијских слојева смислова и значења, компатибилних или не, Г/губитак у *једном тренутку* почиње да личи на *добит*, односно *добробит*, постаје своја негација. Тада се *буди nostos* као потреба за „[...] трансисторијском реконструкцијом изгубљеног завичаја. [...]“ (Војт 2005: 22) или неке од истина и процес *исказивања* Г/губитка започиње поново *од почетка* или *од краја* да делује као да никада неће престати да тече. Важно је поновити да *nostos*, према тумачењу Бојмове, „[...] не види себе као носталгију, већ пре као истину и традицију“ (Војт 2005: 23), што би значило да као што не постоји чиста форма рефлексивне носталгије нити рестауративне, тако не постоји ни строга дистинкција између функција аутобиографске историографије и аутобиографске метафикције. Укрштања постоје, али не и преклапања. *Nostos* буди *algia*-у да би се о Г/губитку испричала нека нова прича која би умањила последице Г/губитка по идентитет и сопство индивидуе која *исказује*, приповеда. Албахарија, у ауто-запису који се у овом

истраживању означава као аутобиографска метафикција, као ауто-запис *који не претендује на истину*, који је *исечак једног тока мисли* самог Албахарија о мноштву дилема које је имао у *датом тренутку*, *буди nostos* као потреба да „трансисторијски реконструише“ не домовину у буквалном значењу те речи, већ *један језички догађај*. Уколико се пође од претпоставке, од које Албахари полази, да се *у језику може пребивати*, барем неко извесно време, док се приповеда или док индивидуа у свакодневици изговара неки текст о себи и свету око себе, функцију *nostos*-а *преузима језички догађај* који се, према Албахарију *збио* само два пута у светској поетици. Када је дошао или отишао у Канаду на наговор неких својих канадских пријатеља књижевника, Албахари каже да је покушао да напише неколико прича на енглеском језику и схватио је:

„[...] да је то залудан труд, и то не само због тога што сам често морао да завирујем у речник да бих проверио правопис или у неки приручник да бих проверио тачност мојих граматичких конструкција, већ због тога што сам утврдио да, пишући на енглеском, настојим да поновим свој стил, изграђен на особеностима мог матерњег језика, а то напосто није могуће. **Писац постаје писац онда кад уобличи свој препознатљиви стил, али стил је условљен формом и звуком језика, што значи да не може да се преноси из језика у језик. Другим речима, писац који је већ пронашао свој стил у једном језику тешко може да пређе на други језик, ма колико дуго живео у њему.**“ (Albahari 2008: 134)

„Узгред, колико је мени познато, само два писца су успешно уобличила посебне стилове у два различита језика – Владимир Набоков, који је у првој половини свог стваралачког века писао на руском, а у другој на енглеском језику, и у оба језика створио препознатљив стил; и Семјуел Бекет, који је већину својих дела написао на француском језику, да би их потом сам превео на енглески.“ (Albahari 2008: 135)

Албахари није рекао, али би се из претходно наведеног (можда) могао извести закључак да је Владимир Набоков *прешао* на не-матерњи енглески језик у приповедању, изградивши *засебан* стил приповедања, а да се ништа од тог *преласка* не може *видети* или *осетити* нити у ауто-записима нити у романима насталим непосредно пре или након одласка у Америку. *Прелазак* на други-од-свог, матерњег језика јесте *језички догађај* вредан дивљења, поготово када се на уму има разлог Набоковљевог *преласка*. За разлику од Албахарија, Набоков је прогнан из своје родне Русије, те је након година *лутања* по Европи био принуђен на још један егзил као последицу прогона Јевреја (Набоковљева супруга Вера била је Јеврејка) од стране нациста, у Америку. Један од мноштва могућих разлога његовог *почетка* приповедања на енглеском језику може бити и забрана објављивања његових дела у родној Русији, што неки критичари попут Брајана Стоунхила тумаче као разлог његовог, у ауто-записима, пренаглашеног пародирања и иронијског отклоне према Џојсу и Прусту, као ауторима чија су дела објављивана у њиховим домовинама. (Stonehill 1988: 112) Вредан дивљења је и Набоковљев опстанак у стварносној реалности, при чему се мисли на његову потребу да упркос мноштву губитака, не преживи, него настави да живи и у стварносној реалности и у *стварносној реалности* своје поетике или, набоковљевски речено, у „[...] 'стварности' [која] није ни субјект ни објект истинске уметности што ствара посебну стварност која нема никакве везе са просечном 'стварношћу' коју опажа заједничко око“ (Nabokov 1988: 100). Чему се Албахари диви, да ли Набокову – појединцу, односно његовом опстанку након првобитног прогона, након којих је уследило *лутање* по Европи као преживљавање, да би уследио страхом изазван бег у Америку или, искључиво, Набокову – писцу? О томе не постоји *прецизан* писани доказ. Оно што постоји јесте Албахаријево уверење да је

Набоков успео да се *поново роди* захваљујући способности, интелектуалној *над-моћи* да *започне изнова* сопствени приповедачки живот у неком другом Симболичком регистру *ослобођен* од пред-историје и историје и *оног старог*, али и *новог* Симболичког система. За Албахарија је једна од одлика Набоковљеве *савршености*, као што је већ речено, *моћ* стварања приповедачког, односно поетског стила на другом језику, дакле без покушаја пресликавања, односно наметања сопственог стила конституисаног означитељима и граматиком, правилима и нормама матерњег Симболичког поретка, означитељима и граматички не-матерњег, енглеског језика, а да при томе оствари *неоствариво* – да остане препознатљив као Владимир Владимирович Набоков – писац. Албахаријево *издвајање* Набокова према критеријуму конституисања сопственог поетског стила у регистрима два језика није једини или није уопште критеријум наспрам ког се ово истраживање бави проблемским *постављањем једног писца наспрам другог*, односа идентитета њихових поетика у контексту могућности или немогућности успостављања истине сопства њихових јунака. Набоков се спомиње у овом делу истраживања као један од могућих књижевних узора, при чему је важно напоменути да Албахари то у ауто-наративима не спомиње. Оно што је исто тако важно споменути јесу управо *симптоми Губитка*. Као један од очигледних симптома или функције симптома Губитка, имагинаризованог или не, за Албахарија је проблем језика, који никада није *изгубио*. С друге стране ту функцију симптома Губитка у вези са језиком који је *изгубио* Набоков спомиње, али о томе не приповеда. Парадокс или не, али у сваком случају изазива потребу за запитаношћу зашто писац који није приморан да напусти своју земљу, „[...] (ломови срца се ионако никада не рачунају) [...]“ (Pantić 2003: 31), каже Албахари, *користи приповедни простор* за причу о сопственој одлуци да се језички не асимилира са простором *Новог Света*, док писац – Набоков, за ког означитељ прогон постаје означитељ који се може исписивати попут Губитка, великим почетним словом, као апсолут, има потребу да своје *ожиге* у *приповедном простору* што је могуће више прикрије? Управо због оваквог и њему сличних питања која се напосто *сама из-себе постављају* када се ова два писца *игром онеобичених околности формалистичко-институционализоване потребе Других нађу у некомпарабилном простору истраживања*, *проналазе* неке од могућих одговора не у кључу мишљења или тумачења других, већ управо *кроз/пored* њихових сопствених ауто-записа.

У контексту ауто-приче, не као апсолута, већ *из-потребе* истраживања да нагласи значај наратива једног писца о себи-из-себе, важно је изнова се осврнути на питање језика на коме писац од тренутка напуштања своје земље наставља или почиње да приповеда. За Албахарија, ако се настави *кретање кроз* ауто-запис означен као аутобиографска-историографија, „[...] језик је коначан док је свет бесконачан [...]“ (Pantić 2003: 30). У ауто-запису означеном као аутобиографска-метафикција, ауто-запису који, наводно, даје аутору више *приповедног простора* за само-рефлексију, Албахари каже: „Зар није неко одавно рекао да границе нашег језика представљају границе нашег света? Онај ко меша језике, тај заправо меша светове, и тако остаје без оба света.“ (Albahari 2008: 38, 39) Језик, било да је матерњи или не-матерњи у контексту лакановског поимања језика као Симболичког поретка, ограничава али и омогућава посматрање, не и нужно виђење *света*. *Око*, *свест* се временом навикава на *призор*, *осећање сопства* и није у стању више да *види проблем*, да прати *кретање сопственог идентитета*, *сопства* и зато је потребна уметност, потребна је прича као приповедање, историографско или фиктивно, али само да би се променила перспектива, да би се постигло суочење са једином могућом истином и јединим могућим идентитетом – истином у трагању и идентитетом и његовим сопством у трагању. Албахари је тога свестан у пози Лаканове функције хистерика. Набоков је, исто, тога свестан, у позама функције Лакановог неуротика и его-субјекта. Набоковљева промена језичког медијума писања остаје

дивљења вредна, али задржаћемо се на ономе шта Зоран Пауновић у *Гутачима бледе ватре*, уместо сопственог закључка о питању промене језичког регистра, бира да наведе као једно од могућих виђења овог језичког *догађаја* – цитат из једне од критика Набоковљевог рада *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* Џејн Грејсон (Jane Grayson) у коме ауторка каже да Набоков у не-матерњем језику:

„[...] види моделе звука и могућа значења у речима које би човек коме је то матерњи језик, пошто му је перцепција због блискости отупела, једноставно превидео. Он се много лакше одлучује на одступање од устаљених начина изражавања и конвенционалних стилских регистара, измишљајући нове и неодољиве комбинације речи, користећи помпезан, биран речник, напореда са најпрофанијим колоквијализмима. Резултати нису увек успешни – Набоковљево стваралаштво на енглеском је делом неуједначено, делом маниристичко и извештачено – али у свом најбољем издању тај 'поглед странца', та свежа померена визура, може представљати замену за оно 'очуђење', оно *ostranenie* које је, како је један фиктивни Набоков закључио у једном разговору, од средишњег значаја за свеколику уметничку перцепцију.“ (Рауповић 1997: 7, 8)

Албахаријево метапрозно приповедање о немогућности изрицања *бесконачности света*, *бесконачности идентитета* у првом периоду стваралаштва уз покушај изостављања Историје, да би, чак, и касније када је и сам постао *жртва* Историје покушавао да *брише већ у сопственом сопству исписани траг* Историје, да би у *Мамицу* који је настао у *другачијим* животним околностима, он „[...] попустио пред надирањем историје [...] Ту је историја бујица, непрекидни пасус из којег, када се једном у њега уђе, нема излаза“ (Pantić 2003: 30). Албахаријево првобитно одупирање идеолошком контексту наликује Набоковљевој *потреби* да у својим ауто-записима причу о својој поетици штити у метафиктивном коду пародије или пародијском коду метафикције од сопственог субјективитета или *историје* сопственог идентитета, односно од *оне стране сопственог сопства* за-увек обележеног Историјом. Набоков у свом ауто-запису *Чврсти ставови* с једне стране износи своје *чврсте ставове* који би изгубили много од своје *чврстине* или би њему – самом Набокову – срушили *itago* који он о себи *има* потребу да изгради *пред* читаоцима да се све време не поиграва са читаоцем у коду пародије. Картезијанско-неуротично⁴⁷ историографско-метафиктивни приступ у исписивању одговора на питања новинара о сопственом животу, идентитету, националној припадности, егзилантској позицији, језику, напуштању матерњег језика, „[...] питомог руског зарад другоразредног енглеског језика“ (Nabokov 1990: 15), каријери преводиоца и предавача, сопственој поетици, није одраз Набоковљеве немоћи да сопствени ауто-запис представи историографски, него управо супротно – његове моћи да сопствену историјску и историографску прошлост *преточи* у уметност јер: „Пишчева уметност је његов прави пасош.“ (Nabokov 1990: 63). На питање новинара: „[...] да ли сматрате да је способност употребе језика, синтаксе, повезаних идеја, нешто што усвајамо од одраслих, као да смо компјутерски програмирани или почињемо да користимо јединствену, самонастајућу способност из нас самих – назовимо је имагинацијом?“ (Nabokov 1990: 142), Набоков одговара: „[...] Како учимо да замишљамо и изражавамо наше идеје је загонетка са премисама које је немогуће изразити и решењем које је немогуће замислити.“ (Nabokov 1990: 142) Постоји зид језика, али постоји и *простор слободе*. За Набокова је то *простор имагинације* која иако *загонетна* у погледу *решења истине/а* коју/е једном субјекту може *понудити* је ипак слобода посматрана као:

„[...] уметнички чин, уметнички одабир, уметничко мешање, уметничко рекомбиновање стварних догађаја. Лош мемоариста дограђује своју прошлост и као

⁴⁷ И „картезијанско“ и „неуротично“ се односи на Лаканове функције субјективитета.

результат настаје замрљана [...] фотографија коју је направио странац не би ли умањио сентиментални губитак. Дobar мемоариста, с друге стране, даје све од себе да сачува највећу могућу истинитост детаља. Један од начина на који он постиже ту намеру је да пронађе право место на свом сликарском платну где би сместио одговарајућу нијансу запамћене боје.“ (Nabokov 1990: 186)

Да би имагинација опстала „[...] уметник мора да *познаје* дати постојећи свет. [...] Јер, наравно, највећа уметност је фантастично варљива и сложена.“ (Nabokov 1990: 32, 33) Осим *познавања постојећег света*, Набоков под имагинацијом не подразумева само лакановско Имагинарно као могућност опстајања, преживљавања субјективитета пред *неумољивошћу* несвесног и језика, већ управо *моћ* креативне имагинације која није нити Платонов свет идеја, нити терцијални одраз тог света, нити било шта *онострано* или *овострано* него, како Набоков наводи:

„Рекао бих да је имагинација форма сећања. Седи, Платоне, седи, добри псу. Имагинарна слика зависи од моћи асоцирања, а сећање изазива асоцирање. Када говоримо о јасном индивидуалном скупу сећања ми удељујемо комплимент не нашој способности памћења већ предвиђању мистериозне Мнемозине која је сместила на сигурно овај или онај елемент који би креативна имагинација можда желела да употреби док их комбинује са каснијим сећањима и имагинацијама. У том смислу и сећање и имагинација су негирање времена.“ (Nabokov 1990: 77, 78)

Албахаријев одабир да у имиграцији пише на матерњем језику, он у својим ауто-исказима *правда* реципијенту (да ли и себи?) у *кључу* несентименталне рефлексивне носталгије. Стварносно у тим наводима за овакав одабир може бити прихватање „[...] неминовности историјске стварности – ентитет познат као Југославија није више постојао, а сурови етнички рат који је буктао у Хрватској и Босни показивао је да нико од нас више није могао да се врати свом дому, ма где он био“ (Albahari 2008: 131), те страха, бојазни да након једне *трауме* не мора да се суочи са другом, за њега, односно његов идентитет у *том тренутку* још *погубнијом*. Траума прихватања и усвајања језика ново-одабране земље је за Албахарија попут лакановске иницијалне *фалусне* кастрације субјекта уласком у означитељски поредак језика, када субјекат бива ускраћен увек и без изузетка за тај неки означитељ за који он верује да би га могао идентитетски означити и дефинисати, али који му бива одузет од стране несвесног и његовог одраза у језику. Траума започињања *живота* изнова на не-матерњем језику може бити за субјекат још погубнија. Она се односи на могућност асимилације у један нови културолошко-језички систем у коме, ма колико та асимилација била анестезирана потребом да се од старог света побегне, при-додаје субјекту стигму у форми означитеља са једним од могућих смислова – уљез. Ма колико субјекат и био спреман да прихвати позу културолошког уљеза, проблем са језиком и асимилацијом у језику далеко је већи:

„И сам тврдоглаво настојим да останем оно што јесам, што сам до сада био, премда моји покушаји да зароним у море туђег језика подсећају на покушаје купања у Мртвом мору у Израелу. Ако пробаш да зарониш, вода те избаци напоље; ако останеш предуго у њој, изједу те со и минерали. Тако се и ја враћам озлојеђен после сваког урањања у дубине енглеског језика, и наш језик ми онда делује као најблажи мелем.“ (Albahari 2008: 33)

Условљеност конституисања сопственог поетског стила „формом и звуком језика“, матерњег језика, између осталог, јесу један од разлога Албахаријевог *останка* у матерњем језику. Други, можда, мање (или више) експлицитан разлог *останка* је потреба за *ишчезавањем* у књижевној традицији и међу књижевним делима *која се пишу* „[...] на

неком 'великом' језику [...]“ (Albahari 2008: 120) јер се тако за-добија „[...] 'невидљивост' која је, по мом дубоком уверењу, неопходна писцу да би створио доиста уверљиву слику света. Бити у некој књижевности и истовремено не бити у њој [...] јесте најбоља ствар која је, бар мени, могла да се деси“ (Albahari 2008: 137). „Невидљивост“ о којој Албахари говори у онтолошком смислу односи се на привид слободе да пишући на „малом“ језику писац постаје „[...] слободан од било каквих стега књижевности којој припада, од ситних и крупних размирица, политичких надмудривања и партијских обавеза. Када, заправо, остане са једином ствари која је у књижевности важна: са својим језиком“ (Albahari 2008: 122). Писац се налази на територији „великог“, односно, „великих“ језика – енглеског и француског, за које – језике – он на датој територији остаје „невидљив“ и из једне удобне имигрантске позе налази задовољство у томе што ствара језиком, стилем, тематиком различитом-од своје нове, не-емигрантске околине с једне стране, а с друге са њега *пада терет* захтева и *потраживања* „књижевности којој припада“ (Albahari 2008: 122). Претходно поменуто задовољство је, ипак, само Лаканов *jouissance* и писац, Албахари, је *тога* свестан. Олакшање услед одлуке да настави да пише на свом матерњем језику је само тренутно. „Џеј Ингрем, канадски писац и научни коментатор, написао је – покушавајући да објасни структуру језика – 'језик је видео-трака а не низ фотографија'“. Језик је трајање, доказ о континуитету наших живота и управо зато усељеник настоји свим силама да га сачува.“ (Albahari 2008: 22, 23) *Задржавање* матерњег језика у писању у имиграцији би онда значило употребу језика који је, како Албахари наводи, имигрант „[...] упамтио (и који постаје непроменљив), а не језиком који стварно траје и непрекидно се мења“ (Albahari 2008: 24), језиком који је *ограничен* низ „фотографија“: „Језик усељеника је гробље језика [...]“ (Albahari 2008: 24). Уживање кроз *бол* да би се одржала потреба имигранта за тежњом коју Албахари формулише у једном од поднаслова овог свог ауто-записа „*Остати исти*“ (Albahari 2008: 33) слична је, ако не и иста, као када би потреба *гласила остати различит*. Сачувати прекинути континуитет живота путем језика подједнако је тешко као и започети или се прикључити неком новом, имигрантском континуитету живота *преласком* или не, на језик *нове домовине*. У оба случаја постоји једна непроменљива – језик који се сâм по себи одупире одржавању истости у *обећању* различитости која није ништа друго до означитељски другачије формулисана истост. Та и *таква истост у обећању различитости* код субјекта изазива подозрење и страх од немогућности да сопствени идентитет одреди било као исти, било као различит. Према томе, није само „језик усељеника“ „гробље језика“. Језик као феномен је „гробље“ *идентитета*, оног *једног* догматски истинитог и коначног. У том смислу Албахари каже:

„Нема, дакле, списатељских рајева, нема ишчежавања. Без обзира на то колико далеко одем на север, никада нећу отићи довољно далеко. Могу да обојим косу, пустим браду и бркове, променим одећу, навучем чизме од фокине коже. Текст ће увек бити мој, као што ћу ја, као писац, увек бити нечији, ма шта радио, ма где био, ма колико веровао да постоје друге могућности. Постоје, сада то знам, једино порази, ништа више. (1995)“ (Albahari 2008: 124)

Ако би се кроз текстове аутобиографске или не, кретали силогистички, као истражитељи – критичари – нашли бисмо се у великом проблему заблуде да је аутор-писац – сваком наредном речју, реченицом, означитељем у тексту све ближи коначном разрешењу. То би даље водило, на пример, интерпретаторском покушају да након ишчитане реченице: „Постоје, сада то знам, једино порази, ништа више.“ (Albahari 2008: 124) уз одредницу везану за ову реченицу „(1995)“ (Albahari 2008: 124), да *се закључи* да је те *давне* 1995. године аутор донео коначни суд. Уколико се напусти истражитељска потреба за коначношћу решења и занемари *праћење по редоследу*, на претходној

страници Албахаријеве аутобиографске метафикције, читалац, истражитељ може да прочита:

„Ишчезавање, дакле, о којем говорим јесте ишчезавање у језику, претварање у сам језик, у апсолутну слободу. На тренутак, бар, писање је ослобођено сваког обзира, сваке припадности. Ја не постоји. Постоји само прича, само приповедање. Постоји огромно пространство као симбол унутрашње самоће и издвојености, као похвала ономе што сваког од нас чини различитим од осталих људских бића. Јер управо то, та потрага за јединственошћу, за разликом, лежи у средишту стварног уметничког напора. Све остало је превара, фалсификат. Свако потврђивање сличности, свако инсистирање на једнообразности представља поништавање уметности. Писац је прво лице јединице.“ (Albahari 2008: 123)

Да би се истраживачки приступило Албахаријевој поезици, односно романима које ово истраживање *обухвата*, да би се *утврдила* различитост Албахаријевог поетичког приступа питању истине и истине идентитета јунака у његовим романима, потребно је *вратити се* теми историографских *преображаја* који су могли или не да имају утицаја на ауторову поезику. Већ је поменуто да је Албахари добровољни егзилант који је и пре имиграције био *опседнут* питањима језика, а тек по напуштању земље која у тренутку његовог одласка више није ни постојала, наставио је да се истим питањем *бави* али у *нешто* промењеном контексту. Новонастала ситуација у тадашњој Југославији, условно речено – новонастала – јер је све осамдесетих година прошлог века указивало на артифицијелност једне такве *творевине* и нужност њеног распада, додала је мноштво димензија ауторовој потрази за „[...] јединственошћу, разликом [...]“ у оквиру његове поезике. Смрт родитеља, смрт земље нужно су означили неки крај, крај једног имагинаризованог идентитета и нужност конституисања новог/нових. „Смрт мога оца за мене је представљала окончање породичне приче, **оне стварне** и оне која се прелила у моју прозу.“ (Pantić 2003: 30) Потреба за припадањем, за Првим Другим међутим, тиме није окончана: „[...] сада помишљам да је Цинк настао у оном парадоксалном осећању истовременог ослобађања и још дубљег заточеништва: што више нема оца, све више осећаш да му неповратно припадаш. То осећање се поновило и након мајчине смрти [...]“ (Pantić 2003: 30). *Они стварни* Први Други су нестали. Нестао је и имагинаризовани „наднационални идентитет“ – други Други:

„Распад земље? То је готова прича, не знам вреди ли јој се више враћати, поготово што, за разлику од прича које ми пишемо, у њој се више ништа не може променити. За мене се та прича завршила осећањем губитка, пре свега због тога што је поражен један могући наднационални идентитет, који је за мене – због мог порекла, а и због мог разумевања света – био много већи од простог збира националних идентитета који су га чинили. Распадом тог идентитета, односно повратком на изоловане националне идентитете [...] искорачено је из тока историје [...]“ (Pantić 2003: 31)

Оно што се историјски дешавало – деведесете године, године кризе, рата, жртвовање људи зарад политичких идеологија – нужно је водило ка деструкцији и деконструкцији не идентитета или истине, већ саме помисли на таква и слична питања:

„[...] током 90-их, све до мог одласка, веома често сам одлазио у иностранство, углавном због послова везаних за рад Савеза јеврејских општина Југославије, на чијем челу сам се тада налазио. Већина тих путовања, због чувених 'неправедних санкција', одиграла се преко будипештанског аеродрома, и сваки прелазак мађарске границе, и суочавање са немарношћу и злурадошћу, чинио ме је бескрајно несрећним. **Било је тешко, готово немогуће, не осећати се као човек другог реда, некакав људски отпад, смрад који хода. Некада су Јевреје,**

помишљао сам, обележавали жутим шестокраким звездама, а сада су Југословене обележавали црвеним пасошима – и као што је један поглед на жуту звезду казивао знатижељноме да је суочен са ништавним јеврејским бићем, тако је један поглед на тај црвени пасош казивао царинику (граничном полицајцу, рецепционару у хотелу, чиновнику у банци...) да **пред собом има губавца који не заслужује никакво поштовање**. Другим речима, када ми се указала прилика да на неко време (како сам у први мах помишљао) одем мало даље од тог **кужног подручја**, дочекао сам је раширених руку. Нисам хтео да побегнем од те несрећне земље која се давила у властитом отрову, хтео сам само мало да се од ње одморим и поново стекнем свој дигнитет, своје право да свакоме слободно погледам у очи.“ (Pantić 2003: 33)

„И отишао сам.“ (Pantić 2003: 31)

Околности Албахаријевог одласка у Канаду нису *плод* случајности. Његово познанство са Мирном Косташ⁴⁸ (Myrna Kostash), канадском *non-fiction* списатељицом украјинског порекла, можда је у потпуности утицало на Албахаријев *одабир* земље у коју емигрира, што је од мањег значаја у вези са самом његовом поетиком (не одлазак, већ *одабир* земље) и са *хипотезом* који се *испитује* у овом истраживању, али је важно поменути Мирну Косташ и њен први сусрет са Давидом Албахаријем средином 1980-тих док је истраживала за своју књигу *Bloodlines: A Journey to Eastern Europe*, објављену 1993. године. Албахари у *Дијаспори и другим стварима* спомиње управо ово Мирнино истраживање некадашње Југославије и интервју са младим Албахаријем не би ли појаснио разлику између тог, у тренутку писања своје аутобиографске метафикције, изгубљеног (заувек) сопственог идентитета 1980-тих и каснијих, *новостечених* имигрантских. „[...] у овом тексту, покушаћу да забележим како је текао наш процес удаљавања, како се Давид од мог одраза у огледалу све више претварао у мој портрет у времену довољно далеко иза нас да изгледа као да ни тог времена, ни тог портрета није никада било.“ (Albahari 2008:130) У интервју са Михајлом Пантићем, Албахари о разлогу свог одласка говори из перспективе преживљене и проживљене трауме историјског исхода, да би у свом мета-ауто-запису, на пример *Дијаспора и друге ствари*, говорио из перспективе пост-трауматског *стања*, довољно удаљен географски, али без могућности заборава или покушаја брисања или набоковљевске потребе за синкопирањем трауме. У контексту интерпретирања идентитета и истина идентитета за Албахарија је важан „тренутак“ *преображаја*, тренутак када нешто – идентитет, истина, наизглед, задобија форму и по-нешто од смисла своје супротности. На питање Михајла Пантића како то да се одласком у Канаду мења и његово интересовање везано за теме и форму не-сажетости: „[...] факат је да си постао отворен за цео један егзистенцијални хоризонт непознат у твојим ранијим књигама: искуство странствовања, постојање у другој култури, маргинализација уместо припадања елити, потом и прича о великим темама [...]“ (Pantić 2003: 34), Албахари у овом историографском ауто-запису каже:

⁴⁸ 1990-тих, под *притиском* рата који је буктао у бившој Југославији, Мирна Косташ наговорила је Алберта Мангела (Alberto Manguel) аргентинско-канадског писца да позову Албахарија у Банф, Алберту у лето 1994. године. Током тог првог боравка у Банф Центру за уметничко новинарство, према речима Џорџа Мелника, он, Мелник и Косташ су успели да договоре Албахаријев поновни долазак са породицом у Канаду, односно обезбедили су му позицију боравишног писца на универзитету у Калгарију, на годину дана, од 1994. до 1995. године. (Melnyk 2010) Питање Џорџа Мелника зашто је прихватио позив:

„’Била је то лака одлука’, каже Албахари. Док је рат беснео, он је радио за јеврејску заједницу, помажући људима да побегну из области угрожених ратом. ’Да сам остао у Србији током рата и бавио се бригом око јеврејских избеглица из Хрватске и Босне, изгубио бих сваку могућност да пишем. Да, желео сам да помогнем тим људима. Исто тако сам знао да је мој животни позив да будем писац, а и 1994. године је изгледало да се рат никада неће завршити. Имао сам среће што ми је Мирна помогла.’“ (Melnyk 2010)

„[...] нисам уверен да је моје интересовање за историју толико неуобичајено – и пре тога, мене је занимао тренутак, сегмент живота који је део свакодневице. **Када је оживљена историја постала део свакодневице, писати о њој у ствари је значило писати исто што и раније: о ономе што се управо збива. Нисам се променио ја (или бар тако мислим); променила се стварност око мене.**“ (Pantić 2003: 35)

У ауто-мета-фиктивном запису, *Дијаспора и друге ствари*, Албахари говори управо супротно, *логичније, ближе истини идентитета када Историја почне да се догађа и када се (ин)директно осети на сопственој кожи*. Позивајући се на интервју Мирне Косташ са младим Албахаријем, пре него што је Историја *почела њему да се догађа*, Албахари из *Дијаспоре се променио*, те би свом изван-историјском Ја : „[...] рекао [...] да живи у облацима, у неподношљивом стању неприхватања стварности, и да је крајње време да се пробуди. Тврдоглаво непристајати на немењање, рекао бих му, поуздан је пут ка пропасти. [...] Из историје се не може побећи, а кретање уназад, преобликовање историје, ионако није могуће.“ (Albahari 2008: 137)

„Године 1991, када је Мирна Косташ последњи пут посетила Југославију (последњи пут пре објављивања књиге, као и последњи пут док је то још увек била – како се сада каже – ’бивша Југославија’), он јој прво каже: ’Ја нисам српски писац; ја припадам југословенској књижевности.’ Мало касније он додаје нешто још важније, чињеницу да, као југословенски Јеврејин, ’он нема народ – он има земљу. Он није Јеврејин, Србин или Босанац. Он је грађанин Југославије.’ **Три године касније, у време када сам у Калгарију писао *Снежног човека*, моје осећање да сам, као писац, на губитку због нестајања онога што смо називали југословенском књижевношћу није се изменило, али сам зато у потпуности прихватио неминовност историјске стварности [...]**

Уосталом, као писац, он је добро знао да је оно што се одигравало у његовој неименованој земљи само понављање онога што је, суочен с једним другим ратом, написао В.Б. Јејтс. Када ’центар не држи више’, онда ’ствари се руше’ и ’анархија је провалила светом, / мутна крв плимом провалила, и свуд / се свечаност невиности дави; / најбољим недостаје уверености, док / најгори су пуни жестине страсне’. Другим речима, у таквим ситуацијама пре се може очекивати мрак „апокалипсе“ него сјај „другог доласка“. Живети у невиности значи живети изван историје, и када је невиност потопљена, једино што преостаје јесте живети са историјом.“ (Albahari 2008: 131)

„Управо је то тема, или једна од тема, романа *Мамац*, који сам написао годину дана после *Снежног човека*. Док сам га писао, признавао сам пораз пред неминовношћу историје, пред уплетеношћу историје у наше животе, пред неминовношћу да из историјског вртлога изађемо озлеђени. Прича о мајци као о живој историји, та прича која стоји у средишту романа, директан је одговор, нека врста приче-огледала у којој се одражава прича о оцу као окончаној, мртвој историји, коју сам десетак година раније написао у кратком роману *Цинк*. У том роману, приповедач изражава жаљење што је његов живот досадан у поређењу са животом његовог оца који је, између осталог, претурио преко главе ужасе Другог светског рата. **Слично жаљење изразиће и Давид у *Bloodlineima*, у разговору са Мирном Косташ, 1988. године, говорећи о свом животу и писању: ’ ... није ово лош живот. Али, досадан је, разумеш?’ Који парадокс, која грешка, која надменост пред силама историје!** Данас ми је тешко да поверујем да сам тада могао да будем толико слеп, и једино оправдање могу да нађем у оној изреци да је свака љубав, па и љубав према земљи, слепа. **Требало је да земља умре да бих отворио очи.** После тога, када сам видео лице ужаса, када сам видео – да парафразирам Јејтса – ону грдну звер која се ваља и чека да се роди, више нисам могао да их затворим. И тако сам, разгорачених очију, написао *Мамац*.“ (Albahari 2008: 132)

Одбијање младог Давида Албахарија да се национално, верски *декларише*, осим као *део* једне непостојеће над-целине, није у потпуној супротности са његовим прихватањем историјских околности након распада те над-целине и одласком у простор привида друге над-целине. То што у *Судији Димитријевићу* Историја као идентитетско одређење или имагинаризовани простор не постоји, не значи да главни јунак, односно приповедач није нужно и изгнаник. Његов судија је изгнаник из стварносно-имагинаризоване реалности, не само због своје *урођене* (не)способности да се снађе у том простору, већ и због стварносне реалности младог Албахарија којој је он одлучио да окрене леђа, али која је свеприсутна. Осећање неприпадања и онда када *се* млади Албахари не доводи у везу са Историјом је једна од кључних инваријабли његове поетике. „У крајњем исходу, могао бих да кажем Давиду, једина разлика између нас јесте то што је он прогутао мамац неостварене историје, а што сам ја, после извесног колебања, прогутао мамац остварене историје. И он и ја смо само нечији улов, ништа више...” (Albahari 2008: 138) Истраживачки, уколико се усудимо, издвојили би означитељ „мамац“ као заједничку над-инстанцу историјско-идеолошко-политичког макротопоса који се асимптотски *креће дуж* историје нечијег живота као микротопосом. Историјски, онтолошки догађаји који (ин)директно *погађају* не морају нужно да заузму функцију над-мамца који ће субјекат нужно кад-тад „прогутати“ у односу на „мамце“ које „живот“ *поставља*. То што Албахари у аутобиографско-историографским записима и аутобиографским метафикцијама, написаним у годинама када започиње *обрачунавање* и *суочавање* са сопственом прошлошћу, а што не чини ни у формалном ни у значењском смислу тим интензитетом у пред-канадској поетици није ништа што већ само по себи не даје одговор. Не-присуство „великих тема“ које писцу „[...]“ постављају ултиматум да мора да постане друштвено ангажован писац, никако не значи да се писац, попут Албахарија који се *бави* „[...]“ темом породице, темом односа оца и сина, темом персоналног, не колективног идентитета“ (Pantić 2015: 13) не *бави* „[...]“ антрополошким и психолошким великим, библијски одређеним темама [...]“ (Pantić 2015: 13). Исто тако, *бавећи* се тим темама како каже Михајло Пантић, Албахари „[...]“ ништа аподиктички не тврди“ (Pantić 2015: 13), већ управо релативизацијом и језичком и свеприсутном „[...]“ фикционализацијом стварности коју сви делимо.“ (Pantić 2015: 13), он не одриче, иако и не-догматски не потврђује истинитост те фиктивне заједничке стварности. Онтолошки догађаји везани за историје својих родитеља пре његовог рођења, сопствени доживљај искуства *постојања* услед трагедија које су задесиле прве-од-себе, његове родитеље, „*стајање са стране*“ и „*гледање искоса*“ (Pantić 2015: 12) историјских догађаја, смрт родитеља, смрт земље, рат, одлазак, бег из те непостојеће ратом захваћене земље утицали су на појачано осећање потребе окретања ка прошлости и потребе за причом која више у формалном смислу није могла заузимати *малу запремину приповедног простора*. Поента, или једна од поенти претходно испричаног је управо у питању да ли је одлазак у Канаду за Албахарија заиста био преломни тренутак и с тим у вези, а шта би било да је остао? Да ли би његова поетика била другачија уколико се изузме онтолошки фактицитет *увлачења* у књижевне раље земље које више нема, те аутоматизам поетског ангажмана изван писања? Михајло Пантић каже:

„Важан је тај тренутак промене искуства, промене перспективе, промене средине, и покушаја да се оно што је трауматично, колико у историји, толико и у личном доживљају света осмисли кроз сам чин приповедања. Да то кажем приповедним речима: **бол насељава причу, и некако је захтева, да би се у њој ублажио или, макар, донекле прочистио.**“ (Pantić 2015: 13, 14)

Нове-старе мале-велике теме које су уследиле након одласка у Канаду, односно пишчево *ослушкивање* без директног учествовања у *животу* сопствене „[...]“ несрећне земље која се давила у властитом отрову [...]“ (Pantić 2003: 33) означиле су почетак

одважнијег суочавања са прошлошћу, одважнијег приступа наглашавању сопствене потребе да *прогласи* инваријаблом властитог сопства издвојеност, неприпадање, изгнанство – појачане променом места живљења означитељима – имигрант, егзилант. Јунаци његових канадских романа *Снежни човек*, *Цинк*, *Мамац* јесу самосталнији од јунака његове пре-канадске поетике, самосталнији у смислу покушаја да преузму маске идентитета, поза за које верују да ће им пружити неку стабилност, *нешто од туђе (а која је њихова?) истости* у неким страним, неименованим земљама у којима су се нашли. Да ли истост сопства треба тражити у доба невиности, доба пре онтолошких догађаја или доживљаја тих догађаја, пре-трауматско доба (по Лакану не постоји), или је истост само митска стабилност идентитета коју субјекат покушава (неуспешно) да реанимира или истост као потврду идентитета треба тражити на путу ка дисеминацији сопства у ипсезитету, флуидности идентитета и проглашавати тренутке када субјекат на том путу осети да му то тренутно, привремено одређење идентитета пружа утеху и спокој? Ово питање, наравно, остаје без коначног одговора. Уколико одговор гласи да је истост у самом трагању, а чини се да се тог одговора *придржавају* и Албахаријеви јунаци и сам Албахари, једини могући исход је Лаканов *jouissance*, не само уживање кроз бол, већ додали би смо, тренутно задовољење након ког је бол неминовност. Албахари и у својим ауто-записима и својим романима, поетици, у *изван-лабораторијским условима*, кроз приче, експериментише са истошћу као трагањем. Попут својих јунака и аутор у својим ауто-записима *замуцкује* када треба да да одговор на питање *Ко сам ја?* „Сетио сам се израелског песника Јехуде Амихаја и његове песме у којој каже да је некада страховито муцао, али откад је научио да лаже речи му теку као река.“ (Албахари 2012: 11) „Аутобиографија која једном замуца никада не престаје да замуцкује. Другим речима, несигурност је једина сигурност у животу. Нема другог и нема бољег наука у животу (или бар ја нисам до њега стигао)“ (Албахари 2012: 22) каже Албахари у свом ауто-запису *Давид Албахари* и *додаје*: „И да не бих стајао тако беспослен, написао сам како сам срео своју аутобиографију у Калгарију [...]“ (Албахари 2012: 27). „*А где је онда блуз?* / Све је блуз. Блуз уосталом значи живот. Цео живот је блуз. Да, тако је, и никако другачије.“ (Албахари 2012: 159) *Блуз* не замуцкује јер се, некако, повезује са *одлуком* да се прекине са трагањем и да се *потоне* у болну реминесценцију живота. Албахари у својим ауто-записима са префиксом мета-фикционалност, а посебно у својим романима поставља своје јунаке на *пробни полигон* могућности различитих избора путева трагања за сопственим идентитетима не би ли *са стране*, *искоса* перципирао *рокове трајања* заузимања различитих идентитетских поза. Када исцрпи приповедно истраживање, на крају романа, на крају имагинаризоване приче о једној опцији могућих трагања за коначном идентитетском истином, **он их оставља да бирају између привида блуза и смрти.**

Дилема покушати остати исти или бити различит-од, или бити непрестано другачији у односу на претходног себе, или покушати бити-други-од-себе, постаје Албахаријев *експеримент* баш у *том* Калгарију у ком је „срео своју аутобиографију“. У Канади у којој влада политика мултикултурализма која би требало да обезбеди слободу идентитета за све појединце без обзира на националну припадност, према Албахаријевим речима влада бег у етничке самоће, исти онај који се догодио Србији након распада Југославије:

„[...] како каже Џој Когава, канадска списатељица јапанског порекла, 'Канађанин је цртица', повлака између две одреднице које се никада не дотичу.“ (Albahari 2008: 7) Губитак заједничког, над-националног идентитета води у самоћу, солипсизам: „А Рилке је, по обичају, био у праву: тамо где нема љубави, остају издвојене самоће, а тамо где самоће стоје саме за себе, не постоји ништа. Само

велика празнина. Због тога, ваљда, моји канадски познаници замуцкују. Замуцкујем и ја. И свако од нас остаје у својој самоћи.“ (Albahari 2008: 8, 9)

И у *Новом Свету* влада замуцкивање, али овог пута, пошто се не ради о његовој земљи и пошто *Нови Свет* осим замуцкивања нуди само-изгнаннику нову функцију идентитета – функцију имигранта као опцију, Албахари настоји да испита крије ли та функција идентитета, попут било које друге, неку форму истости. У *Дијаспори и другим стварима* у контексту трагања за одговором на питање ко је имигрант, како одредити идентитет, истину имигрантског статуса каже да га је једном приликом на тражење одговора на ово питање подстакло слушање једног од последњих интервјуа Сола Белоуа у коме Белоу, који није ни био у *правом* смислу имигрант јер је рођен у Канади „[...] две године пошто се његова породица доселила из Русије, али живео је у имигрантској породици и касније је често писао о имигрантима у својим причама и романима“ (Albahari 2008: 55), каже да је му је на сахрани његовог оца пришао његов брат и опоменуо да престане да плаче јер то про-казује његов имигрантски статус. Албахари анегдотски прича како га је тај коментар натерао да прекине да гледа интервју и да се запита: „[...] колико дуго, односно, до када имигрант остаје имигрант. Да ли постоји тренутак промене или је то стање које траје, односно, које не престаје?“ (Albahari 2008: 55) Након тога је (наводно) направио *истраживање, експеримент* тако што је неколицини својих пријатеља имиграната послао питање у вези са њиховим имигрантским идентитетом. Одговори су били у распону од беса и љутње, што је указивало на то, како Албахари наводи, да неки нису били спремни да *скину* „[...] са себе имигрантску љуштину, односно, да је структура неимигрантског идентитета [...] још слаба, и да, ако тако могу да кажем, пуца на најлакши додир“ (Albahari 2008: 56), преко прихватања имигрантске *позиције* као трајног стања које се у одговорима понављало као „нека врста мантре“ (Albahari 2008: 56), наравно, у наизглед различитим означитељским регистрима:

„Имигрант није стварна особа; имигрант је особа у особи. Само је у својој души човек оно што доиста јесте, стога свако од нас имиграната може да буде оно што јесте само кад је сам. Чим се нађе са другима, макар то било и у завичају, имигрант може да буде само имигрант. Замисли то као неизлечиву болест, углавном доброћудну (мада може да постане и злоћудна) коју можеш да добијеш само ако напустиш свој крај.“ (Albahari 2008: 57)

„[...] мој познаник са источне обале почиње своју поруку речима: 'Бити имигрант значи бити облик самоће, а она неће нестати чак ни онда када је имигрант потпуно интегрисан у друштво. **Наиме, постоји нешто што имигрант не може да поседује – заједничку прошлост са онима којима жели да припада. Да би то остварио, имигрант би прво морао да порекне своју прошлост, своју историју, своју традицију, дакле, у извесном смислу, самог себе.**' На том месту мој познаник пише о колеги с посла, неком Русу, који је одлазио код логопеда да би научио да говори без нагласка. Био је уверен да је успео у томе, а заправо је звучао као исфолиран Рус. **Уместо да се ослободи себе, постао је пародија себе.**“ (Albahari 2008: 58)

Албахари наводи и одговор једног свог пријатеља код ког се *догодио* обрнут процес. Пошто је имигрирао у Канаду са три године није се никада декларисао као имигрант, те је ишао дотле да чак и тврди да „не зна да говори свој матерњи језик“ (Albahari 2008: 59). Након смрти родитеља дешава се *преображај*. Он почиње да инсистира на свом имигрантском статусу и да „изврсно говори на матерњем језику“ (Albahari 2008: 59):

„У њему се очигледно одиграо другачији, обрнут процес од онога који је наговештен у анегдоти Сола Белоуа. У тој анегдоти смрт родитеља се сагледава

као предуслов за ослобађање од имигрантске љуштуре, док у причи мог познаника из Калгарија смрт родитеља постаје средство обнове стварног идентитета. Не кажем да се мој познаник сакривао иза лажне слике правог Канађанина, али је очигледно да је један дубоко емотиван догађај у њему пробудио жељу за што већом идентификацијом са онима које је управо изгубио. Преображај је окончао одласком у земљу својих предака, у коју је, узгред речено, све до тада одбијао да оде, тврдећи да га, као Канађанина, ништа у тој далекој земљи не занима.“ (Albahari 2008: 59, 60)

Читав *експеримент* је уједно и Албахаријево изношење става према предрасудама које субјекат може да има у смислу идентитетске оптативности и значењски полифоне имигрантске позе. Имигранту, добровољном или не, егзиланту, остављен је, наводно, слободан избор између мноштва опција идентитета, исто тако у себи наводно слободних, али које у себи и око себе, заправо, немају јасно одређен центар и маргине– нема истости центра (што је донекле и логично), али исто тако нема ни истости осећаја припадности маргини. Свој такозвани *експеримент* Албахари завршава закључком:

„Претпостављам да је **моја опседнутост имигрантским статусом заправо нека врста одбране од стварности**. Наиме, све док сам свестан тог статуса – по свом избору или зато што то неко види у мени – **могу да замишљам да је тај статус само нешто привремено, да је ипак могуће вратити се у стање, статус или време, који су му претходили. Оног тренутка када бих изгубио тај статус, дакле, када бих се осећао потпуно интегрисаним у систем и када, наравно, нико у мени не би видео имигранта, онда не бих више био онај који јесам, не бих био ја. Зато се држим имигрантског статуса као, како се то лепо каже, пијан тарабе. Додуше, тараба је трошна, стаза поред ње блатњава, трава влажна, и ко зна да ли ћу успети да се одржим на ногама, али то ми је једина нада, и без обзира што понекад посрнем, надам се да ћу истрајати.**“ (Albahari 2008: 60, 61)

Цела расправа о имигрантској пози субјекта може се посматрати као својеврсна алегоријска приповест, само-исповест о потреби субјекта да се с једне стране ослободи свих стега историјски и стварносно наметнутих идентитета, док с друге стране постоји исто толико снажна потреба за припадањем *некоме, нечему за шта* субјекат гаји претпоставку, предрасуду да је цело или ако је освешћен да је то само предсрасуда, онда, барем, да верује да му може пружити на одређено време извесно идентитетско уточиште. Управо негде између те две потребе, између рикеровске истости и ипсеитета, између лакановских функција его субјекта и неуротика, с једне стране, и хистерика с друге, би можда било идеално пребивати. То *негде између* немогуће је пронаћи у стварносној реалности, али је зато ту приповедање: „Писци измишљају живот, неко ће рећи, али сваки од тих измишљених живота ипак је одраз на огледалу стварности. Огледало је понекад криво, понекад затамњено, али увек присутно.“ (Албахари 2008: 7, 8) У писању, приповедању је све могуће, осим неминовног утицаја граница које поставља стварносна реалност у којој се пребива. Изгнанство у приповедање тако не обећава потпуну слободу од осећања непрестане флуидности сопственог идентитета под притиском не-имагинаризоване стварности. Осећање флуидности сопственог идентитета је осећање непрестане неизвесности, несигурности које само појачава страх од неизвесности од потпуног губитка идентитета. С обзиром на то да би сам губитак идентитета могао субјекат да одведе у прихватање нечије туђе, неког или неких других-од-себе артифицијелне истости, би се могло сматрати не предајом субјекта од потраге за собом, не смирајем у предавању само-одређења неком Другом, јер смираја нема ни тада. Једна од могућих и врло вероватних истина сваког субјекта јесте да је као свесно биће, као само-свесно биће *осуђен* на иницијалну функцију его-субјекта. У супротном би се могло поставити логично питање одакле сваком субјекту потреба да *улази* у увек изнова нове

проекте конституисања неких ново-старих имагинаризованих Ја. Тако да флуидност, у овом контексту приповедање, не доноси смирај, већ, као што је речено, само ублажавање неке предсвесне и свесне потребе да се задржи нешто од свог имагинализованог над-ја у нужном процесу асимилације и адаптације на стварносну реалност у којој субјекат пребива у датом тренутку. У једном другом означитељском регистру, не у смислу претендовања на истинитост, већ у промењеном тону и начину обраћања читаоцу, Албахари говори управо о тим ограничењима. У имагинаризованом интервјуу „са самим собом“ – „An Interview with Myself“ – говори о опасностима покушаја имагинализованог измештања себе/сопства из реалности, из Историје. Кроз причу о идеолошким предрасудама, а предрасуде су увек у вези са неком идеологијом, у контексту позиције припадника европске уније и оних који то нису, Албахари указује на опасност од превиђања предрасуда у вези са нужностима постојања разлика у погледу идентитета у зависности од територијалне, националне и културолошке припадности. „Ми нисмо као ви, па би нас требало ставити у тамницу, карантин на одређени временски период, морате нас тестирати и поново тестирати све док резултати не покажу да можемо добити статус такозваних 'правих' Европљана.“ (Albahari 2006: 49) Предрасуде нису везане нужно само за Другог. „Али онда сам схватио да сам размишљајући на тај начин, означавајући Вас као 'неког из Европе', упао у исту замку, да сам и сам био под утицајем предрасуда као и Ви и да сам Вас кривио за нешто за шта би требало заправо да кривим самог себе.“ (Albahari 2006: 49) У овом замишљеном интервјуу са самим собом, Албахари признаје заблуду или, пре би се могло рећи, намерно увек изнова реанимирану заблуду да се од историје и идеолошког начина размишљања и писања може *побећи* у приче о измишљеним ликовима у имагинаризованој свакодневици ослобођеној од историје, о породици конституисаној *по моделу* његове стварне породице опет изолованој од историјско-политичког под- или пре-текста. Већ у првом канадском роману *Цинк* који се бави темом породице, односно покушајем да се исприча прича о оцу, Албахари *попушта* пред историјским означитељем попут субјекта који је према Лакану осуђен од свог настанка као бића које говори да буде означен Симболичким поретком у коме се *задесио*. У том контексту у овом свом интервјуу са собом као једним од алтер-ега, он прича о страху када је избио рат у његовој земљи, а он себе затекао у Канади, у Калгарију где је једног дана приликом посете једном свом пријатељу видео карту Европе на зиду:

„Било ми је потребно извесно време да препознам да је то била карта Европе, толико ми је она погрешно изгледала. Некадашње источноевропске земље нису више биле у средишту Европе; Западна Европа се померила лево; балтичке земље нису биле више толико далеко на истоку; балканско полуострво није било у централно-јужном подручју; уместо те позиције, оно је било привучено више Турској и Азији. Стајао сам тамо гледајући у карту и **размишљао како сам провео већи део живота живећи у илузији и како сам упркос свим својим напорима да избегнем вирус идеолошког начина размишљања, био заправо део те идеологије и да сам свет посматрао на начин на који су чувари идеологије желели да га видим. Био сам ужаснут тим увидом, и још увек сам, јер не могу бити сигуран да сам ослобођен од других вируса.** Можда постоје неки други унутар мене који утичу на моје размишљање и начин на који перципирам реалност око себе.“ (Albahari 2006: 49, 50)

Безимени јунак, на пример, *Снежног човека* заражен *вирусом* предрасуде да се може идентитетски опстати изван идеологије и да, можда, може своју истину из-наћи „у супротстављању свакој нужности“ – свакој идеологији – каже:

„**'Дошао сам'**, покушао сам поново, премда се нисам више обраћао само ножним прстима, **'зато што сам поверовао да ћу**, када се будем осврнуо са другог места, видети *прво* место онако како никада нисам могао да га видим док сам био на

њему, да ћу, ослобођен пристрасности и страсти за поседовањем, **увидети да је све могло да се одигра на други начин, да је стварност, заправо, садржана у чину избора, у супротстављању било каквој нужности.**’ “ (Albahari 1995 : 138)

„Несхваћен, неутешен у својој носталгији, јунак одлази у пустош, у белину снега, у празнину, у север свог бића, у бескрајну поларну ноћ.“ (Albahari 2008: 130)

Имагинарни свет без граница не може да опстане ни у Лакановом Имагинарном, ни у имагинаризованом књижевности. На примеру европске уније, односно земаља чланица и оних који то нису, односно опасности од још веће деструкције која може настати када би се границе укинуле, односно када би се не-европске земље уласком у једну *целину*, *освестиле* да ће увек бити маргинализоване у подели на богате и сиромашне, на пример, Албахари указује на неопходност постојања граница, како би субјекат знао *где му је место* и како би се ослободио илузија да предрасуде не постоје. Зато он сопствени идентитет у смислу неке припадности *нечему* или *некоме* види и као јеврејски, у религијско-традиционалном смислу, и као југословенски и као српски и као земунски и као канадски, односно калгаријански. Такво једно поли-центрично *одређење* сопственог идентитета је уједно и одбрана од предрасуда и историјских и културолошких и религијских. У свом „Интервју са самим собом“ *један* Албахари каже да је свестан да га припадници других народа и нација сумњичаво гледају када каже да потиче из Србије. *Други* Албахари на то одговара: „Али једном када Вас боље упознају [...] престаће да Вас третирају сумњичаво. Прихватиће Вас онаквим какви заиста јесте.“ (Albahari 2006: 51) Онај *први* или *први други* Албахари поставља питање: „А шта ако не буде тако?“ (Albahari 2006: 51), да би *други* или *други први* Албахари констатовао: „Није било ничег више што сам могао да кажем.“ (Albahari 2006: 51)

Питање граница, видљивих које пружају осећај (не)сигурности веће од оних невидљивих које су, заправо, видљиве, али из потребе субјекта да се осећа слободним само-проглашене невидљивим, присутно је у свим Албахаријевим ауто-записима и поезији, на овај или *онај* начин. У *Дијаспори и другим стварима*, Албахари на сличан начин у „Интервјуу са самим собом“, води дебату „са самим собом“ о узроку и исходима нужног промишљања о границама: „О границама сам почео да размишљам почетком деведесетих година прошлог века. Пре тога нисам веровао онима који су тврдили да постоје.“ (Albahari 2008: 140) Историјска дешавања, прво унутар његове земље као и сусрет са *Новим Светом* такозваног мултикултурализма су га сама по себи демантовала. „Мешовиту јеврејско-српско-југословенску културу у којој сам растао осећао сам као целину, без зидова или врата, отворену за слободно кретање, чак и онда када су у та три сегмента постојале уочљиве разлике.“ (Albahari 2008: 141) Иницијална потреба за очувањем *невидљивог* идентитета у *видљивој* „мешавини“ означеној имагинарно невидљивим границама преко онтолошке спознаје и неприхватања те спознаје: „Будући да те мешавине више нема, а да ја одбијам да одустанем од ње, није ни чудо што се осећам као бродоломник [...] Седим на сплаву и шаљем поруке у флашама. Море је каткад узбуркано, каткад мирно, [...] али једно је сигурно: оно никада не признаје границе“ (Albahari 2008: 146) до покушаја да „[...] играњем улоге незаинтересованог госта [...]“ (Albahari 2008: 145) не прекорачи „[...] еснафске границе, упозорења да улазим у туђу територију, да сам – поготово што не пишем ни на једном од званичних језика – ипак улез [...]“ (Albahari 2008: 145) опстаје у Албахаријевој поезији на размеђи, лакановски речено, између предсвесне потребе за одбацивањем осећања припадности било коме или било чему и свесног одговора на принудни Закон Историје. Наводећи пример Кафке који „[...] је био Јеврејин који је писао у Прагу на немачком језику [...]“ (Albahari 2008: 142), те полемике да ли га треба „категоризовати“ као јеврејског писца иако јеврејска тематика није присутна у његовом делу и да би то значило „[...] тумачити његово дело као ’реакцију на талмудску мисао’ или ’израз стања отуђеног Јеврејина’ [...]“

може да буде занимљива интелектуална игра, али је у суштини неодржива јер тумачење постаје важније од самог дела“ (Албахари 1998: 16), или као прашког или немачког писца, или Шкворецког који живи у Канади и пише на чешком, Албахари, *један* Албахари закључује: „[...] сви ти писци се налазе на брисаном простору између различитих светова, у граничним подручјима између језика, историја књижевности и политичких система. И сви опстају управо зато што не признају границе.“ (Albahari 2008: 143) *Другом*, или као што је већ речено, *првом другом* или *другом првом* Албахарију „Пада [...] на памет и друга помисао: да сви они опстају зато што је њихово писање [...] одраз чежње за оним што нису, за оним што би могли да буду када би прво признали границе а потом прешли преко њих.“ (Albahari 2008: 143)

Албахари се у својим романима, односно у својој поетици *бави* на изванредан начин питањем јеврејства, сопственог јеврејства, али никако као над-инстанце идентитетске потврде или позиције која би му омогућила перцепцију *одозго, изнад, над* и у многоструком олакшању сопственог идентитетског одређења, не у стварности, већ управо и једино у приповедању. Он се у више наврата бави јеврејском тематиком, поготово, на пример у роману *Геџ и Мајер* који није део овог истраживања, али и у романима који су обухваћени овим истраживањем, али само у оној мери и са оном мером да послужи сврси указивања на имагинализовану полицентричну флуидност сваког идентитета. Можда зато Албахари не може да одговори Михајлу Пантићу конкретније на питања: да ли је осећање јеврејства утицало на његову (Албахаријеву) потребу да буде другачији, различит-од, односно да ли „јеврејски културни архетип“ (Pantić 2003: 25) утиче на „[...] специфичну, дубинску перцепцију света, на посебни угао гледања на свет који те окружује. Шта, у том смислу, за тебе јеврејство значи у супстанцијалном виду [...]“ (Pantić 2003: 25). Албахари одговара на та питања, али на свој – албахаријевски начин:

„Нисам сигуран да могу прецизно да ти одговорим на ово питање, понајвише због тога што волим да помислим да је живот – или бар мој живот – ипак нека врста непрекидног трагања. Другим речима, идентитет (ако о томе говоримо) не осећам као датост већ као могућност избора, иако ме историја упозорава да нам у критичним тренуцима идентитет заправо одређују други, а не ми.

Јеврејин је превасходно изгнаник, а и уметник је по природи ствари изгнаник, и можда је тај знак једнакости који се може повући између њих оно што ме привлачи и једном и другом.“ (Pantić 2003: 25)

Историја, живот, стварна реалност непрестано не само што упозоравају „[...] да нам у критичним тренуцима идентитет заправо одређују други [...]“ (Pantić 2003: 25), већ може строго и окротно да казни појединца који се усуди да им се супротстави. Јеврејство је означитељ који у себи, по себи има мноштво семантичких метафоричких и метонимијских слојева. Изгнанство такође. Векторски се негде у неком лакановско *прошивку* пресецају, али не дефинишу ништа коначно, ништа супстанцијализовано или, пак, превише супстанцијализовано да би се дало означити. Означавањем себе као уметника кога та два означитеља „привлаче“ у идентитетском само-одређењу, Албахари истовремено избегава мапирање, строго одређивање кога сопственог постојања и настоји да призна границе једног и другог идентитетског означитеља да би их *прешао* и *отворио* себе за поетику мултицентричности. Весна Лопичић и Милена Костић у свом раду „The Multicentric Identity of David Albahari: a Jewish Serbian-Canadian writer“ наводе да је Албахаријева потреба за потрагом, „непрестаним трагањем“ не само очигледна у његовом животу већ и у његовом креативном раду. Одлазак у Канаду Албахаријева је потрага за неком политичком алтернативом политичком бездану сопствене земље, али промена тема и форме у његовом креативном животу указују управо на његову потребу

за личном потрагом. Предност Албахари даје, дакле, „историјском тренутку“ и у том смислу ауторке кажу:

„Он не даје јеврејском народу или јеврејским ауторима привилеговану позицију само због историје антисемитизма и холокауста јер зна да су и друге нације проживеле ужасне тренутке у сопственим историјама. Његово животно искуство у бившој Југославији и Србији за време грађанског рата и бомбардовања га подсећају на ту чињеницу. Албахари чак минимализује сопствено јеврејство: 'За мене је оно благослов, али ништа специјално' “ (Loričić, Kostić 2014: 234)

Управо због оваквог односа не само према јеврејству, већ и према начину на који се не-ангажовано бави темама историје, политике, национализма, антисемитизма, хомофобије, и тако даље, Албахари, како ауторке наводе, бива критикован и од стране „српских“ писаца и критичара и од стране „јеврејских“. Његов став је непоколебљиво миран и стрпљив, па тако на пример када појашњава зашто се ангажовано у писању не бави питањем антисемитизма, он „[...] објашњава да је антисемитизам само једна од људских слабости као што је нетрпељивост и предрасуда, практично неискорењиве. Ако је неприхватљиво мрзети Јевреје, онда је подједнако недопустиво мрзети Роме, или Арапе, или Кинезе, као што је подједнако невероватно да ће се свет икада ослободити оваквих нетолеранција [...]“ (Loričić, Kostić 2014: 234). Ово подсећа на раније изнесену хипотезу да је сваки текст аутобиографски или је ауто-запис субјекта или ауто-запис Другог у контексту немогућности субјекта да икада оствари истинску везу са језиком као Другим, али да ипак, упркос свему, субјекат – Албахари, има потребу да прича тихим гласом против свих предрасуда, подједнако или без наглашавања тежине или страха те било које од предрасуда, приписујући своју потребу да укаже на, можда, како Михајло Пантић наводи:

„[...] метафизички укорјењен квару човека као бића осуђеног на смрт и на самоћу и на очајање које долази из спознаје да се такве условљености и ограничености ни на који начин не могу уклонити. Могу се само лакше подносити ако шапатом изговарамо властиту причу.

Преко тога – није нам дато.“ (Pantić 2015: 20)

Када је 1990-тих Историја *почела да се дешава* и њему, његов „[...] рад у јеврејској заједници [...] кулминирао је прихватањем позиције председника Савеза јеврејских општина Србије [...]“ (Pantić 2003: 24). Тај „[...] почасни ангажман [...] претворио се у даноноћни рад на збрињавању јеврејских избеглица и пружању помоћи осталим члановима заједнице, који су, као и сав остали свет, суновратно тонули у беду и оскудицу.“ (Pantić 2003: 24) Или како то Лопичић и Костић запажају:

„Када је избио рат, морао је да одлази до ратног подручја и да учествује у евакуацији људи, тако да је и сам био изложен једној од верзија погрома који Јевреји доживљавају годинама и тако је и сам постао део те историје о којој је желео да пише у вези са својом породицом. Јавно и приватно постали су нераздвајни, и као сведок јавног, разумео је приватно, као што су ужасне агоније кроз које су његови родитељи прошли. **Његов јеврејски идентитет је потврђен у стиску историје, оне историје на којој је завидео свом оцу слушајући његове приче.** У роману *Цинк* приповедач каже да је његов отац живео историју, а да је он уопште не осећа. Било је то наивно у поређењу са предстојећим догађањима у Југославији, и Албахари је ускоро искусио толико много историје у сопственом животу, што га је вероватно довело у Канаду. **Када историја постане животнија од живота, када реалност силује имажинацију, писцу је неопходна дистанца.**“ (Loričić, Kostić 2014: 235)

Како ауторке наводе, Албахари сматра да било какава патња, траума не сме да буде нешто што одређеној нацији или етничкој *јединици* или индивидуи сме да омогући било какав повлашћени положај. „Историјска неправда није привилегија да би се политизацијом искористила или добила било какву друштвену сврху.“ (Loričić, Kostić 2014: 235) За Албахарија важи „правило“ да се писац може сматрати писцем само док ствара, те да је пишчева личност апсолутно одвојива од његовог приватног. Ја у смислу политичке и друштвене (не)ангажованости, те да то што се неко сматра писцем или јесте писац не значи да разуме стварност боље од других. Албахаријев став је да је уметност посматрана у контексту представљања историје или историјских трауматичних догађаја и збивања по човечанство ту да пружи неку верзију, интерпретацију која је, наравно, само подсећање или „постсећање“ које не претендује на истинитост, али која може да *обавести* читаоце, друштво о могућем постојању неког политичко-идеолошког-националистичког проблема који је постојао или још увек постоји, али не и да мења *свет*. „Он верује да је опасно митологизовати историју или митове и легенде третирати као историју и да је на књижевности да укаже на ову опасност уколико је она присутна у одређеном друштву.“ (Loričić, Kostić 2014: 236) Бити писац, без икаквих националних, етничких одређења је идеал сваког писца, сматра Албахари. Међутим, писац не може и не сме да се одриче сопствених корена и традиције, као и историјског „тренутка“ у коме *пребива*, али исто тако уколико осети да његово писање бива детерминисано или, барем, вођено неком од наведених *метафизика*, аутор, писац је у великом проблему. Зато Албахари и инсистира на мултицентричности сопственог идентитета као на благослову, како ауторке наводе, јер управо сам покушај спознаје сопственог идентитета, уколико се пође од претпоставке или тврдње да је мултицентричан, отвара мноштво перспектива и могућности трагања, не и проналажања једног јединог и коначног.

Албахаријев је избор да о самој теми јеврејства, сопственог *одређења* и као Јеврејина, као и о свим *великим темама* говори *тихим гласом*. У интервјуу са Михајлом Пантићем он своје „[...] приањање уз јеврејство [...]“ (Pantić 2003: 24) *ослобађа* појашњењем да иако су његови родитељи званично били Јевреји његовом доношењу одлуке у вези са осећањем (доношење одлуке како ће се неко осећати или не је само по себи парадокс, али овде се ради не о осећању као сентименту, већ осећању као једном од идентитетских само-одређења) јеврејства или не-јеврејства: „Додатну тешкоћу [...] чинио је и благи став мојих родитеља, који су подстицали наше, сестрино и моје, осећање јеврејства, али никада нису порицали постојање друге стране у нашем наслеђу, ону српску линију коју је донела наша мајка.“ (Pantić 2003: 24) „Овде, можда, није на одмет дати једно мало ’техничко’ разјашњење: с обзиром да је моја мајка прешла на јеврејску веру, моја сестра и ја смо – формално гледано – били Јевреји у складу са религијским прописима; међутим, биолошки и генетски гледано, били смо ипак мешанци.“ (Pantić 2003: 24) Албахаријево *долажење до* јеврејства као једног од идентитетских одређења *убрзало* је само приповедање. Осећање из-потребе да себе заштити од стварносне реалности с почетка његовог приповедања га је водило ка покушају само-одређења у поетском смислу као неког ко се издваја из масе оног *популарног* и *популистичког*. Зато и он сам каже: „[...] с почетком 70-их коначно [сам] одлучио, да сам знао шта сам и ко сам, те да сам био спреман да то будем без обзира на последице.“ (Pantić 2003: 24)

У интервјуу „Смех чистог срца“ са Зором Дрчељић за часопис *Време*, на питање новинарке како је и када постао свестан свог јеврејског идентитета Албахари кроз анегдоту у вези са периодом његовог другог разреда основне школе прича како га је учитељ прозвао по имену и презимену „[...] а потом питао: ’Шта си ти?’, ’Јеврејин’, рекох. Он заћути, па ће, ’Зар вас још има живих?’ Нисам прво разумео шта је хтео да ми каже.“ (Drčelić 2015) Разумљиво је што дечак није могао да разуме питање јер је живео у

Југославији, ишао у школу, у одељење у коме је било и деце јеврејског порекла и немачког и хрватског и мађарског и српског, али ни питање учитеља како Албахари каже није било злонамерно јер је он знао оно што они нису: „У то време смо певали борбене песме, постајали смо пионири, знали смо да потичемо од партизана и то је све. Нисмо знали ништа, посебно не о жртвама Јевреја у Другом светском рату.“ (Drčelić 2015) Како је растао, спознавао је да га други доживљавају као неког различитог од њих, нарочито онда када чују његово име и презиме. У истом интервјуу као одговор на питање да ли га је као и Киша религијско означавање као Јеврејина узнемиравало, Албахари говори о томе да је за њега било каква различитост, па и различитост у смислу религијске пред-одређености добродошла, те да се Киш залагао за одбацивање било каквог етничког, националног и религијског одређења индивидуе која се бави писањем. Према Кишу писац треба да буде само писац, „[...] ни да је јеврејски ни да је европски, волео је да је само писац. Што је можда и најтачнија дефиниција писца. Јер, писац када пише, мора да буде слободан и од свог идентитета. Он је као глумац, он се стално пресвлачи у неке туђе костиме, мења улоге.“ (Drčelić 2015).

Први сусрет са стварним Јеврејством Албахари приписује добу када су га родитељи прву пут одвели „[...] у Израел, у лето 1961. Које је то митско путовање било за мене!“ (Pantić 2003: 24), да би тек неколико година касније, након мноштва прочитаних књига (несумњиво много и оних које су се бавиле јеврејском историјом, јер је Албахари писац таквог *састава* који се не *упушта ни у шта* а да о томе није претходно много читао и промишљао), након *упознавања* животних историја својих родитеља, у доба када себе већ види као приповедача, *прогласио*, при-додао свом идентитету и означитељу јеврејства. С тим у вези, иако се у својој поезици понекад експлицитно бавио темом јеврејства, не и у романима обухваћеним овим истраживањем, иако је та тема увек *присутна*, важно је указати на један од мноштва сличних ставова које Албахари има у вези са јеврејством и јеврејским писцима и јеврејском књижевности. Он 1998. године објављује *Антологију јеврејских приповедача* у којој се у „Предговору“ бави питањем одређења, могућности идентитетског одређења писца и његове поезике, уколико се у обзир узима само услов националне припадности, те употребе истог језика у приповедању. У том контексту, он даје кратак приказ догађаја који су пресудно утицали на немогућност догматског одговора на питања: „[...] да ли постоји *јеврејска* књижевност?“ (Албахари 1998: 7) и које су опције одређења књижевности било ког писца уколико се критеријум националност, религијско опредељење, односно било која *над-инстанца* која се налази *изван* оквира саме књижевности, постави као одређујућа? Он се пита, пита читаоца, интерпретатора шта је то што се може назвати јеврејском књижевношћу, да ли је то књижевност која се пише или је написана на хебрејском језику или неком од „нејеврејских језика“ (Албахари 1998: 8), да ли је то она књижевност која је написана или се пише у Израелу или широм света, да ли је то свака књижевност коју пише писац јеврејског порекла или је, пак, то она књижевност која се бави јеврејском тематиком? Да би још једном од небројено много пута у својој поезици указао на непотребност, узалудност и погрешност у дефинисању било чије поезике оквирима националне, расне, религијске, и тако даље припадности, он мирним тоном даје кратак приказ колико је Историја и идеолошки начин промишљања на примеру јеврејства и јеврејског народа допринела стварању једне атмосфере, једног света као „[...] структуре [апсолутно] нарушене симетрије [...]“ (Албахари 1998: 7) и поставља питање: „А ако је нарушена симетрија бића, како се онда може очекивати да књижевност, као један од израза тог бића, остане ненарушена?“ (Албахари 1998: 7) Свака историјска *Нужност*, чак и онда када су јој намере наизглед добре, води у растакање, деконструкцију, деструкцију, у најбољем случају поливалентност *свега* – државе, поједица, свести, мржње, страха. Да ли у таквим *ситуацијама* и након њих, у посттрауматско-последичном

стању има простора за питање *Ко је било ко?, Где је истина?* или „понајмање важно“ питање у *макротопосу*: *Ко сам ја?* Да се Албахаријева мисао не би изгубила у интерпретаторској парафрази, наводе се два цитата која су у вези са три покушаја историјске *Нужности* да одреди прецизне координате колективног идентитета, истине идентитета – у овом случају јеврејског:

„Након појаве хаскале, јеврејског просветитељског покрета, ништа више није могло да остане непромењено. Замишљена као покрет који је требало да изведе европског Јеврејина из гета и уведе га у главне токове европске културе, хаскала је морала да принесе на жртву управо дотадашњи јеврејски идентитет. Заменивши хебрејски језик другим, јеврејским и нејеврејским језицима, променивши осећај религијске припадности у осећај припадности јеврејској традицији, хаскала је отворила пут за стварање световног јеврејског идентитета, као и за његово изражавање у оквирима световне књижевности и уметности. Нажалост, хаскала није успела до краја да разреши све противречности, што се на неки начин одражава и у идентитету савременог Јеврејина, и даље разапетог између уверења да је исти и да се разликује. Са тачке гледишта ортодоксног јудаизма, хаскала је само отворила пролаз асимилационим процесима; она је ослабила ранији јеврејски идентитет, али није понудила чврсте координате за успостављање новог.“ (Албахари 1998: 8)

„Другим речима, грозничава потрага за идентитетом постаје опсесивна одлика модерног јеврејског идентитета, што се потврђује непрекидним рачвањем оба његова главна тока, световног и религијског. Два пресудна догађаја у савременој јеврејској историји, холокауст и оснивање Израела, нису допринела, као што би се могло очекивати, кристалисању било ког тока или огранка, него су, напротив, допринела њиховом даљем уситњавању. Прво је холокауст, као највећа трагедија јеврејског народа, уздрмао темеље религијског идентитета који није могао да нађе одговор на питање како је бог могао уопште да допусти да се тако нешто деси. Холокауст је, помало парадоксално, представљао и неку врсту подстицаја за повратак религијском идентитету, јер је показао да у тренуцима бруталних експанзија националистичких свести никаква мера световне мимикрије не чини Јевреје једнаким осталим људима. Исто двоструко дејство имао је и последњи од три догађаја, оснивање Израела 1948. Понуђен као акт покајања и искупљења – јер право питање у вези са холокаустом није 'где је био Бог?' него 'Где је било човечанство?' – [...] У ствари, Израел је допринео стварању трећег облика јеврејског идентитета, израелског [...]“ (Албахари 1998: 8, 9)

Износити још појединости у вези са Албахаријевом историјом живота која је могла или морала имати утицаја на његову поезију би значило посветити читаво истраживање овом писцу. Оно што ће се тек у даљем току истраживања у вези са самим романима, односно испитивањем могућих немогућности успостављања истине сопства јунака његових романа, у-видети јесте хијазмичност аутобиографских и поетских референци у циљу олакшања одговора на питања: одакле свеprisутно осећање идентитетске *издвојености*, одбачености, разлике, страха, траума, посттрауматског опстајања и преживљавања у лакановским функцијама его субјеката, функцијама неуротичара, хистерика, одакле потреба јунака да левитирају у простору између рикеровске истости и ипсеитета у нечему што се назива „наративни идентитет“ који је непостојан као и означитељи који творе ову синтагму. „О свему томе Албахари приповеда мимо хроничарске, епске перспективе, мирним, стишаним гласом [...] Смисао написаног, за разлику од смисла писања, непрестано измиче јер се, нужно и неизбежно, мења идентитет онога који пише“ (Pantić 2015: 24) и, самим тим, и оних о којима се пише.

„Биографија, сплет свих оних пресудних, важних, мање важних, па и наизглед безначајних околности, догађаја, односа, општеприпадних и сасвим личних

збивања и детаља који чине људски живот у неком времену, у великој – слободно је рећи: у пресудној – мери условљава и оно што писац пише, ма колико он иначе настојао да се од те условљености одмакне или сасвим отргне, препуштајући се вишим сферама имагинације у којима се раскида веза са стварношћу, да се никада докраја не раскине. По таквој подели могуће је и разликовати писце: једни би да сведоче неку стварност, други да је преиспитују, трећи да је негирају, четврти да је преобразе, пети да је идеализују, шести да је оцрне, и тако редом, до бескраја и натраг. Давид Албахари на посебан, посредан начин [...] уводи знакове духа времена у којем је живео, без вишка миметичности и са програмским одбијањем да установи илузију звану 'коначна истина' [...] “ (Pantić 2015: 23, 24)

Овај део истраживања завршава се онако како је можда требало и да тече – поетски. Међутим, само истраживање је изискивало више аутобиографско-историографски *приказ*, мање аутобиографске метафикционалности не би ли сами романи и историје живота јунака *преузели* метафиктивну позу *разрачунавања* са сопственим истинама и историјама сопстава. Цитат којим се завршава ово, условно речено, поглавље, преузет је из аутобиографске метафикције *Давид Албахари* Давида Албахарија:

„После буке и беса увек долази период тишине, период у којем се скупља снага за обнову свега онога што су бука и бес уништили, променили или померили с места. Невоља с тишином је у томе што она, раније или касније, почиње да буде злокобна, одосно, из ње више не извире спокој, већ најаву нове буке и новог, још већег беса. Из неког разлога, Господ, или неко други, одлучио је да је овај свет довољно добар за нас. Прича се да је Творац уништио многе светове док се није одлучио за садашњи, што одмах наводи на питање: ако је овај свет сматрао добрим, какви ли су тек били они које је уништио? Обично се одговара да су ти светови били гори, али шта ако су били бољи? Има оних који тврде да је тек у овом свету Творац дао човеку могућност говора, а да је у онима које је уништио та могућност била ускраћена људском роду. За Творца, наравно, језик је највећа моћ – уосталом, помоћу језика створен је свет – и звучи вероватно да је до краја, односно, док није створио овај свет, Творац оклевао да подари човеку моћ која га изједначава са оним ко га је створио. У претходним световима човек је, кажу био нем али срећан; у овом свету, у којем поседује највећу постојећу моћ, човек говори али је несрећан. Можда се у томе крије објашњење наше судбине? Можда смо пожурили са жељом да будемо творци, и од језика направили оружје које више не дарује добро него зло? Не чуди онда што мистици свих опредељења подстичу на ћутање. 'Ћутање је ограда око мудрости', пише негде у Талмуду. Или, како каже Соломон ибн Габриол: 'Мање речи, мање грешака.' Библијски псалмиста такође упозорава: 'Постави, Господе, стражу код језика мојега, чувај врата уста мојих.' Све у свему, ми немилосрдно трошимо оно што би требало највише да чувамо. Мистици су, дакле, у праву (и зато их, по обичају, нико не слуша).“ (Albahari 2008 : 164, 165)

VII РОМАНИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА: ФУНКЦИЈЕ СОПСТВА И ИСТИНЕ ЈУНАКА

1. Давид Албахари: *Пијавице*

1.1. (Не)могућност *певања у лице објекту* Трауме Стварности у Имагинарном

„Теорија трауме уводи психоаналитички скептицизам, који не одустаје од спознаје, али сугерише постојање *трауматичног* типа спознаје [знања], оне која није у потпуности освешћена у смислу немогућности да се у потпуности врати у сећање или да се са њом комуницира без дисторзије. Да ли можемо да поднесемо [...] 'неизбежност нашег незнања'? Да ли је савремени психоаналитичар парадокс, то јест, 'експерт за истине несигурности'? Ова теорија се појављује фокусирајући се на повезаност речи и трауме и помажући нам да 'читамо ране' уз помоћ књижевности.“ (Hartman 1995: 537)

Џефри Хартман (Geoffrey Hartman) указује да је његова теорија само почетак, нешто налик на виртуелну заједницу истраживача-психоаналитичара. Иако сама теорија почива на психоаналитичким изворима, у великој мери се ослања и на књижевну праксу. Ова теорија *призива* једно старије питање: *Коју врсту знања пружа уметност, или коју врсту знања она може уопште даље да развија?* Теорија знања трауме или знања *трауматичног извора*, заснива се на два опречна елемента. Један се односи на трауматични догађај који је свесно регистрован, али не и *доживљен* – трауматични догађај није свесно *проживљен*. У вези с тим, чини се као да је тај трауматични догађај заобишао перцепцију и свест и да се *усекао* директно у психу. Друга контрадикторност ове теорије је да психа, *увек и нужно* подељена психа, заобилазно и без милости утиче на форму сећања на *такав* догађај у виду непрестаног тропизирања представљања самог трауматичног догађаја. Из тог разлога, како Хартман наводи, поетичност, односно књижевно и фигуративно се могу довести у директну везу са узроком ових контрадикторности, односно ова два типа когниције. Контрадикторности ове теорије указују на њену блискост са *ненаучношћу* јер било које претендовање на давање општег описа или моделовања трауме, ризикује, стога, сопствено постојање само као фигуративне спознаје, чак до „**тачке митске фантазмагорије**“ (Hartman 1995: 537). Првобитна *унутрашња катастрофа* у којој искуство није доживљено, што би значило да није „реално“, поседује посебну врсту присуства. Хартман доводи у везу иницијалну субјекатску трауму улажења у Симболичко Система са свим последицама које та траума за-увек оставља *сваком* сопству, субјективитету. Недоступност *спознаји те иницијалне трауме* коју Лакан означава као Реално, Фројд несвесно, оставља у психи субјекта, односно субјективитета или сопства не ожиљак, већ рану, са траумом која није директно преживљена у смислу *нужно осуђености* субјекта на улогу као посматрача, директног или индиректног неког трауматског догађаја или као учесника или са-учесника трауматског догађаја, са истим последицама попут иницијалне трауме сопства. Да би ту (по)везаност иницијалне, несвесне трауме са траумом (не)присуствовања неком трауматичном догађају „доказао“, Хартман прво указује да је приликом читања клиничких извештаја у вези са описима и дијагнозама различитих менталних поремећаја насталих као последица неке трауме, уочио исту рационалност као и у Лакановим имагинативним матемама, што га доводи до тога да потражи повезаност подједнаких ограничења и **Историје као трауме и Имагинације као немогућности одговора на трауму**. Да би указао на могућност књижевности да *чита ране* које свака траума неминовно оставља, прво што му пада напамет, како Хартман наводи, јесте покушај Вилијама Блејка да конституише сопствено песничко виђење „примарне сцене“

Постања означене космогенијским хаосом, шоком, траумом. Према Хартмановом читању Блејковог описа мистериозно хаоса насталог у рају након прогона бога – Уризена, симболичког *отелотворења* примораности покоравања реду, законима – прогона који означава трауму настанка хаоса и разореног реда у рају, прогона који се није *догодио*, према Блејковој адаптацији након Стварања, већ у тренутку Стварања које је само по себи својеврсна катастрофа, изненадни шок, подела и објективизовање мистериозног нестанка, *ми улазимо у Стварање* или у пародијски свет који конституише имаго Уризена, тиранина/демијурга, у свет чије постојање потврђује саучесништво људи и терором обележена имагинација. Како Хартман истиче, Блејкова „титаномахиа“ (Hartman 1995: 538) [неуспела побуна Титана против Зевса] исто је што и психомахиа – подељеност психе или духовна борба [између *добра* и *зла*] – „**имагинаризовање идеалног људског бића које тражи повратак мистериозног губитка**“ (Hartman 1995: 538). Име претка које Блејк означава означитељем Албион – поетски означитељ Енглеске или митске фигуре која се у митологији углавном представља у стању сна, патње или очајања – покушава, наставља Хартман са интерпретацијом Блејка, да сања о себи како се налази у стању јединства и самоинтегрисаности. Али, наводи Хартман, ни Албионов сан не може лако да побегне Историји, или ограничењима имагинације, те је пренуђен да вечно проживљава ноћну мору као једину (не)могућност да себе *прочисти* од *Историје* и деконструктивне имагинације које настоје по сваку цену да му одузму (имагинаризовано) сопствено јединство и целовитост.

Блејкову хиперболичну слику трауме Хартман доводи у везу са стањем непостојања формиране личности код детета и дејом рањивости као нужношћу сваког креативног процеса и развоја. Упркос *чудесности* одрастања, одрасли никада не превазилазе ову фазу. Оно што Хартман жели да постигне јесте да укаже на то да уколико би постојала могућност пројектовања дечије имагинације у свест одраслог човека, односно када би имагинација својствена само детету могла да се артикулише у тренутку када се код одрасле особе појаве страхови и фантазије, да ли бисмо онда били корак ближе, пита се Хартман, *карикатури* Блејкове фантазмагорије, карикатури у смислу неимагинаризованог људског бића, већ сваког људског бића које би успело да се ослободи онога што је трауматичним прогоном из-себе *изгубило*? Ако би се кретали у супротном смеру, да ли би се ироније и двосмислености поетске зреле визије, или непостојаност и збуњујуће смењивање одушевљења и разочарања могли *читати* не као коначно, већ као привремено залечење рана трауме? (Hartman 1995: 538)

„Ми се такође питамо, попут Блејковог успаваног дива (*чије* мисли је могуће одмах превести у слике које живе сопственим животом): Шта се догодило? Када је невоља започела? Зашто је мој налик фантазији живот суморан и препун страха: зашто не могу да будем рационалан и имажинативан? Покушали смо да се вратимо у тренутак *постања* који као да је започео фаталну ланчану реакцију и стављање и тела и ума у окове. Према Лакану, питање [...] је: 'Шта је то први сусрет, реално, које лежи иза фантазије?' “ (Hartman 1995: 538)

Хартманова теорија трауме теорија је поистовећивање трауме и Лакановог Реалног и за-увек *промашеног сусрета* субјекта са извором и несвесног и трауме. Живети у миру изван Реалног или изван трауме, значило би живети изван граница закона означитеља који омогућавају пред(по)стављање сопства *као некада* целовитог или нетрауматизованог. Симболичко означавање ограничава хаос попут Блејковог *Стварања*, уводећи ограничења приступу ономе што је заувек изгубљено. Начине, модусе како се Реално и траума уписују у свест је немогуће освестити јер се аперцепција одвија изван свесног дела субјективитета. На могуће *појављивање трагова Реалног и трауме* могу да укажу извесни симптоми, али само као симптоми, не као и појашњења начина уписивања у свест и трауме и Реалног, као и понављање неких имажинарних слика

које не откривају прави објекат губитка – не објекат губитка у онтолошком смислу, већ утицај на ментално стање субјекта. Књижевна *спознаја*, сугерише Хартман, *проналази* и Реално и трауматични доживљај, идентификује се са њима и враћа их у садашњост, али уз ограничења свести да их визуализује или освести онако како се *заиста* појављују. „Сваки пут када смо у искушењу да кажемо 'Ја видим' под чиме подразумевамо 'Ја разумем', то значи да нити видимо, нити разумемо.“ (Hartman 1995: 540)

Књижевна теорија услед јаза између доживљеног (на феноменолошком или емпиријском нивоу) и разумевања кроз именовање, означавање у коме речи замењују ствари и имага, управо је оно, како наводи Хартман, што фигуративни језик изражава и истражује. Сећање као књижевна конструкција је у вези са негативним тренутком искуства, са оним што у искуству није и не може бити адекватно доживљено. Негативно тог неадекватно проживљеног, односно ментално процесуираног искуства, уметничким представљањем се додатно модификује. Теорија трауме, за разлику од фигуративног и поетског језика, можда и читавог Симболичког процеса, указује на нешто друго од могућег представљања у понављању имагинације нечега што је доживљено као трауматично. Међутим, Хартман инсистира, да је управо та **тензија између књижевне немогућности представљања без модификовања и дисторзија и исписивања трауматичног доживљаја (сопственог или другог-од-себе), конститутивно-креативна јер ствара могућност „певања 'у лице објекту' “** (Hartman 1995: 540). Када би траума могла сама да говори, када би трауматични доживљај могао сам да приповеда, односно када би субјекат који доживљава трауму могао истовремено са доживљавањем трауме да говори, опет би се нашао пред зидом тропичности и дисторзије језика. Управо због илузије језика као низа метафоричко-метонимијских слојева често се, како Хартман наводи постављају следећа питања: „Зашто је интерпретација потребна?“ (Hartman 1995: 541) или „Зашто постоје текстови?“ (Hartman 1995: 541), или **„Зашто књижевност, прича, а не само догађаји, историја?“** (Hartman 1995: 541). Као опција и студије књижевности и психоаналитичке теорије ослањају се на *сâмо слушање*, на могућност да се *чују* речи унутар речи и могућност *отварања ка сведочанству, сведочењу* неком трауматичном догађају. Међутим, Хартман у контексту *ране лакановске фазе* теорије психоанализе упозорава: „Експертима није дата последња реч. Прича, како Кетрин Хантер наводи 'мора бити враћена пацијенту'.“ (Hartman 1995: 541)

Пост-трауматској причи, наводи Хартман, потребна је *суспензија неверовања*, односно привремено *дозвољавање субјекта самом себи* да верује у нешто што се није догодило или се догодило на потпуно другачији начин, да би се траума ублажила у имагинацији. Свака замишљена, имагинаризована сцена је принудна и оставља субјекат у вечитој дилеми. Субјекат се опире да у њу поверује, али схвата да је приморан, те почиње и да осећа како она – имагинаризација проговара уместо њега. **Сама имагинаризација је својеврсно одвајање од референцијалности јер имагинаризовано представљен трауматични догађај за-добија сопствено имагинаризовано значење, тако да пост-трауматска прича постаје налик „[...] слици која зури у нас“** (Hartman 1995: 543). Иако Хартман у свом истраживању говори, заправо, само о трауми иницијалне лакановске схизе субјекта, његово тумачење трауме иницијалне схизе примењиво је на сваки трауматски доживљај јер свака траума неминовно изазива извесни степен схизе субјективитета. Сама траума, односно трауматични догађај и пост-трауматско *проживљавање*, без обзира да ли се ради о иницијалној лакановској трауми субјекта услед прве поделе, схизе сопства или трауми као последици трауматичног онтолошког догађаја, ни *кроз причање*, приповедање, књижевност не може да се *преживи у имагинарном поништавању*. Заправо, дешава се супротно. У имагинаризацији траума постаје пренаглашена, приморавајући субјекат да

изнова понавља сопствено сећање на трауматични доживљај и догађај или сећање другог-од-себе не би ли доживео катарзу, али уместо катарзе, умножавањем означитељских регистара и удаљавањем од иницијалног трауматског, његова прича почиње да *замуцкује*, он сам као приповедач остаје у наративу који у његовој имагинацији прераста у псеудо-чистиштиште у коме он ишчекује нов *напад*, поновно преживљавање трауматског које на крају, или на почетку, води у *параноју*. (Hartman 1995: 543)

Хартман упозорава да његово *окретање* књижевности у вези са *испитивањем* (не)могућности *излечења* од трауматског продора у психу субјекта, може да, уколико се дословно примењује, изазове потпуно супротан ефекат. Уверење да се у причи, причању, Симболичком процесу крије *знање* екстремних, трауматичних доживљаја, води ка несентименталној потреби, несентименталној у контексту апсолутног одсуства емпатије, за потпуном спознајом трауматичног стања, те постављању уметничког дела у позицију сведочанства и представљања тог сведочанства. Све то води ка изазивању субјекатске потребе да пронађе коначно објашњење за трауматски доживљај, да *га* коначно демистификује из чега се нужно долази до дисторзије и саме потребе која прераста у својеврсну трауму и која субјекат потребе води у компулзивност, трауматску опседнутост траумом и дисоцијативност. Невоља је у томе како спознати ону осећајну, афективну страну људске природе у тренутку трауматске патње са емпатијом која прераста у потребу за само-идентификовањем. Хартманово упозорење односи се и на сам субјекат који настоји самостално да превазиђе сопствени трауматски доживљај, али и на интерпретаторе, психоаналитичаре који покушавају да натерају трауму другог-од-себе да *сама проговори* тражећи у књижевном делу или говору анализанда лакановски *прошивак* између неспознајне спознаје и књижевног, интерпретативног начина спознавања. Једино што се тиме може постићи јесте пренаглашавање имагинативне употребе језика, док (не)транспарентност неспознатљивог трауматског или лакановског несвесног остаје изван фокуса. Емпиријско или историјско трауматично се не могу *ишчитати* јер су представљени само у овире својих, за субјекат, недоступних означитељских регистара или „у пољу саме трауме“ (Hartman 1995: 544). У том контексту поставља се питање *Коју врсту свести уметност конституише?* Како разумети понављање *приче о трауми*? Да ли се тим понављањем траума појачава или се у причи о њој она ритмом приповедања умирује, спречавајући на тај начин обнављање трауматизације и пренос трауматичног осећања од аутора приче, приповедача на интерпретатора, анализанда? Хартман сматра да се тиме, у сваком случају, повећава *сазнање* о самој трауми, али на симболички начин и симболичким средствима, док стварност саме трауме и њено симболичко представљање опстаје у непрестаној тензији која није у потпуности на страни открића, а и не треба да буде.

Хартман се пита који значај теорија трауме има у читању или интерпретацији:

„[...] у књижевности, као и у животу, најједноставнији догађај може да добије тајанствену резонанцу, може да стекне ауру и тежи ка симболичком. Симболичко, у овом смислу, није порицање буквалног или референцијалног већ његово зачудно појачавање. Разлог за ову заменљивост буквалног и симболичког је већ поменуто 'трауматизујуће' које константно разграђује иницијално поверење и то у симболичком регистру, да би се, ипак, увек приказивало као нешто што прикупља делове тог иницијалног поверења.“ (Hartman 1995: 547)

Хартман поставља питања у вези са референтношћу једног имагинарног конструкта који претендује на истинитост исказа о трауми:

„Који тип референтности на стварност поседују поезија или романи; ко је 'ја' које прича причу и претендује на ауторитативну привилегију; и зашто ми верујемо

толико у причу или начин приповедања, ону причу и онај начин приповедања који, чак, и уколико поштује критеријум реализма, нужно је означен случајношћу [...]?” (Hartman 1995: 547)

Теорија трауме у контексту перципирања у оквиру студија о књижевности, закључује Хартман, не може да пружи дефинитивне одговоре. Уместо трагања за предзнањем, она остаје да постоји у својој негативности, дозвољавајући *поремећаје* које језик са собом носи и узима у обзир значај пролазности времена које ми често заборављамо када је у питању књижевност као *сведочанство* трауматичног утицаја на свако сопство. Испитивање референтности, или наше способности да конституишемо референтност књижевног типа у смислу њене (књижевне) симболичке и полисемантичке димензије, указује на донекле умирујућу илузију близине, приближавања самој трауми. (Hartman 1995: 547) Негативитет или негативност на којој теорија трауме инсистира односи се на спречавање колапса сопства под притиском утицаја проживљавања трауматичног и то не негирањем самог постојања трауматичног догађаја, трауматичног осећања, већ придавањем у причи и кроз причу могућности поверења да може да ублажи јаз који настаје услед неповратне схизе субјективитета, односно „имплозије унутар препуњеног трауматског језгра“ (Hartman 1995: 548). Прича мора да тече као неминовно опсесивно или и опсесивно-компулзивно понављање чији је једини исход спречавање потпуног колапса субјективитета када сопство субјекта губи пред-знак функције: хистерика, неуротика, параноика, и постаје трајно заробљено у *клиничности* претходно наведених могућих форми постојања – заувек онеспособљено да у себе зури из стања освешћености.

У даљем тексту свог истраживања, Хартман поново упозорава на једини могући исход реципијентске, интерпретаторске потребе да књижевном тексту наметну на силу тумачење, егзегезу која мора да обезбеди уметности приступ трауматичном. Како Хартман наводи, интерпретатори имају обичај да књижевну интерпретацију посматрају као бинарни процес који се одвија између текстова као објеката и читалаца као субјеката. У том контексту се настоји да се интерпретација прогласи дијалогом под велом употребе конвенционалне прозопопеје не би ли се *ситуација поставила* тако да нам се сам текст обраћа и говори нам нешто што ми немамо унапред на уму. Међутим, што више интерпретатори настоје да *оживе књиге*, то их (књиге) све више чини *мртвим*, остављајући једину опцију да нам „се обрете епитафима“ (Hartman 1995: 548). Та и таква спознаја, ипак, не зауставља интерпретаторе који се надају да ће својим интерпретацијама пробудити *мртве* који ће проговорити и коначно умирити њихову интерпретаторску потребу за свезнањем. Није више важан књижевни текст, важан је њихов интерпретаторски запис који по сваку цену сам себи мора загарантовати останак у *животу*, па чак и моћ да постане над-инстанца будућих истраживања. Због свега тога, Хартман још једном п(р)озива књижевну критику да *чита ране*, да се према оригиналном тексту не односи попут трауме, већ да се *измести у свом читању* и доношењу судова на *место* рањивости сваког књижевног дела, па и сопствене рањивости у односу на потенцијане будуће реципијенте.

У контексту *залечења рана сопства*, рана задобијених траумом поставља се изнова питање да ли је могуће *причањем*, писањем, приповедањем, Причом о трауми (траумама) привремено *залечити рањену психу* након проживљене трауме и током проживљавања трауме? Исто тако, намеће се питање зашто у тренуцима привида мира и спокоја, у лакановском Имагинарном, субјекат није у стању да се ослободи страха трауматичне Стварности? Према Хартману приповедање, Имагинарно приповедања или Приче *поседују* привид моћи да конституишу идентификацију-са Т/траумом, лакановским Реалним, или, барем, привидом приближавања, *постојања у близини трауматског језгра*, наравно, уз ограничења која намећу и Симболичко и сама *природа*

Трауме као Реалног. С тим у вези поставља се и питање шта би било са људском психом да није **немоћи причања**, приповедања, књижевности да *говори језиком трауме*, да није деконструктивно-конструктивне моћи заборав и нужности модификације и трансформације доживљеног трауматичног или живљења у *Трауми*? Хартман предлаже *исцелитељску моћ* уметности приповедања као „певања у ’лице објекту’ “ (Hartman 1995: 540), чак и по цену да се преживљена траума до те мере деформише у Имагинарном и да постане нека субјекту непозната *слика* „која зури у нас“ (Hartman 1995: 543), као и онда када се Прича о Трауми услед мазохистичке потребе субјекта за понављањем под-Прича о Трауми первертира у фрустрацију незауостављиве потребе за понављањем. Чак и у тој фрустрацији се, према Хартману, може назрети *крајњи циљ* субјекатске потребе да деконституише Трауму на трауматски догађај и пост-трауматске *ране* у сопственој психи не би ли управо понављањем из-фрустрације, *ране сопства* анихилирао или привремено *претворио у пркос, инат, певање у лице трауми*. Најлакше би било догматски означити субјекат који *прича своју трауму* параноичним на основу покушаја да Стварност коју живи первертира у *зачудност*, у Имагинацију и, условно речено крајњој инстанци, у Фантазам. Параноја, параноичност, параноидност Албахаријевог приповедача у роману *Пијавице* у (покушају) интерпретације (не)могућности конституисања истине сопства, тумачи се као означитељ или функција приповедачеве потребе за конституисањем псеудо-Стварности у освешћеном Имагинарном и као спознаја недовољности сопственог Имагинарног не да се ослободи страхова и сумњи јер је за такав подухват потребан пост-трауматски отклон. Албахаријев приповедач своју Причу прича негде из изгнанства, шест година након одласка из земље и дешавања која су довела до његовог принудног напуштања Србије што би по аутоматизму требало да значи да је Прича испричана у доба пост-трауматског стања. Међутим Албахари свом приповедачу не оставља простор у Причи за пост-трауматско *видање рана*, већ га све време током трајања Приче *држи у тензији близине и некадашње Стварности и проживљеног Фантазма*. *Близина* Стварности из које је побегао значи причање не о Трауми као издвојеном трауматичном догађају, већ о Трауми као јединој Стварности коју и даље и након одласка *живи*. Простора за хартмановски пркос и инат или за лакановске функције хистерика и неуротика готово да нема јер Албахаријев јунак прича Причу Трауме означену у даљем тексту интерпретације као Стварност. Функција параноје као означитеља у Причи постоји, али она је пре свега над-означитељ Стварности из ког се приповедач *привремено извлачи* управо *уласком и заклањањем* означитељским регистрима Имагинарног и Фантазма.

1.2. Имагинарно сопство

Приповедач започиње своју Причу псеудо-реалистичним *правдањем* за све *догађаје* који ће уследити, псеудо-реалистичним из сопствене потребе да креира другачије Имагинарно, другачије у смислу разликовања од Имагинарног као *неместа* мира и спокоја, већ као псеудо-реалистичног места које треба означити мноштвом непознатих да ли да би сопствено приповедање из изгнанства учинио *зачудним* у смислу накнадне мистификације нечега што се догодило или се није догодило, да ли из потребе да покуша да Трауму Стварности привремено заклони као стварносни узрок нужности да конституише сопствено Имагинарно како би идентитетски опстао у Причи, да ли из потребе да оправда напуштање Имагинарног и сопственог привида лакановске функције хистерика, те примораности *уласка* у конструктивно-деконструктивни Фантазам не би ли барем привремено идентитетски *боравио у слободи* фантазам идентитета? „8. марта 1998“ (Албахари 2009: 5) Албахаријев приповедач налази се на обали реке и присуствује призору: младић удара шамар девојци, и то је иницијални, псеудо-реалистички подстицај за реципијенте да се лакановски предсвесно препусте лавиринту потраге за узроком догађаја, за откривањем актера, за демистификацијом нечег само по себи

немистификованог, али већ у наредној реченици домистификованог приповедачевим истицањем да је „[...] постојало нешто у њиховим покретима што их је потпуно одвајало од ствари које су их окруживале, као да су припадали неком другом свету, простору о којем нико од људи који су шетали кејом није знао ништа“ (Албахари 2009: 6). Приповедач *нечујним кораком уз понеку икрипу констатује*: „А и није се десило нешто нарочито: шамар, влажна чарапа, тишина, трк.“ (Албахари 2009: 7) С обзиром на стање света, то су биле занемарљиве ситнице“ (Албахари 2009: 7, 8) и наставља Причу о свом Имагинарном у коме из стаха од „[...] човека у црном мантилу“ (Албахари 2009: 6) не прилази девојци, да би одмах пошто је она кренула и сам кренуо да је прати да би је убрзо „[...] негде изгубио“ (Албахари 2009: 7). Сутрадан поново одлази на исто место поред реке, затим обилази све улице којима је претходног дана пратио девојку да би се зауставио „[...] на углу Змај Јовине улице [...]“ (Албахари 2009: 9) где је на тротоару „[...] угледао дугме“ (Албахари 2009: 9): „[...] дугме које је лежало на тротоару било је превелико за јакну, тако да ни у ком случају није могло да буде њено.“ (Албахари 2009: 9) Закључујући логиком Стварности приповедач проналази нечије отпало дугме за које засигурно зна да не припада девојци за којом трага, али логика Имагинарног је ту да га заустави и *натера* да дугме подигне, те да испод дугмета открије *знак*: „[...] круг у који је био уписан троугао са обрнутим троуглом уписаним у њега.“ (Албахари 2009: 9) Приповедач, безимени јунак свој *улазак* у Имагинарно увођењем тајанственог знака у Причу и инсистирањем да га по повратку кући нацрта не би ли прозрео неко (не)могуће значење, не би ли *кроз* покушај симулације лакановског хистерика конституисао сопствено Имагинарно и препустио се силама имагинаризације које знају да буду једним својим делом спасоносне по субјективет сопства, али *из неког разлога* не може себе да *задржи* у солипсистичком простору даљег имагинаризовања. Постоји нешто изузетно над-моћно да би једном започета имагинаризација кренула сама од себе да имагинаризује. Реципијент се суочава са потребом да и сам, на раном стадијуму Приче нацрта геометријску фигуру *из-потребе* да детективски *надмаши* и аутора и његовог јунака и да покуша да се послужи трагом Имагинарног другог-од-себе не би ли *дешифровањем* стварности фикције доказао себи да је у питању *класично постмодернистичко поигравање трагања за смислом у бесмислу*. Ово би се односило на *технику close reading-a*, која је у поетици Давида Албахарија сама по себи бесмисао. Символи о којима Албахаријев јунак приповеда и које проналази на сваком кораку *потреба* су његовог аутора да колико год је могуће задржи приповедање у *тензији* зачудне тишине, привидно заклоњено од великих, трауматичних тема јер *из* сопственог искуства зна да *од момента* када Траума свом *силином провали* у Имагинарно – пут до наредног Имагинарног је за-увек затворен.

Ако је Драган Мишовић, приповедачев пријатељ из гимназијских дана, математичар, један од *завереника* који, наводно, са предумишљајем, приповедача наводи да напусти сопствено Имагинарно, да би га тиме увео у, условно речено, над-Имагинарно – Фантазам, *онда* се симбол два једнакостранична троугла уписана *обрнуто* у круг као приповедачев имагинаризовани конструкт може интерпретирати као једна од артифицијелних инваријабли приповедачевог Имагинарног једино у његовим *разговорима* са Драганом Мишовићем. Приповедач *остављен сам пред* сопственим конструктом није у стању да, осим претпоставке да је управо тај конструкт *простор око ког може да изгради сопствено* Имагинарно, јер конструкт сам по себи *нуди* мноштво могућности визуелно *опипљивог ширења до бесконачности* – „У унутрашњи троугао могао се уписати нови мали троугао или још један круг, и то додавање је могло, бар теоријски, бескрајно да траје [...]“ (Албахари 2009: 11) – осмисли било шта што би га навело на било који правац имагинаризованог трагања за *неким-смислом* у без-смислу. „Пиљио сам у ту геометријску структуру, сркутао вињак и одмахивао главом. Ако је у

свему томе постојало неко значење, ја га нисам видео.“ (Албахари 2009: 11) Стисак Стварности је прејак и зато је неопходно да своје мисли о бесмислености сопственог *подухвата* надјача иницијално *вицом*, повишеним гласом док посматра свој стварносни лик у огледалу не би ли *убедио* сопствену *освеићеност* да је такав привид бега од Стварности нужност, чак и по цену да га Стварност, у најмању руку, прогласи *лудим*. Оно што му је потребно јесте прича о постојању неког смисла, неког значења *тог нечег* насталог као продукт његове уобразиље. Да ли је то разлог зашто он у сопствену евокативну Причу уводи *стварног* Драгана Мишовића који *стварносним* математичким *реалемама* треба да одигра троструку улогу: да обезбеди *смисленост* приповедачеве иницијалне бесмислене хипотезе о постојању *неког* смисла геометријске фигуре, да му кроз упозорење о опасности конституисања Имагинарног *укаже на постојање бесконачне непознате* – „привидно одсутну тачку [...] коју бих радо назвао борхесовским Алефом, али она је у исто време и више и мање од тога.“ (Албахари 2009: 179), да би му имплицитно *указао на постојање нечег већег или мањег* од Имагинарног и да би га *заверенички увео у Фантазам*?

„Да ли је број непознатих у једначини ограничен, односно, шта се дешава са једначином у којој има превише непознатих?“ (Албахари 2009: 43) Драган Мишовић *стварносним реалемама* математичких теорија – на пример „[...] Теоремом о имплицитној функцији [...]“ (Албахари 2009: 43) – *нуди* хипотезу да међу мноштвом непознатих треба издвојити једну као над-непознату која у својој *бити* није у потпуности непозната, а остале непознате подвести под њену функцију за коју се не може знати шта *заправо* представља. У сваком случају хаос мноштвености непознатих у конституисању Имагинарног би на тај начин добио неки привид реда. Од свих математичара и њихових теорема које Драган Мишовић наводи у покушају да одговори на приповедачево питање, ауторка овог интерпретативног исказа издваја емпиријску реалему Кохове криве⁴⁹ која представља „[...] криву која је била бесконачног обима, премда је заузимала коначну површину. То би значило да, бар у теорији, можеш да је покупиш и ставиш у џеп, и тај џеп би онда садржавао бесконачност“ (Албахари 2009: 178), *криву* која се дели на три једнака дела при чему се један део *користи* као основа за надописивање једнакостраничног троугла који, дакле опет садржи три линије које се могу поделити на једнаке делове који ће послужити као основа за нове троуглове и тако у недоглед. Тим поступком добија се „Кохова пахуља“ или „Кохова звезда“ (Албахари 2009: 178), „шестокрака звезда“ (Албахари 2009: 178) која ма колико се ширила у бесконачност „задржава препознатљив шестокраки облик“ (Албахари 2009: 178).

„Ту негде крије се и објашњење знака који си ми показао пре неколико недеља. Троуглови, дакле, могу да се отворе, можда су већ и почели то да чине, и једино у свему томе **не треба заборавити на тачку. Знам да у поменутом знаку нема тачке, али ако се она не види, то не значи да је нема.** [...] Кох је, наводно, својом кривом хтео да демонстрира ограниченост класичне математичке анализе, што показује да некада једна пахуља може изазвати више невоља него цела снежна

⁴⁹ Niels Fabian Helge von Koch (1870-1024) је шведски математичар познат по открићу Кохове криве као пахуље, непрекинуте криве важне за изучавање у пољу фракталне геометрије. (<https://www.britannica.com/biography/Niels-Fabian-Helge-von-Koch>) Фрактал, у математици, означава било коју групу комплексних геометријских облика којима је заједничка управо фрактална димензија. Фрактали се разликују од једноставних фигура класичних, еуклидовских геометријских облика: круга, сфере, и тако даље. Уз помоћ фрактала је могуће објаснити и описати много неправилних објеката или просторних феномена. Сам термин fractal потиче од латинске речи fractus у значењу – фрагментован, изломљен. (<https://www.britannica.com/science/fractal>)

олуја, па тако треба гледати и на привидно одсутну тачку.“ (Албахари 2009: 178, 179)

Имагинарно за збуњеног приповедача задобија изглед *Кохове пахуље, шестокраки облик* – конструкција Имагинарног је постављена и приповедач коначно може да предахне у привиду сопственог идентитета параноика, привиду зато што прво апсолутно не разуме о чему му Драган Мишовић прича, друго зато што се свесно упушта у покушај да сопствене имагинаризоване непознате замисли као бесконачно надоцртавање једнакостраничних троуглова за које му је потребно само да их просторно, у географском смислу простора *смести и повеже* са улицама у Земуну и Београду. А да математичка појашњења нису бесмислена, други-од-њега, други субјекат који из-приповедачеве потребе да некоме или нечему верује – Драган Мишовић – му кроз упозорење нуди опцију да се тако нешто већ догодило, што је приповедачевом идентитету привида параноика сасвим довољно да настави да се креће Имагинарном путањом *Кохове криве*. Упозорење које приповедач не жели да чује као упозорење, према причи Драгана Мишовића, односи се на неког концептуалног уметника 80-их година када су „[...] темељи некадашње земље већ почели да се љуљају и труну [...]“ (Албахари 2009: 177), који је из-потребе трагања за смислом живота дошао на идеју да *читао град* облепи налепницама са питањем „Куда нас све ово води?“ (Албахари 2009: 175) у нади да ће се неко *решење смислености постојања указати* уколико сви буду размишљали на исту тему. Стварност „некадашње земље“, Стварност је почетка *унутрашњег деконструисања* Југославије након Титове смрти када су обавештајне службе биле те које су *имале* функцију Фантазма Власти. Питање које је уметник поставио је, наравно, прочитано у политичком контексту, „Уметник је ухапшен [...] убрзо пуштен из затвора, спаковао се и отпутовао у Холандију [...]“ (Албахари 2009: 177, 178). Мишовићева прича о разорним последицама које Стварност *припрема* за сваког ко се усуди *да јој пева у лице*, одбија се од зида приповедачевог Имагинарног које је *задобило* свој облик, одбија се или због *утишаног приповедања*, или због брзог преласка на суштину уметниковог пројекта: „Оно што је посебно занимљиво, и на шта треба обратити пажњу, јесте то да је уметников пројект требало по завршетку да има облик троугла једнаких страница који се протезао од старог језгра Земуна до Палилуле и Кошутњака у Београду“ (Албахари 2009: 177), суштину стварносног исхода геометријског одређења простора *проналаска смисла*, или због уметниковог откривања *извора сопствене инспирације* „[...] у причи о тајанственом троуглу са тачком у средини, који се појављивао на београдским улицама и у возилима градског превоза крајем шездесетих и почетком седамдесетих година [...]“ (Албахари 2009: 178), *тачки* као парадигми *одсутне тачке из које све извире и у коју се све улива*. Приповедач *живи* Стварност једне *друге земље, исечка* некадашње Југославије, Стварност Србије 90-их *чији су темељи одавно иструтели и уништени*, те самим тим је принуђен да пређе *границу* Имагинарног концептуалног уметника 80-их година. Мишљења других-од-себе више нису важна, важно је идентитетски се не распасти, те је *изломљеност Кохове криве* идеална путања у потрази за *одсутном тачком*.

Изломљеност, преломљеност и могућност доцртавања нових троуглова у приповедачевој Причи о *Коховој пахуљи* је управо оно што приповедачу омогућава да у Причи о себи привремено обезбеди хартмановско *певање у лице Стварности* у контексту хартмановске *моћи* књижевности, приповедања да пркоси Стварности, истовремено са *певањем у лице сопственом имагинаризованом идентитету*, али из лакановског осећаја *plaisir-a*. У *једном сегменту надоцртавања* у сопственом Имагинарном још интензивнијег Имагинарног као привида *проналажења одсутне тачке*, приповедач пркоси Стварности *проналажењем места у коме привремено долази лицем-у-лице са одсутном тачком*. Хартмановско певање у верзији Приче Албахаријевог приповедача

своди се или се первертира у слушање у тишини *нечега одсутног намењеног само њему*, намењеног само његовом идентитету у засебном Имагинарном. *Крећући се Коховом кривом* у стварносној потреби за потврдом постојања имагинализованог симбола у Стварности, приповедач једног дана у Змај Јовиној улици *проналази* двориште увучено од улице, окружено зидовима зграда, оном страном зидова на којима нема прозора, дакле, без могућности других да постану део његовог Имагинарног. Двориште „[...] са клупом, две саксије са шимширима и пумпом“ (Албахари 2009: 18) интерпретаторски посматрано може бити приповедачева *моћ* у сопственом Имагинарном *да исцрта своју сопствену Кохову пахуљу у којој одсутна тачка више неће бити одсутна*.

„Пришао сам клупи и сео, и истог часа са свих страна око мене спустио се застор тишине. [...] Нисам дисао, или сам мислио да не дишем, чак ми је и срце почело тише да удара, као да је стрепело да не поремети мук. [...] Затворио сам очи. Негде је неко свирао, не у некој од зграда, већ негде далеко одатле, али ноте су ипак допирале до мене, јер су, некако сам то знао, биле намењене само мени. Оног часа када сам отворио очи, музика је престала.“ (Албахари 2009: 19)

Одсутна бесконачност у приповедачевој Причи не мора бити апстрактна бесконачност у смислу непојављивања у било ком медијуму доступном сваком субјекту. *Бесконачност* се може *појавити у форми* звука, музике као присуства у одсуству које нестаје истог момента када *очи угледају* Стварност. Други долазак приповедача до истог места да би његово Имагинарно опстало варијација је првог сусрета са *одсутном тачком*:

„Све је било као и пре: клупа, саксије са шимширима, пумпа са извијеном ручком, а када сам сео и затворио очи, на мене се поново сручила тишина. Овог пута, међутим, нисам чуо музику, али је зато неко, мушкарац или дечак, певао. Певао је тихим гласом, на непознатом језику, и глас му се ломио, као да ће сваког часа да бризне у плач. Није то била тужна песма, премда није била ни весела, и говорила је, био сам сигуран у то, о неком страшном догађају, о губитку који не може да се измери, али за којим не вреди туговати. Могао сам вечно тако да останем, затворених очију и препуштен том гласу, али онда се неко накашљао, глас се нагло изгубио, и када сам отворио очи, угледао сам девојку са обале. Ја сам видео њу; она, изгледа, није видела мене.“ (Албахари 2009: 26, 27)

Да би се избегло фројдовско ишчитавање Приче наглашавањем приповедачевог убеђења да је песма коју чује песма о Губитку и да се не би залазило иза *лакановског застора*, важно је напоменути *та два временска периода, та два боравка у* имагинаризацији *испуњене* тишине да би се указало да је приповедачева иницијална идентитетска поза лакановског хистерика *на улазу у* Имагинарно дефинитивно избрисана, те да је уплашени, збуњени јунак с почетка сопствене Приче *себе заменио* не са паранојом, већ са имагинаризованим уверењем да му је привид параноје као привремено пре-узетог идентитета не-довољан да идентитетски опстане у Стварности и да су *фантомски звуци* који нестају са отварањем очију недовољни да на *дужи временски период* за-добије привид *брисања* Стварности. На такву претпоставку наводи и приповедачева потреба да нагласи да је други сусрет са девојком са обале промашен јер „прелазила је преко дворишта као да се креће неким другим простором, потпуно одвојеним од простора у којем сам се ја налазио“ (Албахари 2009: 27). Дефинитивно губљење моћи да идентитетски опстане у Имагинарном *приказано је* у приповедачевом опису већ наредног одласка до *унутрашњег дворишта*:

„Пришао сам клупи и сео, али пригушен жамор који је допирао са улице и пијаце није престајао, нити је музика коју сам увек раније чуо, почињала да свира. Подигао сам поглед и високо горе видео онај исти део небеског плаветнила. Небо је, бар, било исто, помислио сам, али зато је све остало било другачије. Затворио

сам очи, наћулио уши као зец, престао да дишем. Ништа није помагало. [...] Тада сам, највероватније, заспао, јер када сам следећи пут отворио очи, пред лицем ми се налазила метла. Метлу је држала мала, мршава жена, згужваног лица, без зуба. Хајде, барабо, говорила је губи се одатле. [...] Нисам се, наравно, питао откуд баба с метлом, већ ме је копкало због чега то место није, као што се то раније догађало, зрачило својом магијом. Шта се променило, место или ја?“ (Албахари 2009: 54)

Магија доцртаног троугла на Коховој кривој нестаје. Имагинарно се *изједначава* са жамором који допире са оближње пијаце, са „[...] мршавом женом, згужваног лица, без зуба“ (Албахари 2009: 54), са означитељем *бараба*, са упитаношћу да ли се његов идентитет у Имагинарном променио или је нестало и само Имагинарно. Са *нестанком* Имагинарног, нестаје и геометријски знак и сваки наговештај „[...] могућности да ће ме нешто одвести до ошамарене девојке. [...] И тако сам, иако сам прижељкивао да наставим потрагу за знаком и девојком, написао текст о порасту антисемитизма у Србији“ (Албахари 2009: 54). Имагинарно идентитета у Стварности Албахаријевог приповедача не може да опстане. Једино што Стварност, приповедачева Стварност *одобрава* је постојање субјекта у апсурд идентитету, идентитету у тој мери анестезираном да се у потпуности препусти *улози муве у мрежи* Стварности Мржње и њеног *пандана* - Фантазму Стварности.

1.3. Апсурд идентитет у Стварности

Први текст за „Минут“ „У змијском гнезду“ (Албахари 2009:56) као *последица* имагинаризоване потраге за првим означитељем Имагинарног – за девојком на обали и значењем знака – потреба је приповедача да као *изопштеник* из сопствене Стварности, про-говори о Мржњи, о људској потреби за мржњом, прилагођавајући текст покушају да себи олакша *опстанак* у Имагинарном писањем о болу других од себе и то из-безбрижности помисли да би на тај начин за Стварност могао остати „[...] невидљиви човек“ (Албахари 2009: 28). Текст се заснива на упитаности: *Зашто мржња према другом од себе? Припаднику друге нације, вероисповести?* – да би приповедач указао на сам извор настанка Мржње као мржње према себи с једне стране и ирацијаног страха да сваки странац јесте претња по себи јер у себи носи нешто различито-од, нешто страно које би могло фантомски да се увуче у свест домаћина угрожавајући му његов нулти-идентитет који је у свести домаћина увек по-нешто-идентитет. Прво изазивање Стварности је покренуто и самим закључком текста да треба „[...] стати гуји за врат. Не само гуји антисемитизма, већ и свакој гуји мржње, без обзира на то да ли се заснива на етничким, сексуалним или идеолошким разликама.“ (Албахари 2009: 26) Онтолошки, супстанцијализовани одговор Стварности, физички болан, али издржив, емотивно болан и неиздржив – ударци песницама у стомак – један је у низу потврда зашто Имагинарно није довољно овом Албахаријевом приповедачу да идентитетски у својој Причи опстане само уз помоћ Имагинарног. Од групе *аријеваца* након батина добија *аријевски запис у форми правилника живљења према аријевском Закону* као гротескно-стварносни пандан фантазматичном *оригиналном кабалистичком рукопису* – „Смрт ционизму, слобода народу“. (Албахари 2009: 60)

Стварност конституише сопствено Имагинарно као *пред-улаз* у Фантазам Стварности постојања над-власти, Власти коју Прича Власти, Имагинарно Стварности представља као схизоидни Фантом чијој Вољи је нужно приклонити се. Појединцу, субјекту *стварносна* Власт нуди примамљиву опцију да испразни себе-од-себе самог и да путем стварносног Имагинарног уђе у над-стварносни Фантазам у коме ће за-сигурно бити идентитетски, али не и егзистенцијално, погубљен. Према речима Албахаријевог приповедача бити сведок саучесник Стварности или не бити, али у пасивном стању без постављања интерпункцијског знака питања значило би ући мирним путем у Имагинарно

Стварности која свакоме на улазу до-дељује привид моћи самосталног доношења одлука, па ако се догоди да бомбе заиста почну да падају са неба једино је важно правити се да се ништа не догађа и наставити са апсурдним начином пре-живљавања – стварносним животом:

„Али, бар је апсурд постао нешто обично, свакодневно, нешто с чиме смо навикли да будемо заједно последњих десетак година, живећи у држави која није била права држава, учествујући у рату који није био прави рат, потчињавајући се власти која је саму себе довела на власт, и претварајући се у острво које је плутало одвојено од света, попут колоније лепрозних болесника о којима више нико није хтео да брине.“ (Албахари 2009: 7)

Стварност аутократске В/власти не функционише само фантомским задавањем директног удараца Фантазму појединца. Такво деловање је инваријабла опстајања сваке аутократије као што су инваријабле и стварносност удараца, физичког обрачуна са појединцима и групама појединаца које из неког разлога В/власт сматра по себе угрожавајућим, затим „Рат, инфлација, оскудица, политички терор, мржња, [...] изопаченост света који је требало да буде [...] дом [...]“ (Албахари 2009: 28). Стварносно је и скрнављење јеврејских гробова, исписивање претњи смрћу на зидовима домова неистомишљеника или имагинаризованих неистомишљеника неопходних да би се пажња јавности скренула са бахатости, осионости и страха В/власти, на фантомског непријатеља српског народа, на пример Јевреје. Стварносне су и фотографије које приповедач никада није видео, а на основу којих су настале неке од слика сликара јеврејске вероисповести Јаше Алкалаја на којима је: „Поред порушених јеврејских споменика, на пример, позирала [...] група парамилитариста, а један од њих држао је одсечену људску главу“ (Албахари 2009: 144) или слика на којој је приказана „[...] парола исписана на зиду јеврејског гробља у Београду, а у предњем плану налазила се група кратко ошишаних младића; неким од њих лица су била искривљена од мржње, други су подизали руке у некој верзији нацистичког поздрава [...]“ (Албахари 2009: 144). Стварносна је била у Србији и фарса о расписаном референдуму поводом кризе на Косову којим је В/власт имала намеру да креира илузију слободе сваког појединца да се изјасни да ли је на *српском аријевству* да на својој територији решава кризу слањем младих људи у смрт, у „[...] локални рат [...]“ (Албахари 2009: 62) као означитељ „[...] оружаног сукоба ограниченог интензитета и простора на којем се одвија“ (Албахари 2009: 62) или да прихвати „[...] учешће страних сила у решавању кризе на Косову [...]“ (Албахари 2009: 118) са нагласком на означитељу **страни** – странац – по аутоматизму *невидљиви* непријатељ чији је наводно једини циљ да поништи национални идентитет, а самим тим и појединачне ништа-идентитете припадника народа означеног у *свесном В/власти* као *сопствена приватизована имовина*.

Албахаријев приповедач за кога су као „[...] једина постојаност [у Стварности] били [...] текстови које сам морао редовно да пишем и предајем сваке среде, најкасније до три поподне“ (Албахари 2009: 131), поред инваријабле аполитичности и то не из разлога незаинтересованости за Стварност, већ из-осећања презасићености очајањем и безизлазом из тривија живота који је принуђен да живи, своје идентитетско присуство у Стварности остварује управо преко текстова у којима се његова иницијална инваријабла аполитичности уз *близину* Фантазма, дакле из фантазматске потребе мења у пред-свесно политичку. На молбу уредника који зна за његов став према политици и политиканству, не би ли добио нешто другачији текст без *директног усецања* у Истину Стварности јер би последице, свакако, биле погубне, већ више текст као опште место, као *резиме* стања у земљи у контексту референдума из перспективе једног стварносно аполитичног субјективитета, уредник *даје задатак* који приповедач решава тако што пише текст о

огромном броју паса луталица који су се појавили на улицама Београда као последица сиромаштва и немоћи људи да прехране себе и своје породице, те су приморани да донесу одлуку да избаце своје кућне љубимце на улицу. Албахаријивог приповедача као да из бунила или анестезираног стања идентитетског и егзистенцијалног преживљавања буди управо осећај близине Фантазма других-од-њег, те од летаргичне приче о псима луталицама одједном у наратив његове Приче нагло пробија горчина Стварности у пуној снази, Стварности која је „[...] достигла непојмљиви степен ружноће [...]“ (Албахари 2009: 160), у којој „[...] су категорије апсурда и ирационалности проширене до невиђених размера, и у којем је имитација стварности постала стварнија од саме стварности.“, у Стварности у којој живот „[...] није ни имитација, ни симулација, ни импровизација, већ једноставно није ништа” (Албахари 2009: 184). Горчину Стварности, уколико се из интерпретаторске потребе прати само издвојена линија текстова за „Минут“, сâм рецепијент почиње све више да осећа (да се присећа) у наредном приповедачевом тексту о улози бројева у промишљању о смислу живота и постојања, о историји бројева као означитеља који у неким племенима немају никакав семантички смисао „[...] па до бројева који су уписивани у људску кожу у концентрационим логорима, као замена за име, далек је пут, и о том путу, од броја који не постоји до броја који је улазница за комору смрти [...]“ (Албахари 2009: 134). У делу наратива романа у коме је приповедач *давно изашао* из сопственог Имагинарног, ако је уопште и био јер ретроспекција је и сама фантомска, сабласна, претећа по *истинитост*, и налази се у вртлогу Фантазма Стварности који својим стварносним средствима: остављеним људским изметом пред вратима стана, порукама и симболима Мржње у поштанском сандучету, погрдним и претећим натписима на згради у којој живи, непознатим људима који га прате, апсолутно га освешћује да је доба његове пасивне зачуђености пред паранојом живота која се одиграва свуда око њега, давно прошло. Вртлог Фантазма Стварности убрзан је, дакле и деловањем стварносне Стварности и уласком приповедача у Фантазам других-од-себе, тако да за приповедача повратак у првобитну пасивну освешћеност сопственог постојања само у односу на бесмисао Стварности, за-увек је онемогућен. Уништене слике Јаше Алкалаја у просторијама јеврејске општине приповедач описује као „[...] тешко описив хаос [...]“ (Албахари 2009: 182) који не уме у својој Причи да опише. Батине које је добио биле су потпуно последично-стварносне, објашњиве, као и фекалије, антисемитски натписи, али како објашњиве, односно како их приповедач објашњава, ако то уопште и чини, а чини? Албахари у *идентитет* свог приповедача уписује страх и то не само страх за егзистенцијални опстанак, односно та врста страха и ако постоји она није изговорена, већ превасходно страх да сопственим неделовањем и сâм не постане део *талог* који живи с једне стране, али и страх да про-говори изван означитељског регистра апстракције и то не из-страха за сопствени стварносни идентитет, већ из-страха за сопствени фантазматични идентитет у који може да сумња јер верује у сумњи у њега. Када се појављује озбиљна стварносна претња по приповедачев фантазматични идентитет и то онај *део* који *пребива* у Стварности, као непходност противтеже идентитетског опстанка у Фантазму, као што је хаос као исход уништења сликарских дела сликара Јаше Алкалаја, за ког он у том тренутку верује да је део Фантазма у коме се једино осећа идентитетски смислено, приповедачу је довољна једна реченица да изађе из означитељског регистра апстрактности: „Текст за „Минут“, рекао је Јаша, окренуо се и отишао.“ (Албахари 2009: 183).

„Ствари имају своја имена, и њих треба изговарати јасно и прецизно, поготово данас, у овој земљи, у којој је јасност постала негативна категорија.“ (Албахари 2009: 184). Албахаријев јунак доноси одлуку да из своје *сада већ* идентитетске *позиције* фантазам идентитета *зада ударац тамо* где је Стварност најнестабилнија, у сам Фантазам Стварности разоткривајући превару привида Фантазма Стварности

означавањем „[...] имена политичара, криминалаца и неодлучних криминалаца“ (Албахари 2009: 185) одговорних за конституисање Фантазма Стварности у форми деловања криминогенних група које су створиле атмосферу недодирљивости Фантазма Власти и довеле Србију до стања у коме је на пример „[...] цена одстрела људског бића изузетно ниска [...]“ (Албахари 2009: 185), до проглашавања прокуженим сваког ко се

„[...] родио као Јеврејин. Сутра ће, претпостављам доћи на ред спаљивање књига Данила Киша, Исака Самоковлије и Станислава Винавера. Прекосутра ће неко рећи да су Јевреји паразити који сисају крв српском народу. Крајем недеље, ко зна, чуће се захтеви за увођење жутих трака, почеће да се објављују спискови, да се упада у станове, да се отима имовина...“ (Албахари 2009: 185)⁵⁰

„Преостало ми је да донесем још само једну одлуку: да ли да отворено помињем имена политичара, криминалаца и неодлучних криминалаца? Нећу тиме рећи ништа ново, али ако текст не буде прецизан у приписивању одговорности, онда ћу се, на неки начин, придружити онима против којих сам писао. Неодређеност алузија је згодна у кафанским расправама; у оваквом тексту она је баласт који може да уништи сваку добру намеру.“ (Албахари 2009: 185)

Одговор Стварности је, наравно, *одмазда*. Стварност је у *овом тренутку у предности* и више не мора да се *скрива* иза сопственог фантазам идентитета јер приповедач открива јавно привид сопствене идентитетске надмоћи неопрезно занемарујући нужност постојања коју фантазам идентитет *захтева*: идентитетско постојање у Стварности у невидљивом идентитету, нечему налик на одраз лакановске функције хистерика, да би могао да постоји као фантазам идентитет у самом Фантазму Стварности. Догађаји који ће уследити за реципијента можда нису никакав новум, нису ни за приповедача све док се идентитетски (с)налазио у Имагинарном јер га и само

⁵⁰ Саша Ћирић у свом раду „Говор после, исисани трагови“ примећује да „[...] ксенофобија и антисемитизам у другој половини 90-их нису били у тој мери изражени како то предочавају *Пијавице*“ (Ћирић 2005: 142), те да је „Можда латентна снага мржње у атмосфери политичке и вредносне дезоријентисаности српског друштва у транзицији подстакла Давида Албахарија да тематизује антисемитизам и то не више само као претекст и оквир за један мистички трилер него као неку врсту опомене у маниру критичког ангажмана своје врсте.“ (Ћирић 2005:142) Да ли је антисемитизам био или није био изражен у Србији 90-их година и у којој мери, апсолутно није предмет овог истраживачког исказа. Исто тако, овај истраживачки исказ уз моралну обавезност у вези са оним што сам аутор (није) желео да открије у ауто исказима, односно у наведеном интервјуу у вези са романом *Пијавице*, ауторки овог интерпретативног исказа је једина извантекстуална референца која се односи на оно што јесте или није *подстакло* Давида Албахарија да у роману *Пијавице* про-говори о антисемитизму у оној мери у којој антисемитизам јесте или није био изражен 90-их година у Србији. Оно што је према ауторки овог интерпретативног исказа у вези са темом антисемитизма прихватљиво, а да се при томе не залази у фактицитете дискурзивне историчности јесте запажање Михајла Пантића да је „[...] некадашњи постмодернистички ексклузивизам, играње са текстом, цинични коментари и иронизација постулата канонизоване традиције, укључујући и подсмех кумирима Историје, Политике, Нације, Религије, Књижевности и чега још све не, у међувремену, у новом налету помахниталости, замењен поновним проналажањем, можда би било добро рећи: поновним откривањем великих тема, на језички префињен начин, што је Албахаријево својство [...] усресређивање на необичан, због нечег важан детаљ, а данас и разливање у безброј асоцијативних праваца који ткају ту причу што непрестано мигољи и што се непрестано мења, ту борхесовску пешчану књигу или тај мистички, кабалистички текст из Пијавица под називом „Бунар“ који има способност ауторегулације, увек се мења и [...] непрестано измиче.“ (Пантић 2006: 218) Дакле, Албахаријева *Прича смештена у помахниталу* Стварности Србије 90-их година, може да се *разлива* „у безброј асоцијативних праваца“, попут идеолошки конституисане Мржње, о антисемитизму као једном од под-означитеља Мржње, као и о Фантазму или фантазам идентитету као једном од одговора на девијантну и параноидну Стварност Трауме, Стварност Мржње, Стварност Србије и тих 90-их година.

Имагинарно, артифицијелно Имагинарно – удисај канабиса, хашиша, *стања* „Алисе“ (Албахари 2009: 71), опијатом изазван *улазак у земљу чуда* – опомиње:

„Другим речима, гледао сам Марка одоздо, а гледао сам га и нормално, очима које су биле у висини његовог лица, као што се то увек догађа у Алиси [...] Међутим, оно што ме је овог пута доиста претрашило била је чињеница, *чињеница* а не *претпоставка*, да је на Марковом лицу, одакле год да сам га гледао, лебдело нешто толико страшно, неки толико злурад израз, да сам осетио како ми се срце стеже.“ (Албахари 2009: 71, 72)

Приповедач *на уласку* у Имагинарно је само још један од мноштва субјеката Стварности Србије 90-их година који не верује никоме, али *тада* још увек није сам у свом неверовању, *ту је* његов пријатељ Марко. *Стање Алисе* га попут *фантома*, сабласти, према Жижеку иначе карактеристичних означитеља Фантазма, у овом контексту означитеља Имагинарног на прелазу у Фантазам, опомиње да у Марку *види* одраз Стварности Мржње и приповедач одговара на опомену тако што Марка искључује из свог живота без упитаности који је то *фактицитет* у који је убеђен да га *види* на Марковом лицу, шта је то „толико страшно“ што му „срце стеже“. Да ли је разлог приповедачеве одлуке да сопствено Имагинарно задржи само за себе јер би сваку његову потребу да доведе у везу трагове, симболе као продукте сопственог Имагинарног Марко дочекивао са подсмехом логике Стварности или је та одлука над-градња надмоћи Стварности настала као последица ретроспективног причања Приче? У сваком случају Прича *каже* да је постојало *фантомско пророчанство* под дејством канабиса које се остварило спознајом да је приповедачев једини пријатељ пре приповедачевог уласка у Фантазам, *на изласку из* Фантазма заправо убица који сарађује са Стварношћу Власти. Важно је напоменути и узрок потребе приповедача да се *суочи са истином фантомског упозорења*. „Шта ти радиш овде? [...] Глас који је поставио поменуто питање припадао је Марку, али њега, када сам отворио очи, није нигде било, као што га није било свих тих последњих дана.“ (Албахари 2009: 273) Узрок је поново *фантом, фантомски глас* који га подсећа на Марково одсуство из његовог живота, али силаина обрачуна Стварности са творцем проказујућег текста о Стварности Власти, којим *јој се* он *директно* обраћа, директно је поименце п(р)озивајући на одговорност, приповедача зауставља у *кључном тренутку развоја догађаја* пред вратима Марковог стана из *неког* разлога не дозвољавајући му да можда покуша да утиче на даљи ток догађања Стварности. На самом *изласку из* Фантазма након *неуспеха кабалистичког експеримента стварања одбрамбеног штита од* Мржње Стварности, приповедач спознаје да је и његов фантазам идентитет на издисају и не обазирјући се на концепт јединог начина идентитетског опстајања у Фантазму, изнова заборавља на Стварност чији погубни утицај је сопственим *прогласом* у тексту за „Минут“ пробудио, те да је Стварност сада апсолутно поништила невидљивост његовог фантазам идентитета и да уколико се не осврне или погледа испред себе у Стварност покренуће *остварење преласка* Стварности са деловања из сопственог артифицијелног ирационалног у контексту прикривања у Фантазму Стварности, на стварносно деловање – анихилацију свакога ко покуша сам од себе да себе учини видљивим. *Иста та* Стварност доводи Албахаријевог јунака да се суочи са првом жртвом његовог директног лакановског предсвесног обраћања Стварности. На уласку у зграду у којој живи Јаша Алкалај приповедач среће двојицу младића са црним капуљачама како истрчавају из зграде и пита се у тренутку исписивања своје Приче зашто се тада није окренуо и отишао из земље. Да ли из потребе да ретроспективно појача *постмодерним реализмом* ужас Стварности или из потребе *фантомског* Стварности да види свог мртвог, убијеног пријатеља, да присуствује призору док „[...] му се с браде и носа откидају капи густе течности“ (Албахари 2009: 282), крви која пада на „[...] под, уз тако заглушујућ тресак да сам морао да запушим уши“ (Албахари 2009: 282): „Тресак

капи и даље ме је пратио, и жена која је отворила врата лифта, након што се зауставио у приземљу, вриснула је када ме је угледала са длановима слепљеним уз уши и лицем искривљеним од бола“ (Албахари 2009: 282, 283)? *Фантомско* Стварности доводи Албахаријевог јунака поново до врата његовог некадашњег пријатеља Марка: „Иза њега, на чивилуку, висио је црни дукс са капуљачом. [...] Гледали смо се још неколико тренутака, потом је он свом снагом залупио врата.“ (Албахари 2009: 283) *Овај тренутак* означитељ је бесмислености трагања за било каквим идентитетом јер наредни сусрет приповедача и Стварности засигурно би изгубио пред-означитељ *фантомско*:

„Узео сам мали кофер, спаковао најосновније ствари, избегао било шта што је личило на успомену, купио новац, пасош и кесицу са неколико драгоцености која је остала у мом поседу после последње смрти у породици, дочекао јутро и већ у подне нашао сам се у минибусу који је возио путнике на будипештански аеродром.“ (Албахари 2009: 283, 284)

Попут мноштва непознатих које приповедач у Имагинарном свесно поставља не би ли *поставио конструкцију* која би му послужила за конституисање *било каквог* идентитета и истине као бега од осећаја سموжености сопственог идентитета у Стварности, непознатих које функција Имагинарног не може да *повеже* нити да изван логике Имагинарног *појасни*, и услед бесмислености постављања питања у вези са приповедачевим *сопством Стварности*, Стварности која такву упитаност кажњава не угрожавањем сопства, већ саме егзистенције, ауторка овог интерпретативног исказа даје себи за право да и сама постави низ питања, остављајући их са предумишљајем без одговора: Да ли због „[...] заглушујућ[ег] треска [...]“ (Албахари 2009: 282) капи крви које су падале на под са лица убијеног Јаше Алкалаја, да ли због беса, *заглушујућег* беса у тишини, у неизговореном за само-конституисање осећаја сопствене кривице да је сам крив за губитак сопственог фантазам идентитета, који би за-сигурно наставио да постоји и поред неуспелог кабалистичког покушаја стварања голема, вероватно у позајмљеном Фантазму неких других-од-себе или истих оних који су га у сопствени Фантазам увели, само да се *придржавао Закона постојања* у Фантазму, да ли из-осећаја кривице што је тиме што је *заборавио да је невидљив само док је* у Фантазму директни кривац за Јашину смрт, да ли из спознаје да и *они*, у чији Фантазам је сам унео део сопственог идентитета не би ли попут *рукописа који има моћ саморегулације у потрази за неким целовитим смислом*, њихов Фантазам *реорганизовао или изнова створио* његов сопствени идентитет, не само што су због своје вероисповести присиљени да за-увек буду означени као странци од којих треба зазирати и против којих се треба борити, међу својима, међу онима који треба да стану уз њих – *представницима* јеврејске заједнице – имају невидљиве непријатеље: „[...] званичан допис јеврејске заједнице у којем се осуђивао сваки облик мржње и, узгред, порицала било каква веза са мношћем“ (Албахари 2009: 276) који уз то захтевају да буде приведен „[...] и да се истражи по чијем налогу сам покушавао да уништим традиционално добар однос између српског и јеврејског народа, [што је] потписало [...] петнаестак угледних особа јеврејског порекла“ (Албахари 2009: 276) и да ли из отклона у изгнанству, посматрајући из даљине Власт његове некадашње Стварности и постајања сведоком брисања освешћености о никада прекинутом *погрому* из-потребе Власти за конституисањем невидљивог непријатеља – Јевреја, исте Власти која почетком бомбардовања Србије гура своје злочине у заборав „[...] како би се сва енергија отпора усмерила у правцу међународног непријатеља који је постао кривац за све, за оно што се десило и за оно што ће се тек десити, шта год то било“ (Албахари 2009: 276), приповедач добија „[...] додатни подстицај [у] намери [...]“, затим у „жељи“, па „осећању обавезе“ и на крају „завету“ (Албахари 2009: 227) да исприча своју Причу?

С друге стране, *вињетом о људском измету* приповедач поставља питање која је сврха покушаја да се проникне у стварносност и смисленост очигледног Стварности да би се неком спознајом очигледног једино *извршио процес* адаптације идентитета субјекта. Адаптација идентитета *значи* прихватање Стварности такве каква јесте и покушај да се један део субјективитета, попут лакановске функције хистерика, привидно умири у *лажи идентитетског постојања као мира и спокоја*. Албахаријев приповедач током свесног инсистирања на Имагинарном као једном од опција заклањања од Трауме Стварности, док још увек пише бенигне текстове за недељник „Минут“ (у оригиналном тексту назив овог недељника обележен је знацима навода уместо италиком, да ли из потребе да се укаже на неважност за Стварност сваког записа који се супротставља Влади?) који су за-потребе или као продукт идентитетског *прелаза* приповедача из привида функције лакановског хистерика у фантазам идентитет означени упозорењем, дакле не отвореним исказом борбе, на антисемитизам као под-означитеља сваког означитеља Мржње према другом-од-себе. Стварност и у *том идентитетском између* Имагинарног и Фантазма *уочава* могућност појединца *да се отргне контроли* и упозорава приповедача мноштвом стварносних симбола. Прво, наравно, како то Стварност иначе *ради*, следе упозорења у разним формама наводно *импотентних супстанцијализованих симбола – импотентних* у смислу још увек не угрожавајућим по егзистенцијални опстанак Албахаријевог јунака. Начин на који Албахаријев безимени јунак олако, уз непритајени подсмех, описује *означитеље упозорења* Стварности *потиче* или из потребе да имагинаризованим рецепијентима (имагинаризованим због одлуке приповедача на крају романа да свој рукопис закопа) укаже на наказност, обесмишљеност и гротескност Стварности коју живи или из осећаја сигурности да је *једном ногом већ искорачио* у фантазам идентитет и самим тим *постао невидљив* за Стварност, или из ауторовог *покушаја да дошапне рецепијентима* да је приповедачев рукопис *још увек жив* и да је итекако у *стању да сведочи* Стварност Србије 90-их година. За потребе интерпретације ауторка овог интерпретативног исказа издваја приповедачеву *исповест* о једној од *форми људских фекалија* које је Стварност остављала испред врата његовог стана као знак упозорења. Овај издвојен случај *форме упозорења* је „[...] смрдљиви измет, умотан у фотографију Мртвог мора [...]“ (Албахари 2009: 134). Приповедач са намером исписује *гротеску* описујући сопствену наводну немоћ пред тумачењем тог симбола, те *обраћајући се рецепијентима* како би им појаснио да је он иначе невешт у тумачењу симбола, поготово комплексног као што је овај. Он се пита: „[...] да ли измет позива на смрт, притиснута у називу мора, или на преобиле соли, аветињску атмосферу, улегнуће у земљи, које је могло да асоцира на пакао [...]“ (Албахари 2009: 134) или „[...]произвиђач измета, једноставно није имао ни једну другу слику из Израела, па је она коју је имао, суморни поглед на царство соли, морала да послужи за умотавање.“ (Албахари 2009: 134). Даље разматрање тече у контексту тумачења *количине* љубави и труда које је дотични уложио за проналажење симбола јеврејства, те потом који ниво концентрације је морао имати не би ли обавио нужду тачно *посред Црног мора*, а да при томе не дозволи себи да мокри у исто време јер би то уништило главни симбол – фотографију, и коначно пажња са којом је морао све то да упакује, а да се при томе цела *поставка* не оштети и смрад који је *нека од жртва адаптације* Стварности морала истрпети у аутомобилу којим га је вероватно превозила, али и подношење смрада који је засигурно остао у аутомобилу након завршеног *подухвата*.

У сличном контексту аутор или приповедач проказују апсурдност потребе за тумачењем симбола *оног изнад* Имагинарног – Фантазма у Стварности, односно рукописа „Бунар“ који *долази до* приповедача у фантазматском, у Фантазму, када присећајући се реалема из Стварности, писца Филипа Давида и његове збирке прича

Бунар у тамној шуми, песника Раше Ливаде који је „[...]написао и песму о земунској синагоги или о рабину Јехуди Алкалају, праоцу ционизма, или можда о судбини земунских Јевреја, тако нешто?“ (Албахари 2009: 163), приповедач размишља да ли би можда требало њих да пита за значење фантазматичног кабалистичког рукописа. Међутим, превођење и потреба за фасцинацијом открића које би можда допринело и открићу *рецепта* по узору на кабалистичке рецепте у рукопису за конституисање идентитета, *голем-идентитета*, и то потреба за тумачењем *нечега* што *припада* искључиво свету Фантазма су, схвата и сам приповедач: „Којешта, којешта, којешта...“ (Албахари 2009: 163). Приповедачево *којешта* односи се на немоћ тумачења и интерпретирања Фантазма *који стоји са обе стране границе* и на *страни* имагинаризоване Стварности и фантазматичне Нестварности, у Имагинарном и означитељима Имагинарног, те да уколико настави да се бави тумачењем у означитељском регистру Стварности, па чак и Имагинарног једино шта може очекивати је немоћ језика да проговори или да уколико и проговори да ће то бити само мноштво означитеља који *ударају у зидове и стрпоштавају се на под*, а он сам и његова потреба за нешто-идентитетом се може само „[...] оклизнути на неку згњечену реч, пасти и остати затрпан тим језичким отпадом, и нико ме неће пронаћи, све док не почнемо заједно да се распадамо, речи и ја, леш до леша.“ (Албахари 2009: 162, 163)

1.4. Теорија Фантазма

У Албахаријевом роману *Пијавице* Лаканова теорија Синтома као могућности привременог идентитетског *избављења* субјекта, као *привременог штита* субјективитета у функцији психотичке имагинације сопства, односно субјективитета сопства у психози или симулакруму психозе, не може да *поднесе терет* силовања *имагинације*, Имагинарног од стране Стварности као континуиране Трауме која разара свако Имагинарно и која *кажњава* сваки покушај субјекта да себе *идентитетски* *изолује* у Синтому. Стварност Србије 90-их година инсистира на *стању будности* сваког субјекта у пасивности апсорпције информација које се свакодневно *убризгавају у свест* појединаца и у пасивности апсолутне адаптације идентитетског непостојања. У том контексту ауторка овог истраживања прави још један у низу дигресивних искорака, овог пута уз велики опрез јер се не слаже са мноштвом инстанци изучавања и теоријских интерпретација *филозофског и психоаналитичког интерпретатора* и филозофа Славоја Жижека. Међутим, постоји нешто у чему се слаже – донекле, као на пример у Жижековом *одношењу* према постмодернизму као једној у низу *идеологија, идеологија сабласти* и *третирању* лакановске психоаналитичке теорије не као *plaisir*-а попут већине истраживача – психоаналитичара, филозофа, књижевних критичара – већ самог односа и *читања лакановске поетике* као *jouissance*-а *испражњеног од бола и испуњеног осећајем и исећањем* *чистог уживања*, као и могућности *посматрања* мноштва, између осталих и *књижевних појава управо кроз Дирерова враташца* лакановске поетике.

„Фундаментални постулат пост-структурализма је да деконструише сваку супстанцијалност идентитета, да прикрије иза наводне чврсте конзистентности међуигру симболичког хаоса – укратко, да разгради супстанцијалност идентитета у мрежу несупстанцијализованих, различитих односа.“ (Žižek 1989: 72) Оно што Жижеку *смета* у вези са пост-структурализмом, односно *пост-модернизмом*, није *фактицитет* *пост-структуралистичке* потребе да разгради, деконструише субјекат, јер нешто слично *ради* и психоанализа, већ управо то што *позива* на међуигру означавања без референтности на неку не само изван-стварносну реалност, већ и на изван-дискурзивну реалност, на неко *екстерно место* или *неместо*, чиме себе са предумишљајем (да ли и идеолошки?) брани од могућности успостављања било каквих граница, те отварања ка бесконачном узначавању у формалном смислу нових, у семантичком истих означитељских ланаца. У

једном другом контексту, Жижек нешто слично наводи и за деконструктивистичку теорију која „[...] искључује димензију-истине [...]“ (Žižek 1989: 155), односно, „[...] не дотиче се места из ког проговара [...]“ (Žižek 1989: 155). Поента је и да су и деконструкција и пост-структурализам, пост-модернизам, постмодернизам, *идеолошке теорије*, према Жижеку. Деконструктивистичка теорија је у тој мери, према Жижеку, идеолошка да не показује, чак, ни потребу да освести сопствени идеолошки статус: „[...] позиције из које деконструкциониста може увек да увери да „нема метајезика“; да ниједно исказивање не може прецизно да искаже оно што намерава да каже; да процес означавања увек подрива исказ; што јесте *позиција метајезика* у његовој најчистијој, најрадикалнијој форми“ (Žižek 1989: 154,155). Који је циљ Жижековог указивања на идеологичност сваке теорије, *на и* Лаканове психоаналитичке теорије као теорије чија *идеологичност више нагиње ка позитивној страни самог означитеља* идеологија, ако је тако нешто уопште могуће?

„Деконструкција је модернистичка процедура *par excellence*; она представља вероватно најрадикалнију верзију логике „демаскирања“ [...] Тек са Лаканом се догађа „постмодернистички“ продор – у том смислу да тек Лакан тематизује извесно реално, трауматично језгро чији статус остаје неумољиво двосмислен; Реално се опире симболизацији, али је у исто време и само ретроактивно продукт исте. У том смислу би могли да кажемо да су деконструкционисти у основи 'структуралисти' и да је једини 'постструктуралиста' Лакан који потврђује задовољство као 'реалну Ствар', централну немогућност око које се плете било која означитељска мрежа.“ (Žižek 1999a: 40, 41)

Како би се могла читати ова Жижекова *Идеологија*, односно *идеологичност* свега, чак и оних теорија које се опирају идеологији, али идеологији коначности, затворености, прикривајући идеологичност конституисања отворености у немогућем? Прво, Жижек сам појам симптома посматра као контрапункт теорији дискурса и као отелотворење Реалног. Лакан истиче да је симптом означитељ који садржи значење, те да је симптом замена за недостајуће значење. Траума заузима место Реалног које у означитељском ланцу представља симптом који би требало у интерпретативном процесу да открије своје значење. С тим у вези, уколико Жижек сугерише да је симптом стварносан, онда је трагање за Реалним симптом нечег другог, јер се Реално *представља у непредстављивости*. Који је симптом, онда, овог симптома? Зашто се пост-структурализам, деконструкција и постмодернизам интерпретирају као *нешто* што треба одбацити и заменити нечим другим? Да ли је могуће да се ова константна стратегија измештања интерпретира као траума постмодернизма? Постмодернизам представља истовремено немогуће и трауматично искуство, искуство без значења и без могућности да буде објашњено. Да ли је, можда, могуће да се постмодернизам, који Симболичко одбија и измешта, враћа у Реално или као Реално?

Управо, као што наведена упитаност про-казује, Жижекова интерпретација Лаканове психоаналитичке теорије и *означитеља* постмодернизам се у овом интерпретативном исказу *користи* у контексту *истрзања* појединих увида који се за разлику од до сада интерпретативно приказане лакановске теорије разликују у приказу нужности прихватања у неприхватању окрутности Историје, Стварности, субјеката као жртва, субјективитета као нужно разореног из разлога наметања својеврсног историјско-стварносно-идеолошког начина приповедања, приповедања које се предало пред самим приповедањем, чак и од могућности конституисања сопства и истине у лакановском Имагинарном, сопства или функције субјективитета које је стргло са себе сопствену псеудо-кожу, не маску, привида опстајања док *прича траје*. Жижеково инсистирање на истицању пост-структурализма као тоталитарног суверенитета над међуигром означавања, те на психоанализи као *нешему енигматичном изван игре*

дискурса, није ништа друго до истицање разлике *нечег*а што се само у первертираном облику понавља. И постструктурализам и психоанализа се заснивају на претпоставци *неког* несводивог *ћорсока*а око *ког* се означавање и значење *позиционирају*. Деконструкција се, на пример, своди на *несавладиво прилагођавање* појављивања и не-појављивања, спознаје и не-спознаје, представљања и не-представљања. У том смислу деконструктивистичка теорија и јесте извесна форма онтолошке *обамрлости*. Суочени смо или са одсуством, или са неким дисторзичним, делузивним присуством које указује једино на одсуство „истинитог“ значења. Дакле, или нешто не постоји или постоји али на *неадекватан начин*. У Лакановој психоанализи главни *ћорсокак* је Реално које се опире представљању и симболизацији. Лакан прави разлику између реалности и Реалног, при чему се реалност односи на дискурзивну конструкцију, док Реално реферерира са пре-дискурзивном, да ли материјалном стварношћу? Цудит Батлер у вези са Жижековом интерпретацијом, запажа да није јасно да ли Реално треба разумети као пре-дискурзивну, материјалну реалност, чврсто језгро лоцирано изван симболизације, или као продукт Симболичког када се фокус помера са „материјане“ реалности на „мањак“? (Butler 1993: 198, 199) У првом случају постоји *нешто*, иако је то *нешто* без значења пре уласка у Симболичко. У другом случају опажамо Реално само као „недостатак“, „губитак“, „негативност“ јер Реално увек измиче. И опет долазимо до исте онтолошке *обамрлости* коју смо истакли у вези са деконструктивистичком теоријом – Реално не постоји, или постоји или као значењско одсуство, или као присуство без значења.

Концепт Реалног, без обзира на сопствену двосмисленост (да ли и вишесмисленост?), могуће је интерпретирати као аргумент којим се психоанализа супротставља постструктуралистичком дискурсу. Батлерова инсистира да нам Реално представља „границу“ у *форми и суштини* неограничености теорије дискурса: „Жижек започиње своју критику онога што он означава као 'пост-структурализам' путем уприсутњења извесне врсте ствари, 'сржи' која се не опире само симболизацији и дискурсу, већ је управо оно што пост-структурализам сам, истовремено одбија и настоји да разгради.“ (Butler 1993: 199) Батлерова се слаже да је „категиорија реалног потребна“ (Butler 1993: 188, 189), и да је Жижек у праву што се тиче „супротстављања постструктуралистичком инсистирању на дискурзивности свега“ (Butler 1993: 189) јер је неопходно указати шта је то што остаје изван дискурса. (Butler 1993: 189). Она признаје да је то постојање *нечег*а изван дискурса у сваком случају амбивалентно јер је тешко рећи да ли је то *изван* пре-дискурзивни елемент „изван“ могућности представљања, или је то ефекат немоћи самог језика. Међутим, кључно питање је колико је *реално* Реално, односно да ли је могуће конституисати неко „споља“, „изван“ које је „изван“ симболизације и моћи представљања? Читаву Причу о Реалном одједном је могуће окренути наглавачке. Литванска филозофкиња Аудрон Зукаускајт (Audronė Žukauskaitė) у свом истраживачком раду наводи једну од могућих постмодерних *гримаса* Реалног. У том контексту ауторка поставља питање зашто пост-структурализам или постмодернизам треба изместити са њиховог места или њихових места, те зашто их оптуживати за опирање означавању, измицању значења, апсолутну дискурзивност и дискурзивност дискурзивности – метадискурзивност? Шта је *то* што би требало поставити на њихово упражњено место и ко је субјекат или објекат постмодернизма? „Истински“, „истинит“ означитељ постмодернизма је не-доступан, иако су симптоми *очигледни*. (Žukauskaitė 2003: 95). Ауторка такође наводи поједине сегменте који се односе на Жижекову интерпретацију и психоаналитичке теорије и постмодернизма, наводећи да је за Жижека симптом постмодернизма директни објекат који је у чврстој, нераскидивој по-везаности са сирово суровом Стварношћу, дискурзивном или онтолошком која или својом опсценошћу и трауматичним настојањем да по сваку цену *спроведе лоботомију субјективитета, сопства* као симптом *приказује* приповедање као

сопствену са предумишљајем конституисану ентропију у којој субјекат једини излаз види у метафикцији, јадиковању пред сопственом немоћи да и сопственим прелазним објектом – језиком *овлада* барем у минималној мери не би ли *га прогласио* заменом-за стравичност Стварности коју је принуђен да живи или субјекат бежи у реконструкцију реалема сопственог извора трауме у реалеме – дискурзивне или стварносне у вези са подједнако стравичним учинцима Стварности и Историје, али који није у директној вези са његовим сопственим извором трауме, первертирајући га у *причу о чуду*, Фантазму. У свом есеју „Obscene Object of Postmodernity“ Жижек дефинише постмодернизам као процес који „[...] се не састоји од демонстрирања да је могуће играти игру без објекта, или да игру не покреће одсуство, већ директно излагање објекта, дозвољавајући му да учини видљивим сопствени индиферентни и произвољни карактер [...]“ (Žižek 1999a: 41). **Управо директна непосредност објекта у својој опсцености и осећању мучнине, изазива анксиозност јер је *преблизу*.** У исто време овај директни објекат може поседовати и супротан значењски ефекат – ако оставља доста простора, онда се опажа као чудесност. У оба случаја присуство објекта је *то* које уводи разлику између модернизма и постмодернизма: „[...] Оно што карактерише постмодернизам је управо то да он може да се врати у пред-модернистички „очаравајући универзум у коме се чуда заиста дешавају, као естетски приказ, без 'стварносног веровања у њих', али, такође, и без иронијске или циничне дистанце [...]“ (Žižek 1999b: 219).

У оба случаја оно што згражава и што фасцинира је Реално – његово присуство и *очигледност*. Овакво тумачење је оно због чега се постмодернизам *оптужује* – искључивање Реалног, али тумачење које открива постмодернизам који себе представља као Реално. Уколико интерпретирамо симптоме постмодернизма могуће је открити означитељ који недостаје: „[...] **траума постмодернизма** састоји се од једноставне чињенице да је феномен постмодернизма који увек измиче било каквом дефинисању *ништа друго до Реално*, у свој својој глупости, опсцености и свакодневним чудима.“ (Žukauskaitė 2003: 95) Поново се можемо осврнути на разлику између реалности и Реалног, означену као „постмодерни реализам“ (Žukauskaitė 2003: 95). Постмодерни реализам се састоји од две контрадикторне идеологије: идеологије реализма, директног окретања ка реалности и дискурзивне идеологије која инсистира на *фактицитету* реалности само као низу дискурзивних пракси. Жижек, како наводи ауторка, чврстом језгру Реалног *допушта* да чува карактер реалности и обрнуто. (Žukauskaitė 2003: 95)

„Али шта ако је ова дијалектика још стравичнија, шта ако поред директног окретања ка реалности која почива на баналној евидентности Реалног, и дискурзивно конструисане реалности, опстаје и трећа *страна*, наиме, **баналност евидентности која је исход дискурзивних пракси? Шта ако Реално *јесте* ова баналност евидентности која се након дискурзивних манипулација појављује као опсцено чудо које опстаје у сваком тренутку наше свакодневице?**“ (Žukauskaitė 2003: 95)

Постмодернизам, према Жижеку, јесте инсистирање на исказивању наводне равнодушности према лицу објекта Стварности, лицу које се не скрива, већ напротив, у потпуности огољава преузимајући функцију Реалног које није више само за-увек недоступно несвесно сопства или несвесно, односно идеолошко језика. Суочавање субјекта са Стварношћу као лицем објекта, Стварношћу као функцијом Реалног, нужно мора бити дискурзивно у смислу перципирања и поимања Стварности – освешћено лакановско *пред-свесно*, односно освешћено неизговорено и *интерпретација* доживљаја Стварности – освешћено изговорено у лакановском Симболичком. У том контексту Жукаускајт говори о постмодерном реализму као нус-*продукту* Стварности која не престаје да кида део по део сваког субјективитета, те самим тим из-позиције Реалног присиљава субјекат да све чешће током трајања једног постмодерног наратива, излази из

пожељне или преко потребне *романтичарски пребојене позе јадиковања* над злом судбином немоћи да овлада језиком и попушта или се препуштања наративу Стварности који за-себе граби све већи *простор* од постмодерног наратива, наравно, уз нужну метаморфозу субјекатске перцепције, али метаморфозу која, чини се, јако мало *одступа од оригинала*. *Ту ступа на сцену трећа страна Реалног*. Шта је *трећа страна Реалног*?

Шта ако је *та трећа страна* Реалног исход онога што остаје када се излаз из сопствене идентитетске немоћи, немоћи постајања и опстајања у Стварности толико исцрпи у понављању Приче о Реалном као иницијалне *прокужености* сваког субјекта, ако се у покушајима да се пронађе узрок свеколике *осуде* субјекта на живот у привидима идентитета и истине у тој мери потроши управо аутоматизмом понављања у трагању одговора на питање *Зашто ништа идентитет?*, *Зашто само по-нешто идентитет?*, *Зашто никада перманентна истина?* у привиду проналажења одговора у Реалном, да субјекат почне да сумња у сопствену конструкцију или конструкцију другог-од-њег да увек постоји неки непознатљиви узрок иницијалне трауме, те да су трауме Стварности само реплике управо те пре(д)-дискурзивне немоћи да икада завири у Реално, или шта ако је Реално тек пука измишљотина чија је једина сврха да субјекат из-немоћи опстанка сопственог сопства потражи утеху у иницијалној предодређености на немоћ да било коју функцију сопственог идентитета прогласи рикеровском истошћу? Шта ако субјекат почне да сумња у баналност Реалног и освести да је лакановско Реално исто што и лакановско Имагинарно, тек пука Прича као ортопедско помагало за бекство од реалности, Стварности – као Реалног или, барем, као функције Реалног, Прича која има свој рок трајања? Шта ако је Реално или једна од функција Реалног управо Стварност пред којом је субјекат подједнако немоћан? Реално, односно Прича о Реалном као о *нечему непознатљивом* подједнако је опасна по идентитет субјекта попут *залажења предалеко и предубоко у имагинаризацију* јер је исход по субјекат исти – осећај херметичне затворености у немоћи да се идентитетски опстане у Стварности и траума спознаје да излаза нема. У тој спознаји субјекат је принуђен да се *батрга* са Реалним *преводећи га* у фантазматско, одбијајући да прихвати могућност да је Прича Реалног и Прича о Реалном исто што и замисао да за-сигурно *негде у субјективитету* постоји некакав скривени, волшебан начин давања и имања адекватног одговора на *ударе* Стварности - адекватан у смислу неугрожавајући по идентитет субјекта.

У вези са претходно наведеним, Жижеково указивање на могућност перципирања Реалног као материјалног, стварносног, наравно, увек носи пред-означитељ идеолошко. У том смислу, *појављивање* Реалног у реалности, у Симболичком реалности је извесно псеудо-појављивање у виду *сабласти* или „сабласти“ као означитеља који Жижек преузима од Дерида у контексту немогућности *прављења разлике између стварносне реалности и света илузија, привида, засебног света постојања од постојања у лакановском Симболичком*. О којој врсти сабласти се ради? Жижек наводи да ма колико субјекат настојао да опстане заузимајући различите позе, функције субјективитета у Симболичком, или проглашавајући сопствени субјективитет параноидним, односно кроз функцију параноје која му допушта да себе прогласи самим Реалним, наводним извором свеколиког смисла и бесмисла, све је то узалудно управо због амбивалентности саме субјекатске фантазије. Осим лакановских функција хистерика, неуротика, его-субјекта које постоје само у привиду (не)места Симболичког, у Имагинарном, Жижек *инсистира* на постојању разлике између „[...] (симболичке) фикције и фантазије [...]“ (Žižek 2008: 287), односно између „[...] симболичке фикције и фантазматичне сабласти: у лакановској алгебри, између S1, господара-означитеља (празног означитеља симболичког ауторитета), и објекта мало a” (Žižek 2008: 285). У чему се то Симболичка фикција разликује од фантазије или „фантазматичне сабласти“ (Žižek 2008: 285)? Субјекат у

Симболичкој фантазији – Причи или причи – одржава сопствено сопство и привид истине уз спознају иницијалне трауме, иницијалне кастрације, те у мноштву функција субјективитета или сопства – свака од наведених лакановских функција сопства не означава један затворен систем, већ мноштво торзија и дисторзија: функција хистерика, на пример, никада ни у *појавном* облику нити у сопственом језгру код истог субјекта није идентична – свесно покушава да изнађе *комбинацију и варијацију* Симболичког не би ли *ушао у простор* Имагинарног и пронашао привид идентитетске слободе у предаху од стварносне Стварности и самог Симболичког, не би ли се бар на неко време склонио од истине да истину сопственог субјективитета никада неће успети да конституише или доживи као целовиту. Фантазам, фантазматичност или *сабласт* је исто тако (не)место Симболичког, али (не)место које је амбивалентно, које функционише у вези са објектом мало *a*, односно са „[...] 'вишком уживања' који означава неумереност која иде преко задовољства оствареног на основу позитивних, емпиријских својстава објекта“ (Žižek 2008: 280).

„У случају сабласног присуства [...] моћ коју испољавам ослања се на нешто 'у мени што је веће од мене самог' [на оно нешто што је можда веће или мање од мене самог, али што ја не видим да поседујем или не поседујем, али Други, сваки други је убеђен да га поседујем и обрнуто], [...] Проблем настаје када други у мени види 'нешто више од мене самог' – јер се у том случају отвара широк пут парадоксалним кратким спојевима између љубави и мржње за које је Лакан исковао неологизам *l'hainamoration* [мрзољубависање].“ (Žižek 2008: 285, 286)

Одакле Фантазија, фантазматично и *сабласт*? Према Жижеку, Симболичка фикција се у извесним тренуцима животне историје, након потраге субјекта за истином сопственог идентитета појављује као недостатна, недовољна јер је субјекат изнурен од све чешћих *усецања* Стварности и освешћивања да је Имагинарно Симболички структурисано и окреће се ка Реалном не би ли баш у узалудности покушаја дешифровања Реалног коначно пронашао своју идентитетску слободу. Реално се опире било каквој интерпретацији, оно и само постоји као могући конструкт за појаву неких необјашњивих феномена који се појављују у субјекатској свести и при сваком покушају субјекта да му се приближи „[...] Реално (као део реалности који остаје несимболизован) враћа се у виду сабласних утвара“ (Žižek 2008: 287) *водећи* субјекат у солипсизам функције параноичног веровања да је могуће постојати и опстати у сопственом Фантазму као борби са различитим, Симболички посредованим *сабласним утварама* Реалног или Стварносног. У Албахаријевом роману *Пијавице* затичемо *сабласне утваре* у најрадикалнијој могућој форми. С једне стране, Албахари свом јунаку, приповедачу *одузима* могућност да се Симболичком фикцијом бори за *спашавање* сопственог субјективитета од осећаја потпуне идентитетске смеђености као последице преживљавања и проживљавања Стварности живота у терору, аутократској, тоталитарној владавини Слободана Милошевића, само годину дана пре него што ће Србија, српски народ бити кажњен бомбардовањем због безумља власти да *реши питање Косова*, те одбијања да прекину оружане сукобе на територији Косова и да прихвате сарадњу Уједињених Нација не би ли ушли у мирне преговоре са представницима албанских власти. Уместо Симболички посредованог Имагинарног, Албахари свог приповедача пушта да у означитељском регистру Симболичког про-говори о Стварности у форми потпуне освешћености њеног присуства у присуству, без постмодернистички канонизованог над-означитеља моћи приповедања о фактицитетима само као о присуствима у одсуству. У приповедачевој причи или Причи, јер је присуство и немоћ окретања леђа *великим темама* онемогућена похманиталошћу и лудилом не Историје као апсолута, као конструкта, већ бахатошћу, беспризорношћу, одсуством сваке границе мере у менталном и физичком иживљавању појединаца, криминогених група које су саме

себе прогласиле владарима, владајућом страном једне историјски *изрешетане* и *полу-живе* нације – у идентитетском и егзистенцијалном смислу. Механизми те и такве тоталитарне власти у Србији у *то време* (и данас, у тренутку писања овог истраживачког исказа) нису били, односно нису никакав новум, никаква специјална вештина руковођења људском свешћу. Власт која је *сама себе прогласила лакановским Реалним* има један једини циљ – да убеди сваког појединца понаособ да је и у клиничком смислу ментално поремећен уколико не поверује да главни кривац није Реално, већ над-Реално, постојање сабласних конспирацијских сила, односно постојање Другог Другог: „[...] истинска завера (власти) састоји се у самом покушају да се потчињени убеде да су жртве ирационалних непрозирних сила, да су сви луди, да је свет апсурдан и бесмислен.“ (Žižek 2008: 271) „[...] истинска завера власти почива у самој идеји завере, у идеји неке тајанствене инстанце која 'вуче конце' и заиста свиме управља, што ће рећи, у идеји да, иза видљиве, јавне власти постоји друга, опсцена, невидљива, 'луда' структура власти.“ (Žižek 2008: 272); „[...] да бисмо превладали 'стварну' друштвену власт, прво је потребно да превладамо њен фантазматичан утицај на нас.“ (Žižek 2008: 274). Принцип сваке идеологије тоталитаризма је, према Жижеку, једноставан. Неопходно је само субјекат увести у расцеп између Симболички структурисане Стварности и њеног „фантазматичног ослоња“ (Žižek 2008: 283), не би ли се **не** у идентитетски привремено ослобађајућој левитацији, већ у том *између* сопство субјекта у потпуности обесмислило и учинило потпуно немим у покорности. У том контексту лако је *узгајати* мржњу субјекта и у оквиру исте нације и вероисповести, самим *постављањем* субјекта у сумњу према свему, према сваком другом-од-себе и, наравно, према самом себи. Не само што субјекат почиње да сумња у себе, да сумња и у своју сумњу, већ та и толика идентитетска несигурност и нестабилност по-рађају мржњу субјекта према себи самом за коју врло често субјекат не бира начин како да је се ослободи.

Не постоји оправдање за *ослобађање осећаја идентитетске нестабилности из-мржње на другом-од-себе* била она –мржња изазвана стварносним, онтолошким трауматичним догађајем, било идеологизованом претпоставком или потребом да се сопствено идентитетско холограмско треперење надокнади у фантазматском. У Албахаријевом роману *Пијавице* усеци Стварности попут антисемитизма су у тој мери разорни по Симболичко самог приповедача да је читава његова Прича у *свом изворишту функција последице* једног над-означитеља – Мржња, а он – приповедач жртва с једне стране успеха сваке аутократске власти да конституише Стварност која „[...] се у циљу саморепродукције, ослања на нашу расцепљеност [...]“ (Žižek 2008: 283), на расцеп субјективитета у контексту неодрживости сопственог сопства у Имагинарном или у Симболичкој фикцији под притиском Стварности и с друге стране жртва сопствене потребе да Имагинарно замени Фантазијом која да би за-добила снагу *извлачења сопства* субјекта опет као и у Имагинарном на одређено време, *мора да одвуче свест субјективитета на место-другог*, било ког другог, левинасовски га полупразнећи од сопственог сопства заменом-за привремени идентитет другог, различитог од-себе. Стварност вршења моћи власти с друге стране освешћена моћи дејства фантазма за сопствено само-одржање и сама конституише артифицијени фантазам који преводи у јавни говор као не-фантазам. Циљ креирања ове форме фантазма је створити, према Жижеку, илузију постојања над-власти, неке Власти коју власт не може да контролише и која, заправо, управља свима. Тако настају теорије завере као фантазми које субјекат у идентитетском (и егзистенцијалном) расцепу пред-свесно прихвата као оправдање за конституисање наводно сопственог фантазма. Међутим, Албахаријев приповедач је у двоструком процепу расцепа. С једне стране, он живи освешћеност стварносне погубности стварносних потеза власти, али, повремено, бива збуњен *подметнутим* фантазмом о конспиративној Власти. Исто тако, фантазам који приповедач мисли да сам

конституише није ни фантазам као „[...] блажена страна сна о стању без невоља, изван дохвата људске изопачености [...]“ (Žižek 2008: 291) нити фантазам „[...] чији елементарни облик је завист – све што ме у вези с Другим иритира, слике која ме обузима о ономе што он ради кад га не видим, како ме vara и кује заверу против мене, како ме игнорише и одаје се уживању преко мере коју могу да замислим, итд. [...]“ (Žižek 2008: 291).

У Албахаријевом роману *Пијавице* творац, аутор да ли са предумишљајем или без њега, није ни важно, *спушта* свог приповедача у парадокс *наратива* Стварности или парадокс *Стварности* наратива на тај начин што свом јунаку *даје могућност* или привид могућности, или наметнуту *обавезност* да *демонстрира* фројдовски страх мушкарца од кастрације која у стварносној Стварности не постоји, нити ће се догодити, али сама помисао да кастрација постоји уводи субјекат мушког пола у ирационални, али несавладиви страх, па и параноју. Приповедач, јунак овог Албахаријевог романа није Јеврејин, али *игром случаја* долази у ситуацију да *на својој кожи осети* само делић ужаса који антисемитизам по-рађа, мржњу других или првих-од-себе чији је узрок сличан ирационалном страху од постојања појма и чина кастрације која субјекту стварносно не прети, али *негде постоји* у непостојању, као фантом, као *сабласт*, *негде* у лакановском Симболичком као метафоричка опомена *која циља на* ирационално субјективитета. У томе је и основна сличност између страха од кастрације и мржње субјекта према Симболичком које га непрестано ограничава с једне стране и мржње субјекта према сазнању да постоје други, други људи који су другачије вероисповести, националности, субјеката који су означени као странци који у видљивом не представљају никакву претњу по интегритет и идентитет субјекта, али у *невидљивом*, ирационалном субјекта *садрже тај неки фантазматски вишак*, односно *то нешто* што их чини у фантазму субјекта који посматра целовитим и самим тим надмоћним. У овој основној сличности *лежи* и основна разлика између ова два феномена страха. Све док је могуће страх који ствара мржњу према странцу приписивати ирационалном субјективитета које не прелази границу ирационалности и остаје скривено попут притајене љубоморе и мржње-из-љубоморе *жртва* нема. Међутим, оног момента када „фигура ‘концептуалног Јеврејина’“ (Žižek 2008: 281) свесно бива *измештена* из ирационалног у рационално, настаје *погром*. Албахаријев јунак (с)налази се управо у Фантазму *између* – између рационалног страха од сопствене Стварности коју живи, од (и)рационалног страха од привремено *преузете* Стварности у коју бива *увучен* и вољом других-од-себе – *странаца* и сопственом потребом да се неко време измести из сопствене Стварности с једне стране и ирационалног страха да у наметнутом или подметнутом фантазму неће, као *одабрани*, успети да оствари *кабалистички задатак силаска или успињања у Бунар и помоћи странцима да створе голема који би неом појавом зауставио сваку мржњу*. Стварност Албахаријевог јунака у истој мери у којој настоји да убеди појединце, субјекте да ствари нису такве каквим их они виде, настоји да убеди исте те субјекте да „странци“ не постоје у *видљивој форми*, у *близини*, али да постоје у одсуству, односно неекспонирању не би ли изазвала у субјектима ирационално конституисање *представе постојања неког невидљивог претећег фантомског постојања, бивствовања неког странца* чији је субјективитет с једне стране *засигурно дошао у посед лакановског објекта мало а* и самим тим *постао отпоран на Симболичко-Стварносну кастрацију*. Или како Славој Жижек каже: „[...] **што више недостаје у погледу стварне, друштвене јавне егзистенције, тим више постаје претеће његово елузивно фантазматично непостојање.**“ (Žižek 2008: 285), или: „У томе се састоји најсажетија дефиниција лакановског Реалног: што ми више моје (симболичко) закључивање говори да Х не постоји, више ме обузима његова сабласт [...]“ (Žižek 2008: 281). *Где је ту Албахаријев приповедач?* Можда управо у *трећој страни Реалног*, у Ф/фантазму који започиње као

бег од Стварности и Фантазма Стварности у лакановско Имагинарно да би након извесног времена прерасло у освешћену параноју која у својој бити и није параноја ако субјекат све време свесно потенцира да би се то његово стање могло означити као параноично, већ пре свесни улазак у Фантазам, што би онда значило да је Фантазам у потпуности конструкт субјекта *потпомогнут* сопственим иницијаним Имагинарним, Стварношћу коју живи, Стварношћу антисемитизма, Фантазмом других-од-себе, Фантазмом једне од мноштва кабалистичких интерпретација. Контекст Албахаријевог романа *Пијавице* албахаријевским мирним тоном који заглашује доводи у питање погубност Фантазма по сопство субјекта, безименог приповедача, измештајући Фантазам у привремено идентитетско осећање левитације као јединог могућег излаза из „[...] лепљиве мреже [...] стварности [...]“ (Албахари 2009: 28), из *идеолошког убризгавања* Стварности *фактицитетом* да „у својој мрежи [...] паук је паук, а у туђој је и он само мува“ (Албахари 2009: 28), *идеолошким фактицитетом* да је сваки субјекат слободан у „својој мрежи“/Стварности, те да ће *уласком у туђу* – Нестварност сопственог или другог-од-себе Имагинарног или Фантазма, нужно бити *погубљен*. На овом стадијуму истраживања интерпретаторски је нужно определити се: јунак *Пијавица* у покушају *одлепљивања од мреже* Стварности током и по завршетку причања сопствене Приче прича Причу о сопственом сопству као жртви *пијавица* Стварности, жртви Фантазма других-од-себе или прича Причу о фантазам-идентитету као једином могућем начину идентитетског опстанка у мрежи позајмљених фантазама? Ауторка овог интерпретативног исказа из-осећања живота непромењене Стварности у тренутку настанка интерпретативног записа о (не)могућности конституисања истине сопства у Албахаријевом роману *Пијавице* од живота Стварности коју живи Албахаријев приповедач, усуђује се да интерпретаторски *прати линију конституисања сопства* Албахаријевог јунака *као избављења у одржању привида параноје* у фантазам сопству, *голем* идентитету.

1.5. Фантазам по-себи

Фантазам поседује посебан однос према темпоралности у смислу несводивости на садашњост нити прошлост и управо зато Ф/фантазам никада није ни потпуно стварносан нити потпуно виртуелан. Мајкл Нас (Michael Naas) указује на разликовање Фантазма с једне стране и фантома и фикције с друге указујући да је Фантазам реакција на првобитну спиритуалност која јој се приписује у тој мери да се Фантазам или феномен Фантазма могу сматрати, према Насу, као „[...] репресија феномена фантазма [...]“ (Naas 2008: 191) само уколико искључује сопствену првобитну спиритуалност. Управо неодривањем сопственог порекла Фантазам задржава могућност стварања осећаја илузије само-идентитета, односно само такав Фантазам као конститутивни део субјективитета опстаје као „[...] ипсцитет који поседује моћ [...]“ (Naas 2008: 207). Фантазам који *признаје* своје порекло, каже Нас, може да функционише као аутоимун систем који сам храни сопствену фантазматичну идеју постојања за-себе и у том контексту сваки Фантазам је истовремено фантазам моћи. Као таквом Фантазму није потребна логика, односно логика Фантазма не постоји јер је Фантазам истовремено и у логосу и изван њега, у језику и изван њега. У Лакановој психоаналитичкој теорији пандан за Фантазам би могло бити Лаканово тумачење Мебијусове траке. Лакан наводи у вези са Фантазмом да је потребно да би се донекле разумео Фантазам пратити за-себну логику Фантазма јер Фантазам имплицира постојање две стране жеље и реалности, с тим што је прелаз жеље у реалност у фантазму невидљив обичном посматрачу, те се чини да постоји само једна страна и жеље и реалности. Управо зато Лакан инсистира на читању *свега* само и искључиво у *форми* Мебијусове траке која открива ту двострукост или двојност постојања и жеље субјекта и реалности.

Међутим, кључно питање у вези са овим истраживачким записом је која је разлика између имагинације, лакановског Имагинарног с једне стране и Фантазма с друге? У *О граматологији* Дерида као једну од теза русоовског промишљања о имагинацији наводи да је према Русоу имагинација „[...] чиста самонаклоност. Она је друго име за разлику као самонаклоност“ (Derrida 1976: 242), те је стога имагинација друго име свеколике људске патње. Русо, према Деридином навођењу, а затим делимичном побијању Русовог става, залаже се за идеју да примитиван човек није био несрећан јер су се његове потребе сводиле на преживљавање, да би са појавом имагинације концепт среће примитивног човека био урушен јер је имагинација проширила границе могућег. Према Русоу, имагинација обећава немогуће и буди у субјекту жељу и наду да је то немогуће могуће и оствариво, те стога, закључује Русо потребно је не сузити границе Стварности, што је немогуће, већ сузити границе имагинације јер раскол између имагинације и стварности извор је Раскола и људске патње. (Derrida 1976: 241) Деридин став је да имагинација поседује само-хетеро-наклоност што би значило да русоовска имагинација као самоноклоност и узрок осећања и осећаја самоће и напуштености није одржива управо зато јер имагинација уводи у себе другог истовремено конститутивног и деконститутивног – други улази у поље имагинације попут тројанског коња. Све док Стварност скривена у другом – тројанском коњу – не покаже сопствено присуство, имагинација може да функционише као привид самонаклоности, самоодрживости, готово попут привида трансцендентала. Фантазам, с друге стране омогућава субјекту да верује да је могуће постојати и на једној и на другој страни границе између Стварности и Нестварности јер Фантазам и Стварност и нису у директној опозицији управо због двоструке природе Фантазма.

Друго питање од важности за овај истраживачки исказ јесте питање разлике између Фантазма с једне и фантома или сабласти с друге стране. Када се говори о сабласти, фантому на уму треба имати да нешто или неко под маском чини да не можемо да видимо лице *тог неког* или *нечег* који/е нас посматра, али ипак на себи својствен фантомски начин чини *опипљивим* осећај да други, други други или други субјективитета, постоји пре мене, док Фантазам пружа осећај да је други искључен, односно да иако је присутан, он је под контролом једног сопства и на тај начин Фантазам одражава илузију могућности постојања само-идентитета, чисте самонаклоности или слободног ипсеитета. Овде се намеће питање шта је „реално“, шта би могло бити „реално“ или „реалност“ у оваквом контексту фантазма? У *Echographies of Television: filmed interviews* Дерида каже:

„Ако је 'ефекат реалности' неизбежан, то није само због тога што постоји нешто реално које је немогуће раставити нити синтетизовати [...] То је зато што постоји нешто друго што ме посматра и брине. Ова Ствар је други у смислу свог постојања пре мене [...], Ја који сам био пре, Ја који постојим због тога, дугујући томе. [...] 'Ефекат реалности' потиче од несводивог алтеритета порекла света другог.“ (Derrida 2002: 123)

Реалност схваћена на овај начин није у супротности са фантомом јер алтеритет фантома јесте оно што реалност чини реалном, односно шта ако је реалност само фантом, сабласт? То би онда водило само ка жељеном исходу сваке реалности и истовремено ка догми да фантом, сабласт по себи или као потреба субјекта, примордијална у контексту потребе субјекта да постоји део субјективитета попут Реалног, део који је друго субјективитета и које је *одговорно* за све рационално необјашњиве ствари које се унутар субјективитета *збивају*, да верује не у неко савршено над-биће јер би то онда био Бог, већ у постојање неке над-силе која је конструктивно-деконструктивна. Одакле та потреба субјекта засебно је питање на које, као што је претходно наведено, Жижек скреће пажњу

наводећи да субјекат из сопствене изнурености у покушају да се ослободи једне стране бинарности сопственог постојања – Стварности је приморан да се окрене мистицизму – трагању за Реалним и Реалног, односно фантома. Лаканово Реално није обећање савршенства, већ исто тако извор фрустрације субјекта, али фрустрације које субјекат може да се отресе *једноставним повратком* у Стварност. Међутим, не треба заборавити да веровање другог од нас у постојање нашег *фантомског вишка* може постати погубно по наше онтолошко и деонтолошко постојање. У зависности од потребе субјекта, субјекат се окреће ка једној или другој страни лица самог фантома. *Веровање* субјекта у постојање фантома, односно неког фантомског другог који без обзира на деконструктивизам који *носи у себи* може представљати *увод за улазак у Фантазам*. Фантом као *увод* или *увођење* у Фантазам само зато што за разлику од фантома, Фантазам *узнемирава* бинарну опозицију логике јер постоји са обе стране границе или ствара илузију постојања са обе стране границе, доносећи са собом на тај начин осећај контроле и моћи с једне стране, и осећај реалности као нечег од чега се Фантазам наводно дистанцира, с друге. Јасно је да се ради о „реалности“ која није стварносна реалност. У другом делу *The Beast and the Sovereign* након дискусије о непостојању логике фантазма, Дерида наводи да ако желимо да мислимо Фантазам као нешто за шта верујемо да је потпуно супротно стварносној Стварности, морамо да мислимо о Фантазму догађаја или догађају Фантазма. Постоји фантазматични аспект онога што зовемо догађај, чак и у случају непобитних фактичких консеквенци догађаја. Ова тачка гледишта нам омогућава да разлику између Фантазма и Стварности можемо мислити само из парадоксалне позиције њиховог неразликовања, што аутоматски имплицира фантазматичност која нема никакве везе са фактицитетом догађаја. Исти тај парадокс важи и за питање да ли је могуће да је Фантазам истовремено остварење субјекатске *жеље* и њено неостварење? И остварење *жеље* и неостварење *жеље* *фантазира* само за себе и постаје господар своје Фантазије, па још када додамо Деридин став да Фантазам, ипак не остаје ни на једној страни, да он одлази у позицију пре позиционирања и тамо (где?) чини нешто друго, различито од жељеног или нежељеног краја, па ипак преклапајући оба аспекта – и жељено и нежељено. Такво функционисање Фантазма је његова бит јер ако се жеља испуни, ако постоји могућност повратка мене мени самом „[...] то би ограничило фантазам [...]“ (Derida 1986: 224), односно Фантазам би ограничила она страна која би почела да доминира целином, а свака страна гаји ту исту фантазију. Тако је Фантазам несводив ни на један пол бинарне опозиције, већ *залази иза* саме бинарности.

Дерида у *Glas*-у повезује Фантазам и дете? Фантазам није ни у знању, нити у осећању, нити у животу, нити у смрти, нити у коначности, нити у бесконачности, нити у мајци, нити у оцу, па, ипак, Фантазам одређује све претходно поменуто у смислу најинтимнијих жеља и потреба. Фантазам је у детету. Дете је Фантазам, Фантазам у коме се супротности разрешавају, Фантазам као наводно испуњење жеље. У исто време, Фантазам опстаје и као нешто друго од жељеног испуњења, друго као увођење другог у фантастично одгођен однос према себи. Дете је још-не транзиција ка апсолутном знању (Derida 1986: 227), оно остаје изван, оно је остатак. Позиција детета је и сама двострука – она-позиција – одржава и узнемирава логику опозиције и контрадикторности, она помаже у овладавању разликом и ствара разлику којом се не може овладати. Зашто дете? Зашто је Фантазам дете? У *фигури детета* може се опазити комбинација идеје почетка, невиности, још-увек-не, оно „пре“, с једне стране и идеја наслеђа, традиције оног „после“. *Дете сједињава* пре и после, почетак и коначни циљ, оно кон-фигурише пре-живота и после-живота, екставагантно живљење (при чему је можда од значаја осврнути се на порекло речи *extravagant*, од латинског *extra*- у значењу споља и *vagari* са значењем лутати), дакле као оно што лута споља, изван норми, екстравагантан живот на границама

коначности. Означитељ *дете* тако указује на две стране фантазма, страну моћи и страну немоћи. (Tenev 2022)

Фигура детета као Фантазма омогућава да се мисли извесно позиционирање унутар Фантазма, или као Фантазма који је и деконструишући и деконструктиван – нешто попут само-деконструкције самог Фантазма. Дете које смо ми када *вршимо деконструкцију* или када смо *изложени деконструкцији*, наравно није дете у стварносном смислу јер нико од нас не може да зна шта је дете, осим Фантазма који можемо да имамо о томе, али јесте функција детета која нам омогућава да будемо у Фантазму, у тачки контакта Фантазма и Стварности, не у тачки као позицији моћи над Стварношћу, већ у тачки као позицији која нас приморава да сагледамо *конститутивну* улогу другог – Стварности. Можда управо тај парадокс конститутивности другог као Стварности и јесте разлог за посматрање деконструкције као нечег детињастог. Деконструкција се на тај начин може посматрати и као дечји Фантазам, немогућ подухват који ће поништити све осим Фантазма, дечјег фантазма који се дешава у реалности и изван ње, у/и као догађај, Фантазам који мења све од почетка, укључујући и саму идеју почетка. То је Фантазам који нам омогућава да стекнемо невероватно искуство реалности и који истовремено уклања сваку фактичност тог искуства, односно детета које ми (ни)смо. (Tenev 2022)

1.6. Фантазам идентитет

Албахаријев безимени јунак је у идентитетском и наративном смислу *попут* Фантазма. Он већи део свог *проживљавања* Фантазма *проводи једном ногом у Стварности, другом у самом Фантазму*. У ретроспективном исписивању текста, односно своје Приче ситуација је таква, остаје за-увек отворено питање да ли би то тако било да је он од свог творца добио моћ да може симултано са *догађајем и доживљајем* Фантазма да исписује текст о томе шта му се збива, ако му се било шта збива у Фантазму. Део наратива романа посвећен подробном описивању нечега што би требало да личи на живот у Србији 1998. године без Фантазма и без хартмановске Приче о немоћи постмодерног приповедача пред зидом језика, како приповедач опажа били би само још једна у низу *суморних прича* у којој би изостало управо *оно* – Фантазам што нас – реципијенте, приповедача, аутора, „[...] завањава и води на странпутицу, и онда, када помислимо да смо посве изгубљени, отвори врата која нас врате тамо одакле смо кренули. Иако се уопште нисмо удаљили од те суморности, бар смо неколико минута пуним плућима удисали свеж ваздух“ (Албахари 2009: 186). Приповедач то зна и намерно се поиграва са читаоцем како је након још једног објављеног текста уснио сан у коме сања *Елеазара*, пијавице, да би одмах потом рекао: „Измишљам, наравно, али када не бих тако забављао себе, одавно бих престао да пишем.“ (Албахари 2009: 186) До краја романа или до краја овог интерпретативног исказа није, нити ће се догматски тврдити да ли се Фантазам заиста, *стварносно* одиграо јер *ко је тај* ко може научно доказати, методама природних наука да Реално постоји или не постоји или да је Реално Фантазам/фантазам у општеприхваћеном семантичком одређењу те речи. Друштвено-хуманистичке науке су, можда, нешто друго, а ако и нису свакако не дозвољавају или се труде да не дозволе никакву догму. Претпоставка ауторке овог интерпретативног исказа јесте да се Фантазам можда „заиста“ *догодио*. Ауторка своју претпоставку *заснива на сазнању сопственог живота под репресивним режимом*, те у том контексту *препознаје*, не учитава, потребу јунака или аутора да *кроз* свог јунака *барем неко време дозволи себи да удише ваздух* „пуним плућима“ (Албахари 2009: 186). Фантазам, опет за разлику од саме Имагинације чини се да дозвољава продужење *тог неког времена*, јер онда када сам по себи нема погубно дејство по субјективитет субјекта, односно све докле је субјекат свестан присуства Фантазма са обе стране *границе* и све док и сам субјекат подражава својим сопством такво постојање Фантазма, *он може да дише*, па чак и када Фантазам

насилно – јер како другачије је могуће зауставити Фантазам, престане да се догађа, он оставља у свести субјекта мноштво трагова које субјекат може да искористи за конституисање сопствених Имагинарних све до неког новог Фантазма.

Из-немоћи да у Имагинарном пронађе одговор на питање „[...] шта повезује шамар на кеју, знак на тротоару, рукопис о кабали и историји, антисемитске претње, простор који се понаша као рупа изван времена, и ко зна шта све још [...]“ (Албахари 2009: 45), приповедач *на улазу* у Фантазам добија иницијалну хипотезу: „[...] Јаша Алкалај се ни једног тренутка није двоумио када сам исто питање поставио неколико дана касније у његовом атељеу. **Кабала, рекао је.**“ (Албахари 2009: 45) Постављена кабалистичка хипотеза је – када Бог смешта душу у људско тело он мора да креира „посредника“ између душе и тела јер би душа својом чистотом спржила људско тело и то посредника у форми „астралног тела“ (Албахари 2009: 48), тако да када се субјекат нађе у безизлазној ситуацији и када има потребу да комуницира са својом душом, он се заправо обраћа астралном телу као огледалу у коме се одражавају и душа и тело. Предуслов је да субјекат *досегне* „**највиши ниво пречишћености**“ (Албахари 2009: 48). Приповедач сања неке бројеве, буди се и отвара рукопис на бројевима страна које је сањао и ту проналази над-означитељ непознате у једначини у којој се обрео – Елеазар. Елеазар је, како приповедач чита у рукопису био први јеврејски учитељ који је дошао на територију данашњег Земуна, али је истовремено и први онај који се одметнуо од Бога. Према рукопису Елеазар као пра-атеиста и као не-прави Јеврејин „[...] један од ’турских’ Јевреја, односно, сефардски Јеврејин који је био турски поданик [...]“ (Албахари 2009: 68) поставио је себи питање зашто је Бог који је у потпуности савршен створио зло у свету и то не издвајајући га у чисту форму не би ли се одмах препознало, већ га идеолошки уписујући у душу сваког човека – да ли правећи на тај начин бинарност односа између доброг и злог субјективитета, те из тог разлога Елеазар одлучује да због иницијалне дискриминације Бога пређе на страну зла. Рукопис нуди и податак да се Елеазарови трагови – Елеазар је, наравно, бесмртан – налазе негде у Земуну, те стога управо у Земуну „[...] постоји место у којем се укрштају силе добра и зла, и где је могуће, уколико човек зна праве речи, прећи из једног света у други, па чак и ступити у подручје бескрајних могућности [...]“ (Албахари 2009: 52). „Наравно, када сам прочитао да негде у Земуну и даље постоји Елеазаров пролаз у други свет, прво сам помислио на онај кутак у дворишту у Змај Јовиној улици.“ (Албахари 2009: 52)

Зашто прича о Елеазару и зашто прича о Јеврејима пијавичарима у деветнаестом веку? Да би се Фантазам *нахранио*, да би што дуже опстао из-потребе и субјекта и оних других-од-њег, приповедач са своје стране (а која страна није његова?) прича *свој* Фантазам наводећи податке, реалеме о Јеврејима пијавичарима, односно самом коришћењу пијавица у медицинске сврхе можда из разлога да би показао архе-потребу Других или Првих за истребљењем Јевреја, потребом да нестану, односно да престану да постоје у њиховој близини из-страха *од фантазматичног невидљивог које је означитељ сваког странца* и које – невидљиво самим тим што *носи* тај семантички означитељ представља засигурну из-Фантазма подједнако као и из-утилитаристичке потребе претњу по опстанак Првих. У П/причи нагласак је да нико од српских и немачких трговаца није хтео да се бави тако огавним послом као што је сакупљање пијавица и да је зато Јеврејима било допуштено да то раде, да би након што се увидела уносност тог посла, односно могућност богаћења *странца*, тај огавни посао престао да буде огаван и Јеврејима је одузета било која могућност да зараде за живот. Много је вероватније да је Фантазму потребна прича о начину на који пијавице пију крв тако што: „[...] **чине све да њихова жртва не осети бол, и уз антикоагулант, који омогућава несметани проток крви, приликом уједа луче и анестетик који доприноси томе да жртва, или**

болесник, ништа не осећа.“ (Албахари 2009: 98) Антикоагулант и анестетик као могућност испијања нечијег сопства док се не сведе на љуштуру којом се може манипулисати? Да ли и Имагинарно, имагинаризација, фикција и фантазми, Фантазам подједнако као и Стварност функционишу попут пијавица? Или су *пијавице* једно сопству својствено *свеприсуство* у смислу не само проглашавања других-од-субјекта – Стварности, за идентитетско пијавичарство, испијање сопства и, делимично Фантазма других-од-себе, већ и *данак* који сам субјекат мора да *плати* да би могао од Стварности да се склони уласком у Имагинарно или *још даље* – у Фантазам. Имагинарно и Фантазам, у себи и по себи у оној мери у којој могу бити конструктивни у истој или приближно сличној мери су деструктивни по сопство попут пијавица. Пијавичарско дејство Стварности тече уз минимално присуство антикоагуланта и анестетика, те субјекат осећа бол, неумањену и самим тим трауматичну. Када Стварност то исто чини користећи се артифицијелним стварањем *голема* Фантазије – суманутих идеја постојања неке над-власти над којом стварносна Власт наводно нема никакву контролу – ефекат је исти јер субјекат, наравно не сваки, али онај који на пример *зна да чита сопство стварносне Власти и саме Стварности*, принуђен је да кад тад прихвати то *што је прочитао* и да освести *сопствену кожу прекривену пијавицама*, те да спозна да је *остао без капи крви*. С друге стране, субјекат приморан да из-нужности конституише сопствено (уколико се изузме другост језика) Имагинарно или у случајевима поодмаклог *анемичног стања сопства*, сопствени Фантазам, који истовремено опорављају *организам сопства*, али који неосетно попут пијавица у давању узимају потребну количину *крви сопства* не би ли опстали у сопственој *самоодрживости*, не тако реткој *потреби* да субјекат увуку у сопствену *стварност* не би ли *опстали* (да ли је самоодрживост уопште означитељ Фантазма или самоодрживост само још једна у низу потреба субјекта да Фантазму припише фантомско, мистично, магијско?).

Рукопис доноси своју Причу, односно Приче које у наводној конспиративној функцији са *Елеазаром* доводе до Фантазма о *голему* и *рецепту сачињавања створа* који „[...] би изазвао панику у редовима непријатеља, а паника је почетак пораза“ (Албахари 2009: 129) Парадокс у вези са *големом* јесте што га је могуће створити изговарањем „магичних формула“ (Албахари 2009: 129), језика, али сам *голем* је *биће* коме је одузета моћ говора, дакле ствара се *биће* које „[...] не може да буде творац и да ствара свет тако што ће га изговорити [...]“ (Албахари 2009: 129). Која је његова функција ако човек као једно од наводно најсавршенијих *бића* које поседује ту једну несавршеност која *голема* раздваја од Бога/бога – моћ говора, језик није у стању да се сачува од Стварности? Функција *голема*, наравно овде се не интерпретира кабалистичко тумачење *голема*, јесте функција Фантазма који је саздан од речи, али који нема моћ да проговори у истом означитељском регистру за-другог, већ искључиво *постоји* као индивидуални штит субјективитета од извесне опасности анихилације идентитета. Да ли је Прича о *голему*, о *Волфу Еноху* (Елеазару) – *водоноши* као једној од означитељских функција Фантазма да демонстрира сопствену самоодрживост у бесконачној потрази за *савршеним смислом*, приказ *силаска* или *успињања* субјективитета субјекта у параноју?

„А шта, рекао сам у себи, ако сам ја Волф Енох, и та помисао ме је натерала да станем. Ја сам Волф Енох, рекао сам наглас, и нисам осетио да не говорим истину. Али, продужио сам да говорим, како могу да будем Волф Енох, када нисам Јеврејин? Како знаш, упитао сам се, да ниси Јеврејин? Таман када сам заустео да одговорим, приметио сам како дечак и девојчица пиље у мене, вероватно срећни што виде лудака који прича сам са собом. Окренуо сам се и почео да трчим. [...]“ (Албахари 2009: 151)

У вези са претходно постављеним питањем интерпретаторски је неопходно осврнути се на први приповедачев сусрет са рукописом „Бунар“. Приповедач, и сам

писац текстова за недељник „Минут“, верује *кроз* сумњу у моћ писане речи у Стварности јер другог избора нема. Телевизија „[...]“ извор званичне пропаганде на којој су дефиловале чудне сподобе, често ограничених интелектуалних способности [...] (Албахари 2009: 29) је онај део (тада(на)шње српске Стварности која се управо сопственом илузијом стварносног живота у форми *покретних слика које говоре* разликује, сматра приповедач, од новина које, иако у служби истог Господара, остављају могућност за продор или једноставну појаву у тишини „[...]“ неког субверзивног детаља, неког малог знака да стварност ипак није оно што је власт тврдила да јесте“ (Албахари 2009: 29). *Субверзивни детаљ* поседује, наравно, у ентропији Стварности фантомско, сабласно у смислу магијског које у супротности са повезивањем магијског као вере у „[...]“ апсолутну моћ језика [...]“ (Албахари 2009: 206), већ магијског које се односи на „[...]“ простор с ону страну језика [...]“ (Албахари 2009: 206) у коме се збива Истина, „[...]“ где у спокоју тишине и хармонији сфера пребива мистични свет неизрецивог, оно што се, без обзира на меру уложеног труда, речима не може изрећи“ (Албахари 2009: 206). С тим у вези, а у потпуној супротности са приповедачевом обавезом да не заборави *постмодернистички кодекс писања*, приповедач у контексту трагања за Истином, писаној речи, ипак, оставља моћ да и *с ову страну језика*, у левиначовом Реченом, омогући не појаву *Изрицања*, већ стварносно постојање *Реченог*: „[...]“ јер све ове речи, све ове запетљане реченице, могу можда само да одшкрину уска врата која воде у просторију у којој пребива истина, где је стварност доиста стварност а не низ умножених одраза, међу којима је и онај на којем се налази наш лик.“ (Албахари 2009: 206) Отуда и потреба овог Албахаријевог јунака да привремено *искочи из постмодернистичког у жижековску претпоставку* потребе постмодернистичког за искорак у *пред-модернистичко стање* дешавања чуда у која се не верује логиком Стварности, већ логиком Фантазма. Долазимо интерпретаторски до приповедачевог првог сусрета потврде сопствене са намером направљене шејдовске *везе-и-повезе* између стварносног присуства *сценском* извођењу шамара и стварносних речи огласа у неким новинама: „Понекад шамар може да измени цео космос. Шифра 'Длан'.“ (Албахари 2009: 30) Оно што се интерпретаторски може установити јесте да је *шамар заиста изменио космос* приповедачевог сопства и *скренуо потрагу* за И/истином у *супротном* или асимптотски истом смеру са потрагом која у тренутку започињања приповедачеве *Приче изгледа* не као осуђена на деструкцију, већ на потпуну анихилацију идентитета. Све то води приповедача да настави да се креће асимптотском путањом потраге, те се он јавља на оглас не би ли потврдио своје присуство *отварању космоса* у Фантазији и добија позив да се врати на *место предворја* Фантазије. На клупици поред реке затиче старца који спушта коверат са *нечим* да би одмах потом из-потребе приповедача старац утонуо у сан, а приповедачу се *обратио глас* са захтевом да узме коверат. „Осврнуо сам се: нигде никога. Глас је наставио да ми шапуће на уво, иако више нисам разликовао речи. Глава је почела да ми тоне, капци да се склапају, и када сам поново прогледао, налазио сам се између пијачних тезги, у мрклом мраку.“ (Албахари 2009: 34) *Фантом* је одрадио своје и увео приповедача или његову потребу у жељено неместо и сусрет са борхесовском *пешчаном књигом*. Иако се ово истраживање не бави интертекстуалношћу, Албахари да ли заиста из-потребе да изрази поштовање Борхесу или, ипак, из-потребе *Приче* свог приповедача за *нечим* што је природа сваког Фантазма, п(р)озива на *знање* не само Борхесове поетике, већ и *знање као читање* мноштва поетика различитих писаца чија имена или чије поетике није тако лако прозрети у наративу романа јер *из* постмодернистичког предумишљаја нису означене. Но, задржимо се накратко на Борхесовој „Пешчаној књизи“. Борхесовом приповедачу – Борхесу – на врата долази продавац књига *који не зна да чита*, али који и сам поседује *натприродну моћ* – „[...]“ људи нису могли да газе његову сенку а да се не заразе [...]“ (Borhes 2002: 109) и који из неког разлога жели да се отараси *Пешчане књиге*.

Албахари у Причи свог приповедача појашњава суштину *пешчаности* рукописа у његовој моћи непрестаног мењања, непрестаног *кретања*, непрестаног претварања „[...] у нешто друго, у нови почетак или нови крај, а ниједан од тих почетака или крајева није представљао прекид континуитета, већ је увек све уобличавало исту целину“ (Албахари 2009: 35). Борхес у својој причи каже:

„Замолио ме да потражим прву страницу.

Леву сам руку ослонио на насловну страну и отворио палцем скоро слепљеним са кажипрстом. Све је било узалуд: увек се појављивало неколико страница између насловне стране и руке. Као да су навирале из књиге.

- Сада потражите крај.

Био сам, такође, неуспешан; једва сам успео да промуцам гласом који није био мој:

-Ово је немогуће.“ (Borhes 2002: 109)

Задовољство долажења у посед *космоса, структуре без структуре*, мноштвености опција постојања од којих свака доноси толико жељену лакановску потребу субјекта за целовитошћу, задовољство попут лакановског *jouissance*-а, задовољство кроз бол *знања* да је та целовитост толико близу, у рукама субјекта, али да није његова. Задовољство приповедача Борхеса води у фрустрацију страха да ће му неко одузети тај симулакрим сопствене идентитетске опције постојања што га, иначе мизантропа, води у потпуни прекид контакта са *остатком света*, да би ускоро схватио погубност потпуног губитка конструктивно-деконструктивне неопходности другог-од-себе, те да је постао апсолутни „Заробљеник Књиге“ (Borhes 2002: 111). „Лето је одмицало и ја сам схватио да је књига чудовишна. Ништа ми није вредело то што сам сматрао да ни ја нисам ништа мање чудовишан, који је гледам [...]. Осетио сам да је у питању предмет море, нешто бестидно што срамоти и трује стварност.“ (Borhes 2002: 112) Доноси одлуку да К/књигу *изгуби* на некој од забачених полица „Националне Библиотеке“ (Borhes 2002: 112): „Осећам мало олакшање, али не желим да прођем улицом Мексико.“ (Borhes 2002: 112) Албахаријев приповедач је, дакле у тренутку *проналаска* рукописа на почетку борхесовске Приче: „То је то, сећам се да сам рекао Марку док смо заједно листали рукопис, то је оно што сам одувек желео: текст којем могу да посветим цео живот.“ (Албахари 2009: 35) Албахаријев јунак у иницијалном контакту са рукописом из-потребе да буде део Фантазма још увек није у стању да освести погубност *близине присуства* Фантазма другог-од-себе, или сопственог Фантазма као *обећања супстанцијализације лакановског објекта мало а* у контексту овог Албахаријевог романа као *обећања стицања моћи* Фантазма да се идентитетски опстане у *обе реалности, реалности* Фантазма и реалности Стварности, Фантазма који се у овом Албахаријевом роману *проказује* у мноштву за сопство приповедача импотентних симбола. Један од њих је рукопис „Бунар“ који *је много више или мање* од Борхесове „Пешчане књиге“, односно који је у томе *више* само детаљан приказ *оне друге стране* Фантазма. Борхесова „Пешчана књига“ у Албахаријевој прози постаје кабалистички текст означен као „Бунар“, текст којим Албахари свом приповедачу отвара мноштво могућности да оправда пред собом и у сопственој Причи пред другима-од-себе *ванвременско икуство* Фантазма. Осим тога што „Бунар“ *јесте* „[...] спис заснова[н] на кабалистичкој техници оживљавања неживе материје, дакле, на техници стварања голема, која је модификована тако да оживи сам текст, да га начини самоодржавајућим, али не и физички покретним“ (Албахари 2009: 215), он „[...] је поседовао [и] способност властитог преобликовања, као да сам трага за најбољим решењем своје структуре и самог смисла текста, те „[...] уколико би се један целовит фрагмент рукописа унео у било који други текст, на било ком језику, и тај текст би почео да се понаша на исти начин, дакле,

да буде жив“ (Албахари 2009: 215), Албахаријев, односно рукопис који је у поседу Албахаријевог приповедача је и *директан приступ* борхесовском *Алефу*. Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges) у својој причи „Алеф“ приповеда о *сопственом сусрету са Алефом* у коме се „[...] читав космички простор стицао [...] у несмањеној величини. Свака ствар (овално огледало, на пример) била је безброј других ствари [...]“ (Borhes 2019: 102): „[...] видех Алеф, са свих страна, видех у Алефу Земљу, и у Земљи опет Алеф [...] и бризнух у плач, јер сам својим очима видео онај тајни и само претпостављени предмет чије име људи својатају, иако га никад нису видели: непојмљиви свемир.“ (Borhes 2019: 102) „Алеф је, као што је познато, прво слово у алфabetу светог језика. Не стоји случајно у називу моје приче. По Кабали, то слово означава Ен Соф, безгранично, суштаствено божанство [...]“ (Borhes 2019: 104). *Алеф* у Борхесовој причи је много више од Фантазма. Ако би морали некако да га интерпретаторски означимо можда би најприближнији означитељ био над-Фантазам, бесконачно херметични Фантазам коме је *могуће бити сведок одабраним или случајним посматрачима*, Фантазам који не даје могућност препричавања, интерпретације, приче о „[...] суштаственом божанству [...]“, већ *он јесте суштаствено божанство и непојмљиви космос*. Не постоји причање у Борхесовом „Алефу“ о проживљавању, уласку и изласку из *Алефа*. Оно што *постоји* је *сусрет* са Алефом, плач као реакција људског бића на *сусрет са космосом*, огромна патња због немогућности да се детаљно *тај сусрет* опише због недовољности језика, као и због потребе, како Борхес приповедач наглашава да „[...] саговорници морају имати заједничку прошлост; како онда да другима пренесем Алефову бесконачност [...]“ (Borhes 2019: 102), али и из *неког разлога* задовољство које заборав доноси: „На сву срећу, неколико бесаних ноћи касније, поново ме је походио заборав.“ (Borhes 2019: 103) *Неки разлог* задовољства које заборав доноси јесте *тежина самог сусрета са оностраним*, или веровање да се *такав сусрет* заиста догодио јер би *та тежина* у потпуности и за-увек изменила субјективитет субјекта водећи га неповратно у без-излазну параноју. Наравно, Албахари у *свом приповедачком маниру*, маниру сведености и тежње ка приповедању као *тишини* и *из-тишине* зауставља се на кодирању рукописа „Бунар“ који није *Пешичана књига* у *оригиналу*, већ рукопис у који су само унети делови *моћи бесконачности* древног *оригиналног* кабалистичког записа, не би ли свом јунаку оставио *простор* постојања као потпуне освешћености значења параноидног идентитетског одређења. У вези са раније постављеним питањем да ли је нужност Фантазма улазак субјекта у стање параноје, у случају овог Албахаријевог приповедача одговор је по мишљењу ауторке негативан. Паранојом као означитељем могуће је једино означити Стварност коју приповедач живи. С тим у вези, борхесовски *Алеф* и *Пешичана књига* (означени у овом интерпретативном исказу италиком онда када се мисли на апсолут који није могуће нагласити само употребом великог слова) могу бити означитељи *оригиналног* кабалистичког рукописа „[...] састављен[ог] скоро двеста педесет година раније, на размеђи путева, писало је у њему, између два царства, аустријског и турског, и два света, овог овде и оног тамо.“ (Албахари 2009: 214) Рукопис који је привремено у поседу Албахаријевог јунака, као и читава Фантазам који делимично на њему почива могао би се означити као приближавање без могућности директног суочења са *Алефом*, као *зрнце* борхесовске *Пешичане књиге*, као *неожевско неместо* у које *силази* приповедач „Алефа“: „Подрум, тек нешто шири од стубишта, веома је подсећао на бунар.“ (Borhes 2019: 101)

Оно што Албахарију маестрално полази за руком јесте да свом јунаку омогући да без обзира на импотентност језика, без обзира на не-заједничку прошлост, у оквиру саме Приче, јунака и његових *са-бораца*, у оквиру романа и изван њега, непостојања заједничке прошлости између *неке* у Причи неиспричане јунакове прошлости и прошлости рецепијената, да фрагментарно у једнопасусној форми подробно се у

појединим сегментима *по-забави* причањем о неком *Алефу* током трајања *Фантазије*. Албахаријев приповедач добија и *упутства како ући или се успети у борхесовски Алеф*, односно албахаријевски *Бунар*. Задржаћемо се на једном од најважнијих предуслова за могућност да се испрати оно што рукопис „Бунар“ одређује да се мора испунити – прочишћење душе.

Како јунак приступа причању тог дела своје Приче? Наравно, он уз себе има *неког ко је вођа читавог пројекта спуштања Фантазије у Стварност*. Тај неко мора бити барем половично решење над-непознате у једначини са којом се он из сопствене потребе суочава – Маргарета, Јеврејка (да ли и активисткиња?), која прво мора добити на кредибилитету у овој, између осталог и детективској потрази, кредибилитету у смислу повезаности и отварања за јунака у тренутку причања Приче познате, али за јунака у тренутку почетка дешавања *Фантазије* и, наравно, за реципијента, апсолутне непознате. Маргарета се у том смислу открива као девојка са кеја која је истовремено и ћерка сликара Јаше Алкалаја. Када Албахари, односно његов јунак до те спознаје дође, Маргарета добија потпуни кредибилитет да исприча своју причу у коју јунак више нема потребе да сумња. Иако за сумњу више простора нема, јунак, који као што је већ више пута напоменуто *преписује* врло често начин функционисања *Фантазма*, односно идентитетски по-стоји и у *Стварности* и у *Фантазму*, те се његове повремене сумње у *Фантазам* не би могле више означити као сумње, већ више као нагонска потреба *субјекта Стварности* да себи поставља низ питања која сам *Фантазам* *више не могу да угрозе*. Иницијална и по *Фантазам* најфаталнија сумња је отклоњена и јунак је спреман да чује Маргаретино тумачење *услова које је потребно испунити да би се остварио први корак ка долажењу до сржи Фантазма*. Како *прочистити сопствену душу* или које је то стање у које субјекат треба себе да доведе да би могао да пронађе сопствени фантазматични мир? У Маргаретиној Причи о Кабали и плану стварања *голема* у *Стварности*, те стању у које индивидуа мора себе да доведе да би у потпуности изашла не само из *Стварности*, не ни чак у левинасовско пражњење себе од себе самог или можда управо нешто налик том стању, одзвањају следећа упутства: „[...] медитација, исцрпљивања гладовањем и неспавањем [...]“, „[...] пермутовање хебрејских слова [...]“ (Албахари 2009: 219), „[...] прочистити тело од талоба гадости, затим то исто треба учинити са душом, из које се мора, што је од посебне важности, избацити било какав траг љутње и гнева [...]“ (Албахари 2009: 219), „[...] када су душа и тело чисти и потпуно празни, треба се осамити у подједнако чистој просторији, молити се и посветити премештању слова, да би се мисли усмериле у правом смеру и да би се избегло да их било каква спољашња сметња одведе на погрешан пут“ (Албахари 2009: 219), „[...] изласком из бунара човек враћа у нечист свет, међу силе које ће похрлити да му раздере хаљине саткане од чистоте и поново га увуку у свет сталне борбе добра и зла [...]“ (Албахари 2009: 219), „[...] онај који се враћа из бунара, ма колико дуго у њему био, стиже уморан и исрпљен од напора усресређивања, те је стога лак плен за све оне демоне који ће се попут пијавица прилепити уз њега и сисати му крв све док не клоне и пређе у њихову власт [...]“ (Албахари 2009: 219). Довести свест и тело у стање непостојања, привида невидљивости, исцрпети тело гладовањем и неспавањем што аутоматски доводи до пред-стања губитка свести када је засигурно да ће се субјекту *приказати*, указати мноштво визија, још ако субјекат од самог почетка овог процеса натера своју свест да бесомучно понавља један исти означитељ разлажући га до безумља на своје чиниоце, у *Стварности* или *Имагинацији* било ког субјекта који није себе пред-одредио за аскетски живот, засигурно води у неку врсту лудила. Лудило о коме је овде реч није нус-продукт само тог стања између свести и несвести, већ и покушаја да се након довођења своје свести на руб разума (није питање да ли здравог или не-здравијег јер ко је тај над-проценитељ који ће то засигурно утврдити) покуша повратак у оно стање пре таквог подухвата. *Фантазам*, или

крајност покушаја уласка у неки наводно мистични Фантазам је подједнако злоупотреба од стране неке идеологије, односно део нечијег потпуно освешћеног плана да субјектом лакше манипулише. Албахаријев приповедач, јунак је слушалац, реципијент, *статиста* који сумња, али га та сумња и неповерење према Фантазму не заустављају да му се свесно *прикључи* из потребе за поверењем у Фантазам идентитетског постојања које делује *извана*, из приповедачеве *перспективе*, као целовит. „Ужас идентитета је у томе што не може да се згули са себе онако како змија оставља свој свлак, и нема горе тамнице од идентитета у који се сумња или од онога који су други прогласили лошим или злим.“ (Албахари 2009: 221, 222) Одакле то приповедачево поверење у целовитост Фантазма другог-од-себе? Управо из Стварности чији је он сведок и учесник, Стварности предрасуда које је он и српски народ доживео и доживљава „[...] много пута током тих година етничког ратовања, суочавајући се са предрасудама о српском идентитету [...]“ (Албахари 2009: 222). „[...] могао сам да претпоставим како то изгледа из перспективе јеврејства или неког другог, у негативном смислу трајно обележеног идентитета.“ (Албахари 2009: 222) Одатле и његова емпатија према погромима/Погромом над јеврејским народом, емпатија која прераста у узрок потребе *прикључивању* Фантазму других, за који не престаје да верује у сумњи да је само његов. Приповедачево *ходање по површини* Фантазије других-од-њег га, међутим, спречава да у *украденим сегментима* туђе фантазије, створи своју која би у потпуности могла да буде параноидна или психотична да није његове стално присутне освешћености из-Стварности која му не даје мира, те он непрестано и себи и другима поставља питање како је могуће да „[...] душа древног кабалисте [...]“ (Албахари 2009: 224) препознаје тело у коме се може настанити за спасење једног народа на основу ирационалних показатеља попут изналажења *оног* који је препознао смисао шамара (јунак је апсолутно освешћен да је његово присуствовање шамару на обали случајност, а да је његова потреба да том догађају придода неки скривени, мистични смисао потреба да привремено издвоји своју свест из сопствених размишљања о преочигледном сопствене Стварности), или кабалистичког *налазача* смисла космоса, свемира или каквог год трансцендентала када он сам на пример није Јеврејин или када он сам не поседује ни душу ни тело који су прочишћени, већ напротив, једино што може да каже за свој субјективитет јесте да живи затрованост од које покушава да се склони. „Међутим, нисам више могао да одустанем, без обзира на то што ми је та улога била наметнута и што ништа од свега тога нисам сам изабрао.“ (Албахари 2009: 226)

„Сумњао сам. Један од разлога се налазио у чињеници да је све некако било превише уредно, да су се сви елементи савршено уклапали и надовезивали, те да су се чак и грешке дешавале онда када су постојале највеће шансе да се десе, тако да је све наликовало неком холивудском филму, пуном параноидних завера, а ко још верује филмовима из Холивуда?“ (Албахари 2009: 227)

„Да ли је то била права намера, да их тако назовем, завереника? Да ме наведу да сам направим оквир у којем ћу се кретати, да будем главни јунак који смишља самог себе и одабира оне елементе који му делују најверљивије, одбацујући оне за које сам не нађе место у конструкцији стварности која, у суштини, не постоји? [...] Ако сам добро следио своје мисли, испадало је да сам дозволио да будем увучен у игру у којој нисам био никакав добитник, како ми се то до недавно чинило, већ само један од помоћних елемената, пион којег је неко вешто померао док је сам пион био уверен да је избор покрета и потеза непобитно његов.“ (Албахари 2009: 237, 238)

Ова сумња и спознаја по цену губитка сопственог (по)нешто-идентитета свесна је потреба приповедача за спас(ењем) сопственог идентитета и егзистенције на било који начин па било то и *кроз с предумишљајем других увлачење у Причину/Фантазам других из-*

потребе других да за-себично спасу себе. Истовремено, овај дигресивни *упад* потреба је и аутора да *негде на једној закривљености лавиринта наратива обавести* реципијенте да је његов јунак у егзилу, да га више не опседа потреба за сопственим сопством, те да иако је његов приповедач сам са својом оловком којом исписује своју Причу која није само његова и која није ни Прича (постмодернистичка потреба или опомињање самог себе да не заборави на *постмодернистички кодекс*) и иако је сопствено ишчезнуће једина извесност, ипак „хемијско срце“ (Албахари 2009: 239) попут приповедачевог остају разапети „[...] између пуноће и празнине [...]“ (Албахари 2009: 239). Да ли *пуноће* као испуњености због привременог боравка у Фантазму других, Фантазму из најбољих намера, из-потребе да се сопствено сопство жртвује зарад других или *пуноће* као потребе или (не)извесности да барем привремено, „[...] девет недеља [...]“ (Албахари 2009: 131) доживи лакановско задовољство као задовољство постојања између *jouissance*-а и *plaisir*-а, односно потребе из-засебичности? *Празнина* би се могла односити на речи које су му једино преостале да би испричао Причу, односно под-Причу о Фантазму, о сопственом поверењу да иако је спознао да је искоришћен зарад циљева других од себе, ипак циљ није био утилитаристички у чисто идеолошком смислу, већ *негде* изван Мржње: „Речи, наравно, не рачунам; оне су нешто друго, како је неко давно написао, и никада не казују оно што говорник жели да каже, већ оно што слушалац жели да чује.“ (Албахари 2009: 239) Ауторка овог истраживачког исказа *жели да чује*, као што се из наративно-истраживачког простора посвећеног Фантазму може ишчитати, да Фантазам као опционо измештање субјективитета субјекта постоји, наравно не у контексту приписивања Фантазму религијских, спиритуалистичких или филозофских (попут Деридиног погрешног читања Левинасовог филозофског промишљања о једином истинитом или правом постојању *с ону страну бивства*), већ у контексту веровања у могућност постојања негеометријског простора слободе сваког сопства, па звао се *он* Имагинарно или Фантазам или, макар, сањарење.

Вратимо се јунаковој решености и спознаји да је превише зашао у *туђ* Фантазам да би од њега на крајњем ступњу, у тренутку дуго припреманог остварења, одустао, те се одлучује да сопственој Причи о доживљеном Фантазму, Причи коју прича из солиписистичког стања егзила, придода и подсмех својој тадашњој решености да по сваку цену буде део мистичног фантазма или да прогласи себе у сумњи за *одабраног* који ће до краја бити део фантазмагоричног креирања „[...] симболичног голема, али са стварним моћима“ (Албахари 2009: 242), који пристаје да се као „краљ“ (Албахари 2009: 241) сједини са својом „невестом“ (Албахари 2009: 241) не би ли *се попео* у бунар „[...] према вишим сферама и сефирима“ (Албахари 2009: 241). У Причи не постоји јасна граница или постоји, али прикривена, да ли су јунакова размишљања непосредно пре и током самог тог чина са намером у појединим сегментима испричана тако да код реципијента изазову смех као предах или да означе јунаков накнадни осећај стида због сопствене наивности или глупости да поверује у могућност преласка из једног стања постојања, овоземаљског у *неко друго*, какво год, мистично свакако и обећавајуће у смислу проналажења ако не Истине и сопственог идентитетског мира и спокоја, онда барем саучесничког, позајмљеног мира и спокоја. Неопходно је задржати се у интерпретативном смислу на неколико таквих тренутака. Ма колико Фантазам других у коме јунак свесно учествује позивао на фантазматичну одговорност и ма колико приповедача обузимао страх од *тог нечег* њему страног, непознатог, он не може да се отргне помисли да се то магијско *сједињење краља и краљице* односи на физички, сексуални чин њега и Маргарете. У тренутку када започиње наводно остварење тог мистичног успења, јунак осећа промају за коју претпоставља да означава, по инструкцијама које је добио, *отварање бунара* за прелазак у *други свет* и коментарише: „Који парадокс, сећам се да сам помислио, у земљи у којој се промаја сматра једном од

најстрашнијих природних појава, управо она означава да је успостављен пролаз који води у паралелни простор или нову димензију постојања.“ (Албахари 2009: 252) Звук који је заменио некадашњу тишину око клупице у забаченом дворишту у Змај Јовиној улици постаје „крчање“ које јунака једино подсећа на „[...] брујање које допире из трансформатора у којем се крајње дисциплиновано једна врста струје претвара у другу“ (Албахари 2009: 253), али да не би баш у потпуности обезвредио и себе и Фантазам и магијски тренутак дешавања *нечег туђег*, али претпостављено *оностраног*, јунак се извињава реципијентима за своју помисао да *отварање бунара* подсећа на рад трансформатора. Највећи предах за реципијенте, или барем за ауторку овог интерпретативног исказа јесте тренутак када заиста делује да јунак постаје део не само Фантазма, већ да заиста стоји пред *вртлогом улаза у бунар*, али је његова највећа брига то што осећа свраб само на једној плећки, сигуран да постаје анђеол и страх што исти тај свраб не осећа на другој, те у *ужасу* тог тренутка он помишља да ће „[...] бити једнокрилни анђеол, анђеол инвалид, неспособан за лет, нестабилан за тло, тетурати анђеол који ће на крају пожелети да се ослободи и другог крила, макар то значило да ће поново постати човек. Боље стабилно људско биће, помислио сам, него анђеол искривљен на једну страну.“ (Албахари 2009: 254)

Без обзира на отклон који јунак прави у вези са *догађањем* Фантазма, Фантазам је *преблизу* и он ни ретроспективно не жели да изостави ни један детаљ описа свог фантазматичног искуства јер близина помисли да неки древни кабалистички списи садрже описе и доказе (не)могућности остварења нечег енигматичног које није у служби Мржње, већ управо у служби придруживања нечему што би макар у Фантазму донело нешто добро некоме другом, а њему самом доказ да се у Фантазму може не само привремено опстати, већ и трајно идентитетски пре-живети, јача је од сваке освешћености поделе на Стварност и Фантазам. Сам опис *проласка* кроз фантазматичност фантазматичних имага, преласка у *онострану свет* наликује покушају и успевању у описивању садржаја лакановског Реалног. Од осећања „[...] чудновате бестелесности [...]“, пражњења и претварања „[...] у љуштуру, у нешто налик оној празној кошуљици коју поједини инсекти остављају за собом у процесу одрастања и трансформације“, затим осећаја испуњења нечим што је „[...] творило неразлучиву целину [...]“ (Албахари 2009: 253), до осећаја препуњености тим нечим у тој мери да ће се угушити – „[...] а онда је све стало, и када сам поново отворио очи, налазио сам се у свом стану, у фотељи испред телевизора“ (Албахари 2009: 254). Реципијент у овом исказу јунака већ може да назре *онај* тренутак означен као отрежњење јунака у смислу да је све што му се наводно догодило само плод његове потребе за Фантазмом, идеолошка или једноставна потреба сваког субјекта за конституисањем сопственог *новог* идентитета у Реалном и као Реалног, или као потреба јунака да у причању Приче ублажи стид и срам сопствене помисли да *оностраност* постоји као идентитетска опција или као потреба творца, аутора да укаже на погубност сваке помисли да се може не само тумачити Реално, већ и проглашавати сопствени субјективитет Реалним у контексту потпуног губљења освешћености да је управо таква помисао идентитетског измештања оно што свака Мржња, свака Власт спремно дочекује не би ли и у идентитетском и у егзистенцијном смислу поништила у субјекту идеју да може и сме да постоји независно од њене аутократске Фантазије. Међутим, аутор и јунак не одустају тако лако од задржавања барем у нечему што представља симулакрум рикеровског наративног идентитета без истости са нагласком на дисеминацији ипсеитета која се продужава у формалном смислу у неколико реченица, а у контексту дисеминације сопства у проглашавању *нечег*а што би требало да буде отрежњење од Фантазма само тренутним прекидом да би Фантазам деловао (коме?) још уверљивије и фантазматично стварносније. Поред јунака који седи у фотељи у свом стану и чини се да се одатле није

ни померио, осим можда у некаквом стању сањарења или свесној потреби за конституисањем *оноземаљског себе*, стоји Маргарета чију руку, у тишини, јунак ставља на своје чело и опет затвара очи. Фантазам *се наставља* под магијским утицајем усклађивања ритма њених откуцаја срца са његовим и јунак коначно добија могућност да из друге перспективе, оне изван сопствене *испражњене љуштуре* у Фантазму, посматра шта се *заправо* догодило. *Сада* Прича тече у смеру потребе јунака да себи у себи и у запису о себи понови нешто што жели да мисли да се заиста догодило или се заиста догодило, или аутор оставља реципијенту, не јунаку да у Фантазму пронађе могућност повезивања *мреже Стварности* која ма колико имала моћ над субјективитетом субјекта у *Фантазму*, једино од чега заиста зазире је управо исто оно што она користи не би ли поништила сваки субјективитет који јој се успротиви. У онтолошком смислу Стварност, Власт, владајућа структура може да почини геноцид, може на микроплану да поништи једну, сваку егзистенцију, али оно што не може да поништи је *сабласт Фантазма*, страх од *одмазде оног невидљивог*, одмазде која не мора да буде онтолошка, одмазде која постоји као означитељ одмазда, као што кастрација постоји као претња у форми означитеља кастрација. *Да ли аутор или сам јунак испишују до детаља опис Фантазма* није важно, важно је да постоји запис о Фантазму и (и)рационалном страху од борхесовског рукописа који пренесен у деловима у било који други контекст мења садржај новог контекста трагајући за идеалном целином. У том контексту јунак наставља своју фантазматичну Причу наводећи како је током „кабалистичког експеримента“ (Албахари 2009: 277) могао да види како нешто испуњава љуштuru његовог тела том тежином да чини да његово тело пада са клупице и да главом удара о метални део клупе – „И стварно, када сам касније дотакао теме, напицао сам болну чворугу [...]“ (Албахари 2009: 256). Све остало што се након тога дешавало као што је „[...] подизање прозирног обличја са мог тела [...]“ (Албахари 2009: 256) и прелазак тог обличја кроз *отвор бунара* и речи које му је то обличје упутило пре преласка, као и његов повратак из позиције *споља* у сопствено тело – *унутра*, добија на извесној тежини у смислу моћи Фантазма да се за разлику од лакановског Имагинарног трајно, за-увек упише у свест субјекта. Пред сам крај своје Приче, крај романа јунак каже:

„Међутим, постоји нешто што ме збуњује. Неколико пута током ових година, у потпуно непредвидљивим размацима, вратила ми се слика пламене капије на улазу у раскошну небеску палату, и онда видим себе како корачам стазом од облака из једне палате улазим у другу, већу, толико велику да се она прва палата налази у њој, а та већа се налази у још већој, и тако редом [...] Где сам био? Да ли је могуће да сам оне вечери ипак пошао за Елеазаром, и да смо били на домаку остварења онога што је било замишљено да урадимо?“ (Албахари 2009: 284, 285)

Да ли Фантазам са свим својим *погубним исходима* по субјективитет, сопство субјекта може да се *чита* као *несупстанцијализована супстанца*, као нешто што у тој мери може да испуни *љуштuru субјективитета* и да јој *подари* трајно други идентитет и другу истину? И у случају да није део Фантазма завере из-добрих-намера других-од-себе, односно да конституише Причу о само својој Фантазији, Албахаријев приповедач или било која индивидуа нужно би постали или жртва Власти, Стварности, или жртва сопственог апсолутног солипсизма као најтеже одрживог идентитетског постојања, а да оно не буде сведено на параноју. За-себни Фантазам је можда најтежи облик идентитетског опстајања, као што је речено, у поређењу са лакановским Имагинарним које субјекат користи за привремене *излете* из Стварности јер док је у лакановском Имагинарном субјекат је све време у контакту са Стварношћу и на сваку њену *опомену* он (полу)спремно реагује у смислу проживљавања наметнуте трауме не би ли започео конституисање новог Имагинарног као могућности менталног оздрављења и прикупљања снаге за нови удар Стварности. Фантазам је нешто друго и у лакановском

смислу. Наиме, Фантазам или фантазам је оно Имагинарно које објекат мало *a* преводи у стварносни објекат, тако да добијамо алгоритам у коме је услов прецртани субјект само утолико уколико објекат мало *a* није увек недостајући мањак или вишак, односно уколико није непозната. С тим у вези у Фантазму објекат мало *a* не мора бити нужно супстанцијализован, али мора стварати осећај да је на дохват руке, толико близу да својим привидом близине не престаје да задиркује и изазива субјекат да покуша да га присвоји. Из тог разлога субјекат не може тако лако као са Имагинарним да *барата* са Фантазмом, јер када се једном устреми на објекат мало *a* у Фантазму, он губи контакт са Стварношћу и живи сопствени Фантазам из ког је повратак готово немогућ. Можда зато Албахари свом јунаку *нуди* Фантазам других, као форму или функцију Фантазма како би све време био истовремено у Стварности и у Фантазму, али и у хартмановској **могућности „певања ’у лице објекту’ “** (Hartman 1995: 540), или, у случају овог и свих Албахаријевих јунака, *јадиковања у лице и објекту и Символичком*. У том контексту о сопству и истини овог Албахаријевог јунака се може говорити као о троичној борби за опстанак оног што је до момента почетка Приче преостало од сопства и његове истине, и то из-спознаје немогућности опстанка сопства у Стварности живљења, јадиковањем над немоћи пред немогућношћу писања о сопству које се, писање, ипак, догађа и које пре-остаје као једина (не)могућност говора о сопству у Стварности и Фантазму који обећава нефактичност фактицитета сопства, али (да ли је?) и нефактичност боља од идентитетског постојања као измрцвареног сопства у Стварности.

Разлог зашто приповедач одлучује да из изгнанства запише Причу може да се *чита* и онако као што сам приповедач наводи да је боље да у самоћи пише него да прича сам са собом, што већину интерпретатора овог Албахаријевог романа наводи на догматски закључак да је Албахаријев приповедач параноичан и самим тим означен као лудак. Исто тако, одлука да Причу из изгнанства запише може да се *чита*, мада најмање вероватно, и као покушај пражњења од трауме спознаје да је сваки Фантазам који увлачи део туђег Фантазма у себе или који се у потпуности замењује за Фантазам другог од себе погубан. Можда је најсмисленије разлог за исписивање и потом закопавање рукописа *читати* у означитељском регистру потпуног идентитетског краха када сумње постану Сумња као означитељ Трауме/траума која/е за собом остављају опустошени солипсистички субјективитет који је у тој мери дисфункционалан у *новој обећаној Стварности* да након окончања фантазам идентитета не може ни након шест година да уђе у пост-трауматско стање, већ живи и постоји само док успева да одржава близину траума и некадашње Стварности чије осећање близине, за разлику од конструктивно-деконструктивног осећаја близине Фантазма, обећава само Ништа:

„Тако сам и ја умео некада да кажем како сањам о томе да живим далеко од било какве историјске пукотине, и да бих био најсрећнији када бих све своје време могао да посветим читању и писању и слушању музике, а сада, када сам далеко од живе историје, када је све време само моје, покушавам да реконструишем збивања која су до тога довела и бестидно говорим, ево, управо сада, да не могу да замислим живот ни на какав други начин, да чезнем за оним што сам некада сматрао непотребним талогом.“ (Албахари 2009: 132)

Одржавање близине тог Ништа последица је **не** погубности уласка у Фантазам, заузимања идентитетске позе фантазматичног постојања, већ жижековског упозорења на погубност ситуације када Стварност, Траума Стварности из заседе сачека тренутак када субјекат у потпуности *ампутира* осећање опрезности, када субјекат заборави, вођен снагом Фантазма, да у Фантазму и као Фантазам може идентитетски да постоји само уколико је у потпуности освешћен својих *излазака из* Стварности, *улазака у* Фантазам и поновног, из-опрезности привременог *повратка* у Фантазам и тако у недоглед.

Најразорнија моћ Стварности Трауме, трауматичне Стварности по субјективитет је управо *тај тренутак, тренутак* у коме Албахаријев приповедач заборавља, условно речено, узрок свог идентитетског бега прво у Имагинарно, затим у Фантазам, када почне да живи само Фантазам емпиријски делујући и у Стварности, али само из-потребе Фантазма. Управо тада Фантазам Стварности *проваљује* попут лакановског Реалног изненада и без симптоматске најаве у *сопство* приповедача чинећи од њега зависника не од *дима канабиса* Имагинарног и Фантазма, већ зависника од осећања бола, страха, апсурда, бесмисла. Али, шта је са приповедачем ако се његова Прича чита управо као пост-трауматско стање катарзично коначно записаног трауматичног које током самог процеса записивања буди сећање на сопствени осећај идентитетског постојања у зачуђености пред Фантазмом и потребу да негде далеко од пређашње Трауме Стварности поново оживи потребу за чуђењем „[...] јер живот је стална зачуђеност пред самим животом и када ње више нема, нема ни живота.“ (Албахари 2009: 158,159) И да ли се његова чежња за некадашњим животом као *талогом* може читати као чежња за рађањем потребе за улазак у нови Фантазам, за нову фасцинацију која би га извела из *тренутне идентитетске обамрлости ћутања*?

Зашто је Албахаријевом јунаку потребно шест година да држи у близини Стварност Трауме да би тек онда за-добрио „[...] додатни подстицај [у] [...] намери [...]“, затим „жељи“, па „осећању обавезе“ и на крају „завету“ (Албахари 2009: 227) да испише своју Причу да би је одмах потом закопао „[...] у шумарку, на падини, испод брезе, у кутији. После тога, немам више шта да радим осим да заћутим. И ево, ћутим.“ (Албахари 2009: 285)? Можда управо зато што је гравитациона сила „историјске пукотине“ у тој мери онеспособила приповедачеву *некадашњу моћ да левитира између* Фантазма Не-Трауме и Фантазма Трауме, између „Алисе“ као означитеља „[...] искуства под утицајем хашиша, привид за који знамо да је привид који уопште не укида стварно стање ствари, већ се догађа паралелно са њим“ (Албахари 2009: 71), између Стварности Трауме и *Нове Стварности изван Трауме*. „Историјска пукотина“ онеспособила је његову моћ имагинаризације вакума пост-трауматског живота од шест година, али не и моћ да испише по сећању или из-потребе „завета“ себи и проживљеном болу као једином „[...] противотрову за ништавило [...]“ (Албахари 2009: 187) запис као сведочанство *једног талогa живота* у Стварности Трауме, једног сопства које своју Истину проналази *тамо* где је једино и могуће *пронаћи* – у Фантазму о фантазмима, као сведочанство постојања Првих или Других који у ирационалној сумњи да други-од-њих поседује лакановски „вишак“ који је погубан за њихове у-мржњи-идентитете не бирају средства да се тих идентитета ослободе прогоном или погромом или можда само као сведочанство да је могуће превладати страх од погубне моћи Стварности по само *језгро* сваког сопства – онај *део сопства* који омогућава привремени отклон у Имагинарном или у Фантазму, који једини може да учини сопство, субјективитет и његове *истине* самоодрживим.

У том контексту је могуће читати и приповедачеву дилему шта да учини са сопственим записом када га заврши, да ли да га спали или да га закопа, не као нихилистичку потребу за уништењем записа као само-уметнутог или *подметнутог* постмодернистичког потпитања: „Текст ипак није живот, зар не?“ (Албахари 2009: 159), већ најпре као скривање иза постмодернистичког привида обесмишљености сваког супстанцијализованог вида постојања – скривање у *новом* Фантазму. *Нови* Фантазам би могао да се односи на фантазме субјеката о сопственој смрти о којима говори Дерида у другом делу свог *The Beast and the Sovereign* посебно наглашавајући страх субјеката у фантазмима о сопственој смрти, односно коју одлуку донети у вези са својим мртвим телом: *Да ли га прекрити земљом, сахранити, закопати га или га кремирати?* У том контексту Дерида наводи да фантазам о сахрањивању као закопавању мртвог тела и

прекривању земљом (п)одржава жеља за извесним очувањем тела јер место где је сахрањен леш се тиме не уништава с једне стране, али с друге, у тој *врсти* фантазма опстаје страх од могућности сахрањивања живог тела и смрти услед гушења, као и страх од неизбежности труљења леша. У случају фантазма о кремацији, иако не постоји страх од сахрањивања живог субјекта и од процеса дуготрајног пропадања леша, јавља се страх од трансформације смрти у анихилацију, у потпуно уништење свих трагова нечијег постојања. (Derrida 2011: 241, 242) Кључно потпитање је зашто Дерида користи означитељ фантазам када говори о смрти као коначности? Управо зато што у Фантазму субјекат може бити и жив и мртав у исто време, односно у Фантазму субјекта о сопственој смрти или Фантазму шта ће се збивати са његовим телом након смрти, субјекат може бити *леш који дише, живи мртав* или истовремено и закопан и незакопан *рукопис*. У вези са претходно наведеним, одлуку Албахаријевог приповедача да сопствени рукопис ипак закопа могуће је *читати* и као почетак новог Фантазма *ћутања*, као привид новог Фантазма *ћутања* попут, према Теневу, *дечијег* фантазма који *омогућава стицање увида* у фактицитете Стварности у најогољенијем виду, да би се истовремено ти фактицитети привидно брисали (закопавали) и тако опстајали само у Фантазму, или као један од начина, према Жижековом *упутству*, да се поништи на основу стеченог фантазматичног искуства било који наредни фантазматични утицај Трауме управо тиме што приповедањем, а затим и закопавањем *исприповеданог* субјекат конституише *простор* за *ново Имагинарно* свог сопства или *нови Фантазам* сопствених идентитетских истина.

1.7. Интерпретативни дигресивни *препад*

„Како, најпоследње, читати *Пијавице*? Како препознати носећу проблемску раван овог романа? Да ли је она садржана у проблему јеврејства, односно холокауста, а с тим у вези и са политичко-социолошким контекстом наше свакодневице? Да ли се она обликује на нивоу романа-трилера са елементима теорије завере и разних тајних удружења? Да ли се односи на проблематизовање наше стварности кроз кабалистичка веровања и мистичка искуства? Да ли ће пре бити да је по среди манихејска борба испуњена мистиком, или је то пре простор релативизујућих статуса јунака романа? Или је у питању феномен пронађеног рукописа, тај *par excellence* постмодернистички топос? Да ли је основна проблемска раван *Пијавица* садржана у непрестаном укрштању реалног и имагинарног плана, укрштању критичке колумнистичке свести са ониричким, халуцинантним и мистичким искуством главног јунака? Укрштању које се почесто одвија без јасне и постојане границе, што између осталог овом *тексту* даје заводљиву, па и магичну моћ? Или се, пак, роман бави самим собом, својом структуром, извором и зачудном логиком приповедачког гласа, законима и поступцима стварања фикције, и процесом успостављања сопственог смисла? Где су и форма и смисао протејски варљиви јер зачудно израстају једно из другог?“ (Деспих 2003: 181)

У роману *Пијавице* би се до без-краја могло интерпретирати сопство текста, наратива самог романа који попут *живог организма* показује све лакановске функције субјективитета, од его-субјективитета Стварности преко хистеришно-неуротичне функције кабалистичке Приче до (што не значи да се у наративу романа не појављују и нестају слојеви наратива који представљају функцију схизоидности) функције квази-психотика или онога што је преостало од постмодернистичког наратива испод мноштва интерпретативних слојева баналних, бесмислених симбола и тривија, медиокритетства свакодневице, Стварности Србије у доба владавине Слободана Милошевића, само годину дана пре бомбардовања те исте Стварности Србије, у мета-Причи, *класичној* постмодернистичкој дистанци приповедачевог (не)веровања у моћ језика представљеног у дихотомији имеђу при-давања језику апсолутне слободе бесконачног конституисања

нових значења и са-знања да је та слобода језика, ослобођеност језика погубна по идентитет и истине и сопства и Приче и приповедача. Међутим, ауторка остаје при свом иницијалном интерпретативном решавању (не)једначине (не)могућности конституисања истине сопства јунака романа. С тим у вези, *испричана* интерпретативна *прича* заобилази метапрозни наратив који у контексту *кодекса постмодерне, потребе* аутора да у мета-Причи, односно *оном* делу наратива романа у коме постмодерни аутор *помаже* свом јунаку да уколико *овај* не успе, при чему су могућности на успех унапред укинуте, да успостави барем једну инваријаблу – инваријаблу немоћи било ког субјекта *пред зидом језика* да чак и исприча П/причу сопственог ништа идентитета – увек може да се *позове* на метатекст као изговор и *главног кривца* за сопствену (не)моћ да у коначности текста, нужне коначности временског одигравања радње пронађе неки сегмент наратива Стварности, наратива Имагинације, наратива Фантазма који му може донети толико преко потребан осећај слободе у привременом и привидном осећању нешто идентитета. Мноштеност питања које Ђорђе Деспић поставља у свом приказу романа *Пијавице* – „Роман-голем“ – уткана су у ткиво овог интерпретативног исказа као потреба ауторке овог истраживачког исказа да укаже на подједнаку опасност у интерпретативном приступу као могућем интерпретативно-реципијентском читавању могућности читања сопства јунака овог Албахаријевог романа у коду предложених теорија, као и покушаја свођења сопства Албахаријевог приповедача на „интерпретирајућу свест“ (Деспић 2003: 179), „тумачећу свест“ (Деспић 2003: 179) која има потребу „[...] да успостави неки вид новог, дубљег, 'истинитијег' тумачења стварности“ (Деспић 2003: 179), односно да фингирање једног дела Фантазма – у контексту проналажења кабалистичког текста постоји само из потребе фикционализације Стварности. Деспић такође у свом интерпретативном исказу наводи да су и „ефекат фикције“ (Деспић 2003: 179) (Имагинарног) и „мистички ефекат кабалистичког текста“ (Деспић 2003: 179) (део Фантазма) у функцији „[...] приповедачеве потраге за смислом *реалности* која га окружује“ (Деспић 2003: 180). Очигледно је да се ради о два потпуно опречна покушаја решења албахаријевске *неједначине*, те да ауторка из позиције свог интерпретативног приступа може да постави само питање: Да ли Албахаријев јунак у роману *Пијавице* уопште *има потребу* за фикционализацијом Стварности, односно да ли је могуће фикционализовати Стварност Трауме чак и из позиције евокативног причања Приче уз дистанцу од шест година, како наводи приповедач романа, Стварност Србије 90-их година онако како је представљена у роману или је *исприповедана* Стварност исприповедана као једина позната у *неједначини са мноштвом непознатих* (не)могућности живљења у њој, као једини *ентитет* који поседује своје сопство у функцији картезијанског его-субјекта као еуфемизму за диктатуру, тоталитаризам, аутократију? Другим речима, да ли је могуће ентропију као последицу такве Стварности фикционализовати? Ауторка остаје при свом *читању* Стварности овог Албахаријевог романа као *Ентитета* који се *опире* било каквој фикционализацији, као и при ставу да Албахаријев јунак и не покушава да Стварност первертира у Имагинарно или Фантазам јер у Стварности он може да постоји, како *текст романа каже*, само као „невидљиви човек“ (Албахари 2009: 28) у солипсистичком амбису потпуне идентитетске пасивности. Чак и уколико се Деспићево исписивање Стварности италиком као „*реалности*“ про-тумачи као Стварност у причи, наративована Стварност, Стварност као фикција, потребно је само у контексту неслагања са његовим интерпретативним исказом заменити означитељ фикционализација у Стварности у Имагинарно Стварности и доћи до истог закључка. Деспић наводи да „[...] на аутопоетичком нивоу говора [...]“ (Деспић 2003: 180), метапрозном, Албахари до те мере „[...] релативизује веродостојност евокативне наратије [...] укључујући притом и статус самог главног јунака који од кључне улоге у кабалистичком ритуалу доспева до значаја антисемитског 'тројанског коња'.“ (Деспић

2003:180) Као што је већ предочено, ауторка *чита* метапрозне дигресије у наративу романа потпуно у сенци и Стварности и Имагинарног и Фантазма које роман *приповеда* из разлога читања ових дигресија као с једне стране неопходних предаха у приповедању самог аутора, или потребе да хартмановски не пркоси већ јадикује над субјекатском немоћи у језику, или из потребе да *не изађе из постмодернистичког кодекса оптуживања језика* за немоћ субјекта да себе идентитетски конституише. Ауторка ни у једном сегменту свог истраживања не спомиње „[...] веродостојност евокативне наратије [...]“ (Деспих 2003: 180) јер се поставља питање веродостојности у односу на шта? На Стварност? На Имагинацију? На Фантазам? Опречност ова два модуса интерпретације Албахаријевог романа почива и на означавању *улоге* приповедача у Фантазму других од себе. Свођење значаја приповедачевог идентитетског настојања да из окрутности и неумољивости Стварности покуша да се *идентитетски извуче кроз* Фантазам уз свеприсутну сумњу и коначну спознају да је искоришћен, не умањује значај Фантазма за његово поверење у сумњи у сопствени фантазам идентитет. Што се *тројанског коња* тиче, односно могућности уласка Другог као Мржње Стварности у сам Фантазам, ако је веровати Славоју Жижеку, та могућност не постоји јер Фантазам опстаје управо захваљујући својој моћи да *пребива* једним делом у Другом, Стварности, другим делом у самом Фантазму. Иако је првобитна намера овог дигресивног исказа у вези са различитим *читањима* Албахаријевог романа *Пијавице*, само указивање на мноштеност могућности интерпретација, а не на *свођење рачуна* са нечијим интерпретативним исказом, чини се као да је читав овај дигресивни *препад* учинио своје показујући лакоћу *пијавичарског читања* било чијег интерпретативног исказа, односно интерпретативног исказа другог-од-себе. Међутим, ауторка је принуђена да овај дигресивни исказ заврши током којим је кренуо, поготово зато што аутор исказа „Роман –голем“ пореди у једној реченици поетику Владимира Набокова и Давида Албахарија: „Но, да не буде забуне, Албахаријева проза није сва потопљена у воде мистике, напротив, то је питка проза која би се већим делом могла означити као тзв. „стварносна проза“, али која неколиким наративним и текстуалним сигнаlima открива веома заводљиво, набоковско балансирање између стварности и фантастике.“ (Деспих 2003: 180) „Набоковско“ или набоковљевско „[...] балансирање између стварности и фантастике [...]“ (Деспих 2003: 180) ако се ограничимо само на америчке романе Владимира Набокова јесте увек неуспели покушај јунака да идентитетски опстану између Стварности и Имагинације, дакле не фантастике, али у овом Албахаријевом роману Албахаријев приповедач да ли вољом свог творца или *вољом своје Стварности* ту шансу ни у једном сегменту наратива романа не добија.

1.8. А шта на све *то* каже *стварносни* Давид Албахари?

У свом интервјуу са Бил Марксом за *The Arts Fuse* Албахари на питање зашто се одлучио да напише роман *Пијавице* који се по много чему разликује од свих његових претходних романа, одговара да постоји неколико разлога, те да је један од најзначајних за њега била могућност експериментисања са писањем романа у једном пасусу по узору на аустријског писца Томаса Бернхарда. Роман *Пијавице* није његов први роман написан у једнопасусној форми, али је свакако најдужи. Албахари даље појашњава да није био толико велики изазов писати кратке романе у тој форми, али да је написати роман од нешто више од триста страница у једном пасусу без могућности предаха значило спровести својеврсни експеримент у који је укључен и он као писац и наравно сваки потенцијални читалац. Када се једном уђе у лавиринт текста романа *Пијавице* читалац је остављен на милост и немилост борби да се пробије кроз прегушен текст, не би ли пронашао излаз или одустао. Последња ствар коју је имао на уму, каже Албахари је да напише роман који ће на извештајан начин бити повезан са историјом Србије, Београда,

односно са владавином Слободана Милошевића, његовом политиком и периодом када је он био апсолутно одговоран за тадашња дешавања у Србији.

„Међутим, пошто ја себе не видим као писца који пише о историјским догађајима, написао сам књигу која у крајњој или првој инстанци не личи или се не чита као историјски роман. Али он то јесте, и управо зато што не желим да ме сматрају писцем историје, историјских романа, написао сам неку врсту кабалистичког и испуњеног димом марихуане и верујем пост-модерног романа.“ (Albahari 2012)

На питање да ли су *Пијавице* можда нека врста његове потребе да напише роман-реакцију на претходни роман *Геџ и Мајер*, као конвенционалнију форму романа ближу историјском роману, Албахари указује да је *Геџ и Мајер* свакако други тип романа, тип романа који је више отворен ка историји, али да је за њега, ипак, главна прича у *Геџу и Мајеру* прича о писцу професору који покушава да сопственом судбином и оним што се догађало њему и његовој породици у Другом Светском рату, освести и појасни деци нешто што они, наравно, не могу да схвате – да оно што се једном догодило у историји засигурно ће се поновити. Оно што се на почетку овог интервјуа да прочитати јесте управо Албахаријева потреба да када напише роман не само да не жели, односно нема потребу да одговара на питања у вези са самим романом, већ да на сваки начин покушава да избегне пропитивање у контексту у коме је дати новинар, у овом случају Бил Макс, прочитао роман. У наставку, као одговор на питање да ли се он у *Пијавицама* поиграва са идентичном идејама, при чему треба имати на уму оно што се у овом интерпретативном исказу итекако може ишчитати у делу који се односи на Албахаријеве ауто-исказе, да је означитељ идеја, па чак и тема, једна од кључних одредница на које Албахари у свом пост-модерном означитељском регистру *неформалног разговора* реагује *згроженошћу у тишини* недавања одговора који се од њега очекује. У том контексту, он *прича причу* о томе како он као читалац, не као писац највише воли оне романе у којима треба нешто да открије, „[...] када морам да разговарам, да се борим са књигом, па чак и да се посвађам са њом не би ли пронашао свој пут којим желим да се кроз књигу пробијем и дођем до њеног краја. Ја верујем да књига постаје стварносна тек када прерасте у дијалог између читаоца и писца.“ (Albahari 2012) Наравно, тај дијалог за Албахарија никада не би смео да се води у стварносном животу јер је једина инваријабла односа према прочитаној књизи различитост читања. „И књига коју ви читате није књига коју сам ја написао. Чак ни ја сам не могу да читам књигу коју сам сам написао.“ (Albahari 2012) Одговори Давида Албахарија на питања новинара су маестрални. Кад год очекујемо да ће коначно поклекнути и рећи *нешто* што ће у нама истраживачима, интерпретаторима изазвати толико очекивани усклик *АХА!* – он нас врати на *наше место*. На примедбу да је у роман инкорпорирао и рукопис који се непрестано мења, те да рукопис у комбинацији са мноштвом мистериозних, енигматичних појава и догађаја везаних и за сам рукопис, ни протагониста није у стању да проникне шта се дешава, нити да пружи неко приближно разјашњење свега што му се дешава, како је онда тек нама – читаоцима који смо доведени „[...] у позицију да дигнемо руке јер шта би могли друго да урадимо? Ми смо у двоструко безнадежној ситуацији“ (Albahari 2012) Албахари *умирује* свог саговорника – као и *све оне* који су покушавали да у интервјуима изазову писца *да проговори*: „Слажем се са тобом, мора да је све то поприлично фрустрирајуће за читаоца. Али књига која не престаје да се мења је заправо моје исказивање поштовања једном од највећих писаца кратких прича, Хорхе Луис Борхесу и његовој, наравно, 'Пешчаној књизи'.“ (Albahari 2012) И даље наставља са појашњавањем маестралности Борхесовог стварања, те указивањем да у *Пијавицама*, али и другим својим романима он помиње много других писаца, цитира их, неке и не именује у покушају да одигра своју игру са потенцијалним читаоцима. У том контексту Албахари прича како је срео једног свог колегу из Швајцарске који написао јако лепу рецензију романа *Пијавице* и који му је дао

брилијантну идеју да једног дана напише и објави коментар *Пијавица* у коме ће појаснити све оно што је скривено у књизи: „Свидела ми се та идеја.“ (Albahari 2012) Збуњени саговорник: „Свидела ти се та идеја? Мислио сам да би био јако разочаран када би то урадио. Мислим, да би – онда би нестала читава мистерија. Људи би једноставно прочитали коментар и -.“ „Албахари: Па можда, само се надам да он не очекује да ћу ја тако нешто икада написати.“ (Albahari 2012) На провокацију свог саговорника како треба онда читати *Пијавице* ако се у роману појављује књига која се непрестано мења као и сам наратив романа, када се у роману помиње чак и група Morphine, као рок бенд или атернативни рок бенд, односно уколико је кренуо од Борхеса и идеје пост-модерног приповедања, анти-семитизма, од спомињања земље која срља у нов рат, варвара, полиције којој се не може веровати, колико је озбиљна та игра коју он покушава да изведе у свом роману, Албахари одговара: „[...] не бих волео да ме посматрају као озбиљног писца. [...] не видим разлог зашто би писци требало да буду лидери [...] зашто писац треба да буде неко ко разуме ствари боље него било која друга особа?“ (Albahari 2012) Управо је то разлог, наводи Албахари, зашто је написао *Пијавице* на начин на који их је написао, уз мноштво прикривања, мистерије, двоструког, па и вишеструког прикривања да би у оквиру истог одговора рекао да је поприлично озбиљан када пише о анти-семитизму, те о идеји слободе након пада берлинског зида крајем осамдесетих и након рата у Србији деветесетих, слободе која је значила слободно изражавање мржње, на пример, према Јеврејима или Ромима. „И тако сам покушао да сакријем све те ствари. Али сам био поприлично озбиљан, много озбиљнији у вези са том темом него што то књига сама по себи говори читаоцу.“ (Albahari 2012)

Пијавице су у вези са Албахаријевим претходним романима, како констатује Албахаријев саговорник и путем његовог одношења према језику, при чему се, како наводи саговорник, у појединим деловима романа осећа „[...] како речи леже мртве на поду, или у извесном стању коме.“ (Albahari 2012) Албахари појашњава да он себе сматра припадником пост-модерне књижевности, или, барем он разуме пост-модернизам, па и модернизам као изражавање не-веровања у језик, те да је његов циљ да у писању досегне тишину у извесном смислу: „Мислим да постоји мноштво ствари које не знам, које не могу да изразим и осећам да је управо тишина та која нам говори много више него саме речи. Можда је тако нешто и неоствариво, али је то била лепа замисао којом сам се поиграо.“ (Albahari 2012) Албахари наводи пример експерименталног композитора Џон Кејџа (John Cage) и његову композицију 4'33" која траје четири минута и тридесет три секунде, састоји се из три дела, *компоновану* за један инструмент или више њих, при чему у прва три дела извођачи не свирају и једини звук који се чује је звук публике која слуша тишину: „Заправо он свира тишину“ (Albahari 2012) Исто тако наводи и тренд објављивања књига које су имале поприлично озбиљне наслове у виду питања у којима се очекивало добијање одговора на насловну тему која је углавном *најављивала* поприлично озбиљан садржај, али које су се састојале од празних страница при чему је свака празна страница била заштићена ауторским правом јер „[...] тишина припада њима“. „Али твој роман је далеко од тишине. Мислим, написао си пасус од триста страна.“ (Albahari 2012) Албахаријев одговор је једноставан – премного речи је попут тишине јер људски мозак није у стању да све те речи држи на уму све време док чита роман.

У контексту одговора на питање да ли постоји било шта што је историјски *истинито* у *Пијавицама*, Албахари наводи да је овим романом, између осталог, покушао да тестира себе да ли може да напише нешто што би се барем на једном нивоу могло посматрати или сматрати историјским романом, као на пример историјски роман о јеврејској заједници „[...] која је, већим делом, плод моје имагинације“ (Albahari 2012).

На поновљено питање да ли је баш све у роману плод његове имажинације, Албахари одговара да постоји много сегмената који су историјске чињенице које је он пронашао и навео из мноштва извора. Једна се тиче самих пијавица, односно података до којих је дошао да су се оне у деветнаестом веку у тој мери користиле у медицинске сврхе да су биле на рубу изумирања. Исто тако је истинито да је Јеврејима било забрањено у Србији да се баве трговином због конкуренције са Србима, али да им је било дозвољено да сакупљају пијавице јер нико други то није хтео да ради. Прича о Јеврејима који су живели у Земуну такође је, како наводи Албахари истинита, односно истинита је прича да им је било забрањено да се трајно населе на територији данашњег Земуна, али да су се они довијали на разне начине. Волшебнo су набављали писмо краља или краљице из Беча које им је одлагало одлазак са граничне територије на још шест месеци, да би онда мењали имена на својим списковима не би ли тиме доказали да су се одселили, те да се ради о придошлицама јер је Србија била у страху од стварања и повећања јеврејске заједнице. „Тако сам користио све те мале игре које су они били принуђени да играју у стварности. Оне су ми заправо помогле да схватим да сама историја може понекад да буде игра за неке људе, игра у извесном смислу те речи, и да је играње таквих игара помогло јеврејској заједници у Земуну да опстане.“ (Albahari 2012)

Албахаријевом саговорнику као да не понестаје мамаца који би могли да измаме неку од истина, било коју која би помогла читаоцу да се снађе у лавиринту наратива у коме му се чини да што дубље и даље залази, излаза нема, коначно поставља питање да није религија та која можда претпоставља извесни образац пишчеве игре. Уколико је у роману присутна Кабала, мистичке енергије, па и сам извор бивства, да ли је могуће у свему томе прочитати Причу о јудаизму и његовом опстанку као културне силе или је јудаизам присутан само утолико што је приповедачу потребна нека религијска, спиритуална потрага за нечим што на крају ипак не проналази? „Албахари: [...] нико не зна шта се дешава у књизи. Ја верујем – нисам сигуран да и ја знам шта се дешава у књизи.“ (Albahari 2012) Албахари наводи да се јакo пуно интересовао за Кабалу, те да је прочитао велики број књига о Кабали у различитим преводима, јер хебрејски језик не зна, али да када му је пала на памет помисао о групи људи који желе да употребе Кабалу како би се борили против Милошевића и српске владе тог периода, прво му је била јакo смешна и забавна. Смешна јер његов приповедач који није Јеврејин, који не говори хебрејски, изненада спознаје по-нешто из Кабале „[...] што му омогућава да употреби моћи Кабале да би постигао штагод у роману.“ (Albahari 2012) „И наравно, све је то једна велика игра, са неким стварносним, заиста стварносним елементима. Мислим, цитати из различитих књига су стварносни и имена која спомињем, имена различитих рабина и великих умова у јеврејској историји Кабале су стварна.“ (Albahari 2012)

„Али читава књига, заправо, је извесна пародија конспиративног романа.“ (Albahari 2012) Албахаријев саговорник је поново приморан да одустане од сваког покушаја да писца наведе да се креће било каквом наметнутом путањом вођења дијалога, те се чини као да настоји да се присети да се у роману протагонисти жале да имају осећај као да учествују у неком јефтином холивудском филму завере и таман када је саговорник помислио да ће *сада* барем открити ко је аутор читаве завере, ко контролише сва догађања у роману, следи албахаријевски одговор: „Текст је тај који има апсолутну контролу. Мислим да текст сам себе пише.“ (Albahari 2012) У том контексту Албахаријев саговорник коначно може да проговори о озбиљности самог текста и језика, озбиљности у вези са једним од најтрагичнијих догађаја у историји јеврејског народа – Холокауста, или како га Албахари означава – холокауст – малим словом, указујући на мноштвеност погрома који су се догодили и који се догађају неким другим припадницима неких других вера, националности, те указујући да холокауст никако није изузетак – догађаја

након ког је језик мртав, у потпуности обогашен, ограђујући се унапред да је можда превише озбиљно схватио Албахаријеву идеју о истовременој немоћи и моћи језика. „Албахари: То је тачно, и Кабала је, заправо, језик. Она је сва од речи и читав свет је створен од речи. Ако је Бог мртав – за неке људе, након Аушвица и свих оних грозних ствари које су се догодиле у Другом Светском рату, онда више ни речи не постоје. Сам језик је мртав.“ (Albahari 2012) Међутим, Албахари, ипак оставља могућност да гајимо неку малу наду, да верујемо да можда језик није у потпуности нестао, иако језик нема моћ ни у јеврејској религији, нити филозофији да изнађе одговор не на питање зашто су се и Аушвиц и погром Јевреја током Другог светског рата догодили, него како је могуће да су се догодили. Ту малу наду коју оставља језику, Албахари појашњава идејом могућих остатака постојања неке хуманости. Он наводи дело Давида Гросмана *See Under: LOVE*, препричавајући један сегмент романа у коме се описује како командир једног логора бира свог личног Јеврејина јер је Јеврејин писац прича за децу које је он волео када је био дете. Јеврејин све време покушава командира да подучи хуманости. У једном тренутку када командир долази у контакт са хуманошћу самом на коју је некако успео сам или је био приморан да заборави, он се убија јер из позиције хуманости он не може да поднесе идеју грозоте свог постојања. У истом контексту, не наводећи име мађарског писца кратких прича, Албахари препричава једну од прича у којој немачки војник приморава неког јеврејског професора да сам себи копа гроб. Док та мучна сцена траје, јеврејски професор настоји да питањима позове оно хумано у немачком војнику испитујући га да ли је читао Гетеа, Хердерлина, овог или оног писца. Једини одговор који добија је да настави са копањем. После извесног броја питања, немачки војник убија јеврејског професора јер схвата, каже Албахари, да је јако близу да се осети посрамљеним пред идејом хуманог. Одмах након испричаних прича, саговорник жељан да чује да у *Пијавицама* постоји трачак наде за варварску историју која се све време одвија у позадини романа и у самој Причи јунака, пита да ли је у роману остављен извесан трачак наде за српску културу. „Албахари: Морам да признам да сам у самом роману некако избегао да дам одговор на било које питање. Сам роман, заправо, видим као роман без наде на крају, барем на личном нивоу самог наратора јер он остаје сам, сакривен негде само са једном оловком, те када се оловка потроши и постане мртва, умреће и он јер он је језик. Када престане да прича, читав свет у роману нестаје. Нестао је.“ (Albahari 2012)

2. Давид Албахари: *Цинк*

2.1. Интерпретативно пречитавање Стварности *Цинка* у коду Историје

Друго издање Албахаријевог романа *Цинк* из 1996. године садржи предговор аутора који је навео поједине интерпретаторе да при-додају интерпретативном читању овог Албахаријевог романа код „[...] радикалног поетичког обраћа [...]“ (Rosić 2008: 291) *проглашавајући* роман *Цинк* делом „[...] пројекта радикалне аутобиографике [...]“ (Rosić 2008: 290) који „[...] не дозвољава никакве илузије о аисторичности и размаженој аполитичности собом и сопственом формом обузетог постмодернистичког концепта [...]“ (Rosić 2008: 291) и то у функцији „[...] претпоставке о јасном и неопходно критичко-идеолошком ставу који стоји иза наизглед тек вешто уобличених постмодернистичких књижевних творевина нарцистички обузетих сопственом естетиком“ (Rosić 2008: 291). Поставља се питање: *Да ли је у контексту времена настајања и објављивања романа Цинк*⁵¹ *дозвољено читање романа у пост-коду, односно у коду догађања Стварности*

⁵¹ Роман *Цинк* објављен је 1988. године.

Историје и Трауме? Татјана Росић износи свој закључак у претпоставци да Албахаријево приповедање као постмодернистичко у себи поседује имплицитно присутну (у експлицитном одсуству) освешћеност аутора о политичко-идеолошким превирањима која су се из фантомског или фантазматичног изместила у Стварност неколико година касније, након објављивања првог издања романа, те да Албахари управо романом *Цинк* и сопственим експериментисањем са језичким и формалним принципима и саме књижевности и самог процеса приповедања наговештава (у ненаговештавању) освешћеност сопствене политичко-идеолошке критичке мисли претварајући „[...] *Цинк*, парадоксално, у историјски роман“ (Rosić 2008: 294). Предмет овог интерпретативног исказа није означавање постике Давида Албахарија означитељима -изма, или као историјских и неисторијских записа, политичко и друштвено ангажованих наратива, као наратива у којима је наглашена потреба (кога?) за експлицитно-декларативним тврдњама управо из-разлога што се сами наративи из-себе опирају било каквим оштрим резovima и догматским одређењима у смислу категорисања и под-категорисања у било ком и каквом означитељском регистру апсолутног (не)припадања. У стваралаштву Давида Албахарија уочава се померање, не и измештање попут конституисања апсолута, фокуса из означитељског регистра постмодернистичке породичне митологије, означитељског регистра лица и наличја постмодернистичког Симболичког на Стварност Историје у тренутку када се сам Албахари у њој (с)нађе. Давид Албахари у *Цинку*, према речима Татјане Росић, „[...] демонстрира озбиљну, иако имплицитну критику утопијског сна о аисторичности и аполитичности постмодернистичког књижевног концепта у српској култури“ (Rosić 2008: 298), ако се под „критиком“ мисли на проказивање у тишини „аисторичности и аполитичности“ као без-осећајности, или неупитаности његовог приповедача *Цинка* о узроку привида очеве равнодушности, непоказивања љубави према њему, приповедачаевог одговора као покушаја живљења у простору емотивне дистанце у односу на оца, да би након очеве смрти себи признао негде између редова својих „прича“ сопствену *кривицу* за коју има потребу да се пред самим собом *искупи*, упуштајући се у сукоб са означитељским регистром у коме се нашао. Ауторка овог интерпретативног исказа остаје при свом перципирању непотребности постављања питања да ли је *Цинк* историјски роман или не, и у одсуству нужности прављења подела Албахаријевог стваралаштва у контексту историјских и неисторијских романа, оних написаних пре одласка у Канаду и оних написаних након одласка (А шта је са оним романима који нису део овог интерпретативног исказа које је Албахари написао по повратку у Земун?) само из једног поприлично једноставног разлога – све доживљено и преживљено Давид Албахари *уводи* у своју поетику ненаметљиво, *без буке и беса*, тако да је потребно само у интерпретативном смислу асимптотски се кретати *са* наративима његових романа и у вези са предметом овог интерпретативног исказа, с времена на време, правити векторски интерпретативне *уреze* без урезивања како би се констатовао *нови*, додатни узрок (не)могућности конституисања, успостављања истине сопства његових приповедача-јунака. Поводом „историчности“ *Цинка* сам писац, Давид Албахари у предговору за друго издање овог романа из 1996. године, дакле осам година након првог објављивања каже:

„Управо **присуство наде** чини да данас о *Цинку* размишљам као о историјском роману, као о књизи **која припада времену које је неповратно окончано**. Упркос свим постмодернистичким доскочицама, упркос обузетошћу формом и смислом приповедања, *Цинк* је **прича (о причи) љубави и времену које, како сам то у међувремену научио, стоји на измаку раздобља у којем се веровало да је могуће живети без историје**.“ (Albahari 1996: 128)

„Стварност је, наравно, успоставила своју верзију стварности, и данас, осам година после првог објављивања, *Цинк* се, као и све друге књиге, нашао заробљен у строго дефинисаном историјском раздобљу. [...] Свемир се још увек отварао за

приповедача, али у стварности, изван књиге, он се већ затворио.“ (Albahari 1996: 128)

„Данас би приповедач, када би само могао да постоји изван текста, осетио да је завист у међувремену ишчезла, јер се сада и његов живот налази у једном од историјских вртлога. Његов живот је заправо ритуално одигравање очеве историје.“ (Albahari 1996: 128)

2.2. Тоталитаризам постмодернистичког Симболичког

„[...] уступање власништва над написаним има значајан низ политичких последица јер преузимање, преобликовање и искривљивање нечијих речи заиста раскрчују један тежак будући терен заједнице на којем ће извесно бити изневерена нада у потпуно препознавање себе у речима које означавају. Али, то непоседовање сопствених речи постоји од почетка, пошто је говор, у извесном смислу, увек говор странца који говори у нама и кроз нас, меланхолично понављање језика који никад не бирамо, који не затичемо као оруђе спремно за употребу, који нас, да тако кажемо, користи и развлашћује као непостојан и континуиран услов појединца и заједнице, амбивалентан услов моћи која обавезује.“ (Butler 2001: 295, 296)

У контексту наведеног цитата ауторка овог интерпретативног исказа се ограђује од сваке претензије на *исправност* или *неисправност* интерпретативног приступа, посебно у делу непроблемског *исписивања* (не)могућности успостављања истине сопства у романима Давида Албахарија: *Цинк*, *Снежни човек* и *Мамац*. Ова интерпретативна дигресија претходи интерпретативном приступу наведених романа управо зато што *се ради* о романима и приповедачима који су у потпуности лишени наде не „у потпуно“, већ у било какво „[...] препознавање себе у речима које означавају“ (Butler 2001: 295). Важно је истаћи у контексту немогућности компарирања поетика Владимира Набокова и Давида Албахарија које су се (с)нашле у оквиру једног интерпретативног исказа да иако „[...] то непоседовање сопствених речи постоји од почетка [...]“ (Butler 2001: 295), Набоковљева поетика, односно амерички романи који јесу део овог истраживачког исказа *не дозвољавају осећање меланхолије*, те се чак и у роману *Прозирне ствари*, чује глас који „[...] разбеснелим певањем одсеца своју усредиштеност у значењу, и прелази у страсно самоуживање“ (Žižek 2006: 235). Иста та *разбеснелост само у албахаријевској тишини одзвања* и Албахаријевим романом *Пијавице који исписује* наратив апсолутног незнања. Међутим, иако наратив незнања, у њему Албахари, барем из перспективе овог интерпретативног исказа, оставља *лозинку за могуће идентитетско бекство или предах* у фантазам-идентитету. У Албахаријевим романима *Цинк*, *Снежни човек* и *Мамац* аутор своје приповедаче са предумишљајем поставља у функцију алгорита: уколико прецртани субјекат, идентитетски развлашћени субјекат само утолико приповедање као „[...] услов моћи која обавезује“ (Butler 2001: 296). Приповедање у ова три Албахаријева романа не нуди својим приповедачима ни привид могућности да својим причама које имају заједнички садржалац у означитељу „прича“, али не „прича“ као Имагинарно које се отрже Стварности, већ „прича“ која се невољно вуче и која иако *прича да не сме да престане са причањем* као да тек у тишини након последње испричане реченице *зна* да ће се ослободити принуде да *прича*, да ће се ослободити „[...] странца који говори [...]“ (Butler 2001: 296) уместо *ње*, без забринутости за *приче* које ће можда претендовати да је интерпретаторски додатно деконструишу јер *зна* да се стављањем последњег знака интерпункције спасава од принуде постојања у ограниченом, ауторитарном, односно тоталитарном постмодернистичком Симболичком. *Због тог осећаја незабринутости*, Албахаријевих „прича“ у ова три романа о ономе што *би се могло догодити након што престану да причају*, ауторка овог интерпретативног исказа нема потребу да се *окористи њиховом равнодушношћу*, те да имплементира

принудом предмета свог истраживачког задатка било које *истраживачко оруђе* које би нарушило оно што „приче“ причају, већ да се једноставно асимптотски, попут Деридиних *сабласти*, али не у контексту деридијанског издвајања *једне сабласти* када говори о судбини идентитета, сопства сваког субјекта, креће са причањем „прича“ у покушају да направи какву-такву дистанцу коју сама „прича“ прави према ономе ко је прича. С обзиром на то да су предмет истраживања овог интерпретативног исказа *модуси* којим приповедачи у поменути Албахаријевим романима као *привиди јунака*, *карактера* успостављају или не сопствено сопство и сопствене истине, ауторка наставља да се интерпретативно креће недогматским психоаналитичким привидима Реченог у форми функција *слабе онтологије*, *слабе метафизике*, *Реалног*, *Ствари*, *Имагинарног*, *Симболичког*, *Историје*, *Стварности*, *Губитка*, *сабласти* као могућих означитеља који су означени у даљем тексту курзивом, јер се привиди Албахаријевих јунака *не крећу* оним што дати означитељи функција према лакановској психоаналитичкој теорији у извесном смислу означавају, већ, као што је речено, *сабласти* приповедача постоје само као деридијанске *сабласти*⁵² наведених функција. Дати означитељи функција се неће појављивати у даљем току овог дела интерпретативног исказа у *курзиву* само онда када приповедачи *Цинка* или *Мамца* настоје у наративима да *остваре* релацију-са сећањем у одсуству или сећањем у присуству које измиче на *оне друге-од-себе* чије се постојање у контексту поседовања идентитета у Симболичком не доводи у питање – Прича оца и Прича мајке. У том контексту важно је напоменути да постоје и *оне врста* сећања, Приче које ни постмодернистички дискурс не (мал)третира у Сумњи, које не доводи у упитаност (да ли ипак из-потребе за *неком*, па макар и *меком метафизиком*?) и над којима Симболичко нема никакву моћ, које се саме по себи сматрају аутентичним, самореференцијалним, чак и онтолошким, независним од било какве перцепције и репрезентације, попут сећања на холокауст или Приче о Холокаусту и мноштву других погрома који су се дешавали и дешавају се и дешаваће се, због чега и сам Албахари инсистира да се Холокауст не пише великим почетним словом. Из тог разлога, како Клајн наводи, неопходно је повући оштру границу између овог вида сећања које „[...]“ пружа означено чији се означитељи доимају тако тешким, тако трагичним – тако монументалним – да се никада неће слободно кретати [...]“ (Клајн 2000: 144) и сећања „[...]“ као поновне очараности (re-enchantment) у контексту первертирања сећања у сентиментални трансцендентал или узвишеност трауматичног доживљаја“ (Клајн 2000: 136). У Албахаријевом роману *Цинк* имплицитно су присутни у одсуству фрагменти *историје живота* оца у контексту потребе приповедача за *меком онтологијом*, *нечим привидно стабилним*, који имплицитно наговештавају очеву *историју живота* из (при)сећања, *историју живота* која се не доводи у упитаност, сумњу попут мајчине исповести и њеног сећања у *Мамцу*, сећања која се интерпретативно не перципирају као „узвишеност“ и „сентиментални трансцендентал“, већ управо као означитељски регистри *изван* постмодернистичког Симболичког, *изван* универзалног Симболичког, као регистри „тешких“, „трагичних“ означитеља, херметично затворених у контексту семантичке за-увек одређености као Ужаса, Трагедије, Губитка. Овај вид херметизованих сећања, условно речено сећања оца у роману *Цинк* о коме не приповеда отац, већ син, јесте сећање „[...]“ заробљен[о] у строго дефинисаном историјском

⁵² Деридијанске *сабласти* се помињу у делу интерпретативног исказа који се односи на Албахаријев роман *Цинк* без истраживачког појашњења из разлога *свеприсуства овог феномена* тек у интерпретативном читању романа *Снежни човек* у вези са идентитетом Снежног човека. У роману *Цинк феномен* деридијанске *сабласности* присутан је у *обрисима* и не представља интерпретативни код читања идентитета и истине приповедача овог Албахаријевог романа. Из тог разлога приказ Деридиних *Маркових сабласти*: *стање дуга*, *рад жалости* и *нова интернационала* „померен“ је и (с)налази се у контексту интерпретативног исказа у вези са романом *Снежни човек*.

раздобљу [...]“ (Albahari 1996: 128) о коме син може да износи само потпуно провизорне претпоставке јер он-син приповеда из вакуума Стварности Историје, односно временске дистанце и инстанце када се експлицитно *догађање* Стварности Историје експлицитно *не догађа*. У роману *Мамац* такав *апсолутни* модус сећања експлицитно је присутан у наративу романа као сећање мајке чију Причу приповедач/син преслушава са магнетофонских трака у покушају да идентитетски опстане, за разлику од приповедача *Цинка* и његове потребе да идентитетски *постане*, просторно удаљен од Стварности Историје своје домовине у којој се Стварност Историје експлицитно догађа. С једне стране, приповедач/син у роману *Цинк* прича своје приче из вакуума недешавања Стварности Историје своје домовине у којој странствује у односу на сопствени осећај идентитетске нецеловитости наспрам сећања на очеву имплицитно присутну *историју живота*. С друге стране, у наративу романа *Мамац*, приповедач/син је у егзилу, изван непосредних догађања Стварности Историје своје домовине у другом и другачијем Систему Стварности *Новог Света* који приповеда странствовање, егзил у контексту осећаја и осећања кривице на сећање приморавања мајке да му одмах након смрти оца приповеда своју *историју живота*, односно из своје некадашње, пре-егзилантске безосећајне, себичне потребе да по сваку цену опстане у Стварности Историје своје земље која је у рату са собом и са *целим светом*, да опстане тако што ће, уколико примора мајку да се ослободи Приче о Трауми, Губитку, успети да је *испразни* од ње саме и придобије само за себе у контексту поверења у могућност да би тиме или своје осећање губитка и странствовања у сопственој земљи поистоветио са мајчиним Губитком и Странствовањем и на тај начин се идентитетски спасао од осећаја потпуне идентитетске дезинтеграције, или посматрано из перспективе тренутка његовог приповедања у Систему Стварности *Новог Света* успео да остане у стању идентитетске левитације између привида уверења да је нужно односити се према сопственој пре-егзилантској историји живота попут мајке према њеној и покушаја да се адаптира у неадаптирању Систему *Новог Света*. Неиспричана Прича о оцу и *испричана* Прича мајке јесу означене означитељима који се „[...] доимају тако тешким, тако трагичним – тако монументалним – да се никада неће слободно кретати [...]“ (Клајн 2000: 144). Прича сина, приповедача романа *Цинк* и *Мамац* јесте потреба за *неком онтологијом, нечим што се не да интерпретирати* како би сопствене *сабласт* идентитете *приближили* лакановском Имагинарном, односно могућношћу идентитетског опстајања у било којој функцији идентитета, за шта је неопходно поверење у Имагинарно, у могућност идентитетског постојања на одређено време *изван* Стварности коју *живе*.

2.3. Потреба Албахаријевих приповедача за *незамршеношћу, меком онтологијом, слабом метафизиком*

Према Жижековом једном-од читања Лакана нису Симболичко и Реално једини *кривци* за немогућност субјекта да *спозна* своје сопство и своју истину или Истину Реалног. Зашто *задовољење* Имагинарним, односно имагинаризација сопственог сопства када первертирање имагинаризоване конструкције сопства у жељени објекат мало *a*, субјекат нужно уводи у патолошко стање фрустрације? Поставља се питање шта преостаје субјекту да би конституисао сопствено сопство ако му већ није дато да препозна иницијални, фалусни означитељ свог сопства и зашто субјекат *посеже* у својој потреби за објектом мало *a*, објектом који *јесте* остатак Реалног и *нешто* што субјекат освешћује у виду никада спознатљиве мотивације за неку одређену активност? Субјекат тешко или никако не прихвата да јесте само за-увек празно место у Симболичком, празно место у контексту субјекатског испуњавања тог места, али никада *сопственим* сопством, већ увек или неком новом *лажи* или, лакановски речено, неком новом имагинаризацијом. Симболичко је то које конституише субјекатску перцепцију Стварности тако да субјекат

на располагању има једино *понуђене* означитеље попут лего коцки од којих према већ постојећим шемама може да склопи неки од идентитета који никада није његов. Из тог разлога као и због могућности да осети, не и да перципира, да постоји *нешто* што га током његове *историје живота* наводи не само да изврши неку радњу коју није претходно освестио, већ и да *одједном перципира сопствено сопство на потпуно другачији начин*, субјекат гаји *наду* да је до *тог нечег* могуће доћи и одатле његова потреба за онтолошком објективизацијом деонтолошког објекта мало *a* који, иако је само остатак или траг за-увек за субјекат недоступног Реалног или саме Ствари, за субјекат постаје објекат његове опсесије у вери, односно поверењу да уколико успе да *га смести* у сопствено празно место у Символичком да ће онда моћи да *упише* и сопствени субјективитет у његовој *истинитости изван* јединог доступног регистра *утешног* Имагинарног Символичког. Логично је поставити питање зашто се на овом нивоу истраживања губи и само по-верење у могућност каквог-таквог идентитетског преживљавања субјекта у Имагинарном и зашто субјекат не налази утеху више у задовољавању идентитетом у *plaisir-у на одређено време* у Имагинарном? Један од разлога за овакву *сумњу може се интерпретативно прочитати из разлике историје живота* Владимира Набокова и Давида Албахарија у контексту Набоковљевог не-имања избора осим да страхоте не једне, већ низа стварности идентитетски преживи у Имагинарном, о чему можемо да знамо само на основу претпоставки и писаних и филмских историографских и метафиктивних (ауто)записа, те да асимптотски у односу на *те* записе *читамо* идентитете јунака његових романа као *експериментисање* аутора у *границама* Имагинарног. С друге стране, Давид Албахари као писац који је у поређењу, ако је *историје живота* и поетике ова два аутора уопште могуће компарирати, са Владимиром Набоковым, живи и ствара у једном другом времену у коме се *Стварност* и *Историја* догађају (ин)директно остављајући ожиљке, али и могућност избора субјекту – писцу да се онтолошки измести како би *нашао* предах и могао да буде оно што јесте – писац који уместо да губи дах у јаловој борби са *Стварношћу Историје* може апсолутно да се посвети ономе што има потребу да ради – да пише књиге. Можда јесте кључна разлика између поетика ова два писца та што је Набоковљева *стварност* која је све време *изван* његове поетике – претпостављамо, у његовој поетици – читамо, од самог почетка, од првог свог записа нераскидиво уткана у ожиљке и *ране* Губитка и можда управо због тога Набоков толико презире причу о несвесном као фројдистичку причу у контексту потпуне испразности уколико се перципира као психоаналитичка теорија и пракса с једне стране и само постојање и *бављење* нечим што је *неко* прогласио главним *кривцем* за сваки субјекатски *испад из-Система*, с друге. Зар *ономе* кога је Стварност и Историја у потпуности идентитетски и егзистенцијално ексцентрирала у покушају да га сопственом *тежином* испразни од њега самог не би ли за узврат добила испражњени идентитет који се одржава само уз помоћ танких нити *сабласт* идентитета који може да се *појављује* само као „живи мртвац“ је потребно, према Набокову, неосновано доношење догматских закључака у вези са *читањем идентитета* било каквог, па и лакановског *шарлатана* који ће распредати приче о несвесном као Стварности Историје? С друге стране, Албахаријево *освеићено постојање* у Стварности мерено мерним јединицама његових *записа* који причају „приче“ у вези са *породичном митологијом*, означено је Историјом других-од-себе, Историјом која није његова *Стварност* и о којој он, односно *они који причају „приче“*, закључно са *Цинком* могу да промишљају као о *нечему узвишеном, намењеном само одабранима* у бесмислу да само онај коме се Историја догоди преживљава *катарзу кроз* сопствени трагизам *спознаје и досеже* могућност *идентитетског постојања у спокоју, тишини, реду и несебичном давању себе*. Када *око* Албахарија Историја почиње да се *догађа*, он осећа бол *трагизма*, Губитак као губитак земље која у Стварности *никада није ни постојала*, која је постојала само у Имагинарном

једноставних историја живота, што је у доба пре распада Југославије био означитељ за идентитетско опредељење за живот у наводној аполитичности и аисториичности или, једноставно речено, у рутинском свакодневице. Иницијални распад *никада непостојеће земље* као било која структура која када једном започне да се урушава нужно води у рат, грађански рат, у *рат са Светом*, јер диктатура и тоталитарно спровођење пре-остатка *те никада непостојеће земље* из-потребе да пре-остатку *нове земље, свакодневним људима* себе прикажу као *над-силу која се никога не боји* не би ли успели да по сваку цену сачувају своју политичку (да ли и егзистенцијалну?) моћ уводећи *свакодневне људе* у до-конструисану параноју као означитељ сваког аутократског режима. Након распада Југославије, пре бомбардовања Србије у периоду када Албахари објављује и *Снежног човека* и *Мамац*, *свакодневни човек* постаје *замршени човек* и у онтолошком и деонтолошком смислу. Посматрање и учествовање у спасавању избеглица, помагање у *пребацивању* рањених и мртвих на територију *нове земље* – означене као српска, не оставља писцу који жели да буде само писац, а не *хроничар смрти*, никакву другу могућност осим да *тишину* којом *одзвања бука и бес* разорене земље пронађе на другом крају Света. Овај дигресивни интерпретаторски *препад* има за циљ или сврху да покуша да укаже на смисленост (у бесмислености постојања) немогућности да Албахари и у *Цинку*, за који ауторка овог интерпретативног исказа тврди да је аисторијски роман (ако је подела Албахаријевог стваралаштва на неисторијско и историјско интерпретаторска нужност која занемарује *потребу* аутора), или још експлицитније у романима *Снежни човек* и *Мамац*, *затражи* отклон не само у метапричи онако како се она у књижевним теоријама и истраживачким радовима у вези са *пропитивањем* постмодернистичких *намера* постмодернистичких писаца (*мал)третира* само као писање о писању или писање о „писању“ или немогућност писања о писању, немогућност приповедања пред *зидом* језика. Албахаријева метаприча означена у истраживачким исказима као засебан означитељски регистар приповедања – метапроза, вероватно из потребе издвајања неког означитељског регистра као неког засебно означеног *жанра* приповедања, прича је о губитку моћи бекства у *Имагинарно*, немогућности да се приповедањем изврши сублимација као замена-за *оно што превазилази* људску свест, да се приповедањем *захвати онај део за који се верује* да је једини у стању да у равнодушности пружи отпор *Стварности* – лакановски привид функције Реалног. У Албахаријевој поетици, при чему се под Албахаријевом поетиком не излази из оквира романа који јесу предмет овог интерпретативног исказа, Албахаријева метаприча се перципира као *показна вежба* узалудности сваког покушаја *идентитетског приближавања* самој *Ствари*, која би требало, или се у *историји филозофије књижевности* *заиста* односи на суштину постојања бића, за-увек непознатљиву *есенцију* бића, те као *показна вежба* узалудности траћења времена сваког покушаја да се *Ствар* испише као *лице онтолошке конзистентности*. Приче Албахаријевих приповедача не пристају управо *привидом* *јадиковања* у метапричи на *уговорене компензације* са Симболичким за губитак *Стварности*, те замене *Стварности* за Симболичке означитеље јер *знају* да Симболичко, *Други у фусноти свог уговора о компензацији* *прикрива* одузимање *смисла* зарад додељивања мноштвености означитељских *простора* у *које субјекат треба по унапред датим шаблонима да конституише сопствени субјективитет*. Албахаријеви приповедачи, иако *немилосрдни* према могућим конститутивним другим-од-себе, сећањима на своје најближе или на земљу коју су напустили да би себе *пронашли у туђини*, *немилосрдни* су у смислу неимања стрпљења да у причама других-од-себе минуциозно трагају за *истином живота* као да (рикеровско *као да*) *знају* да „[...] истина живота, не може се испричати: прича живота припада живљењу, а не приповедању“ (Jerkov 1992: 160, 161). Шта је то што Албахаријеве приповедаче *приморава* да причају *своје приче* („приче“) као симулакруме *живљења* истих оних других-од-себе за чије

Приче наводно им недостаје стрпљење, проказујући их као *припадање* неком другом времену у коме се није говорило о умећу живљења, односно идентитетског преживљавања? Управо оно што Набоков у својим америчким романима вешто избегава – *слаба метафизичност* као означитељ потребе за извесношћу, за поверењем да су други-од-њих пре њих засигурно поседовали идентитетску снагу над којом Симболичко нема никакву моћ – што је само вишеструка илузија јер довољно је рећи да приповедач/јунак/аутор и наводну извесност, идентитетску стабилност перципира у *идентитетским ранама* Стварности Историје, које када покушају да *се преведу* у сопствено Симболичко постају само *сабласти*, утваре, сенке којима ни *бледа ватра уметности* не би могла да *удахне живот*.

Албахаријеви приповедачи у таквој позицији *суочени су са троструком борбом* за сопствени идентитетски опстанак. То се пре свега односи на приповедача романа *Цинк*, док су приповедачи романа *Мамац* и у извесној мери приповедач *Снежног човека* изложени и борби у или *са Стварношћу Историје*. Наиме, *однекуд* мора да потиче потреба приповедача да неуморно настоје да испричају *приче* („приче“) о себи, о неком (свом) сопству и управо то *однекуд* је Албахаријево семантичко извртање лакановске тријаде у конституисању идентитета субјекта. Имагинарно које своје упориште проналази у до-животном *пролажењу* кроз огледалне фазе перципирања идентитета као с једне стране целовитог у смислу подударања огледалног имага и идентитетске потребе субјекта да током историје свог живота пронађе и прогласи својим идентитетом неки *прошивак* у Имагинарном, али, с дуге стране, и као неподударног са имагом у огледалу што у субјекту изазива фрустрацију первертирајући га у функцију *симптома* који се *опиरे* и Закону Симболичког и Закону Жеље. Међутим, *тада* ступа на сцену Закон Симболичког да сузбије било какав испад имагинарне агресивности, одузимајући субјекту Имагинарно као привид оног побуњеничког у субјекту и приморавајући га да пристане на сопствену идентитетску испразност у замену за *било који* означитељ – за само *постојање* у Стварности и за Стварност. Истовремено са Имагинарним и Симболичким делује и „[...] 'ирационални' притисак, сила која кажњава, потпуно несамерљива с нашом актуелном одговорношћу, *агенс* у чијим очима смо *a priori* криви и који отеловљује немогућ императив уживања“ (Žižek 2006: 178) – *Закон Жеље, Закон Реалног*. Албахари *изврће* лакановску тријаду тако што брише границе између ова три регистра на тај начин што оно што се у једном тренутку *чита* као потреба приповедача за *слабом онтологијом* первертира у лакановски привид *Реалног*, *саму Ствар*, *објекат мало а*, да би приповедач/аутор све то „прогласио“ *Имагинарним* на које не може да пристане јер му *постмодернистичка доха намеће* Сумњу у контексту освешћености идентитетског постојања само као привида приповедања. Лакановско Реално, посебно у Албахаријевом роману *Цинк* јесте постмодернистичко Симболичко које у односу на лакановско универзално Симболичко представља *укавеженост вишег степена и јачине*. Постмодернистичко Симболичко разара сваки покушај субјекта да конституише Имагинарно приче или у причи својим императивом Закона *Сумњај!* који се у иницијалној фази постмодернистичке Симболичке кастрације уписује у свест субјеката, што за исход има безвољност, осећање меланхолије, бесмисла, непотребности трагања за сопственим сопством, јадиковање над немогућностима приповедања, замене Имагинарног универзалним Симболичким *сабластима меке онтологије, сабластима обриса метафизичности*. Као присталица *чврстог, тврдог постмодернизма* Давид Албахари своје приповедаче у за-почињању наратива *кастрира*, постављајући постмодернистички дискурс у функцију и лакановског Реалног, тако да су његови приповедачи под непрестаним притиском да не одступе од Закона постмодернистичког Симболичког као Реалног, да чак иако имају потребу у појединим сегментима сопственог наратива да се оглуше о Закон постмодернистичке *догме* уписане и у њихову свест и у

расположиве означитеље хегемонишућег Симболичког, принуђени су да буду сâмо низање постмодернистичких означитељских ланаца јер *боље је* и понављање набрајања сопствених немоћи од заустављања кретања означитељских ланаца. То је један од разлога због којих они вапе за тишином, за *сабластима* не као *нечем оностраном*, већ као *нечему* што у извесној мери подражава постмодернистичко узурпаторско које сâм постмодернизам означава као слободу махнитости прича уместо једне наводно хегемонишуће Приче, као смрт сваке стабилности и инваријабилности која субјекат спречава да буде варијабилан, нестабилан, флукутирајући, у сталном идентитетском преиспитивању, конституисању, деконституисању, доконституисању. Постмодерни субјекат са предумишљајем, али и из-потребе за привидом неке стабилности, пошто му је Имагинарно већ унапред одузето, *уводи сабласт* као означитељ који *испада* из регистра постмодернистичког Симболичког, за који је довољно да *га* он – субјекат сам прогласи *саблашћу* без икаквог образложења – што доста тога говори о *осећају* постмодернистичког субјекта да све време идентитетски *пребива у левку* чије се пешчане странице све време круне, измичући му и гурајући га ка пристајању на понор ништа-идентитета. *Сабласт* тако постаје замена-за *било шта* што субјекту омогућава да барем на одређено време или на тренутак пребива изван постмодернистичког Симболичког, у *некој само њему знаној слабој онтологији*.

Из Лакановог описа функција хистерика и неуротика, *иза* привида *помирљивог* прихватања *позе, позиције* симптома – објекта несвесног и језика – код (пост)модерног субјекта приповедања остаје као пре-остатак *секундарно потискивање* у смислу *сабласти слабе онтологичности, слабе метафизичности* потребе за поверењем, вера би била, ако користимо означитеље *слаба онтологија* и *слаба метафизика* за *доха-у тврдог, јаког постмодернизма* прејак означитељ, да *негде, у неком другом времену* које је или прошло, или садашње, или будућем, *пронађу у прикривању неки вид идентитетског постојања* које је означено миром, спокојем или равнодушношћу према питању *Ко сам ја?* или *изналажењу (не)задовољавајуће целовитости идентитета*. Та *(не)задовољавајућа целовитост идентитета* приповедача – јунака у означитељском регистру Албахаријевих романа *Цинк, Снежни човек, Мамац* није чак ни потреба за доконституисањем сопственог идентитета у привиду *Имагинарног*, већ потреба за *незамршеношћу*, за, парадоксално или не, *једноставношћу живљења* која подразумева могућност *преношења унутрашњег немира* због непрестане упитаности како да себе испричам а да то будем ја а не неко други, *преношења у спољашњост приче*, у изван-постмодернистичко Симболичко или *сабласт* постмодернистичког Симболичког, језик који, парадоксално, субјекту *нуди само асортиман означитеља у које треба идентитетски да се уклопи*, али које субјекат привремено може да *превари* имагинаризацијом. С друге стране, Албахари деонтолошко, *оно изван сопствене историје живота* – фрагменте историја живота свог оца и мајке пре његовог постојања – *уписује* у своје романе *Цинк* и *Мамац* како би привидно *закачио мамац* за стварносну (или не) сопствену потребу да одврати пажњу рецепијената како би помислили да читају сегменте *историја живота оних Првих* од-њега, те да би *прикрио своје по-верење у себе као субјекта исказивања* на основу временског отклона од „прича“ коју његови приповедачи тек треба да испричају, а које је он (про)живео. У понављању већ доживљених и у себи много пута испричаних и допричаних *прича* аутор *из позиције свезнајућег приповедача* парадоксално *поставља* свог приповедача у *позицију анализанда, исказаног субјекта, приповедног објекта исказа, незнајућег приповедача* који *невољним причањем приче породичне митологије* п(р)озива рецепијенте да *застану* пред упитаношћу *чије сопство треба заправо интерпретаторски сецирати*. Како помирити парадокс којим Албахари све време наводи читаоца да се *креће у circulus vitiosus*, те да с једне стране трага за *слабом метафизиком* у интерпретативном читању

идентитета приповедача као субјекта исказивања и приповедача који је истовремено *постављен* као исказан субјекат? Ако пођемо од претпоставке да је у Албахаријевој поетици Лаканово Реалног *оно* „[...] што се не пише, што не престаје да се не уписује“ (Kordić 1998: 35) – *она* или *оне приче* које Албахари ипак *исписује* – *сусрећемо се* са аутором који своје приповедаче *поставља у позиције* прећутног прихватања императива Реалног, односно Жеље Реалног: *Уживај у Сумњи!* у контексту немогућег задовољења било каквим симулакрумом *саме Ствари, Жеље*, одузимајући им и пристајање на *задовољење прошивцима Имагинарног*, односно имагинаризације, те инсистирањем на *поштовању Закона Жеље* која од њих *захтева да се од ње никада не одустане*, с тим што су нужно приморани да прихватају и *поштују и онај Закон из-над Закона Жеље* „[...] који нам налаже да одржимо минималну дистанцу према својој Ствари, то јест, да имамо на уму да ‘то није то’ “ (Žižek 2006: 228) – да је *све и ништа* Сумња. *Закон Жеље, Закон Реалног, Закон саме Ствари*, као што је више пута назначено у овом интерпретативном исказу, не налажу уживање као задовољство или задовољење, већ уживање као казну, као нужност непрестаног осећаја бола, кајања. У Албахаријевим романима *Цинк* и *Мамац*, *Реално, Жеља, Ствар* су уписиви само као симулакруми јер аутор својим приповедачима *поставља Реално, Жељу, Ствар у регистар* онтолошких догађаја који су се збили његовим родитељима, тако да императив *Уживај у Сумњи!* јесте императив који им намеће сам творац као *Реално које постоји у простору изван регистра постојања* његових приповедача. Интерпретаторски посматрано, могуће је причати интерпретаторску причу о (не)могућности/-ма конституисања сопства и истина Албахаријевих приповедача само у *симулакруму интерпретативног исказа*. *Симулакрум интерпретативног исказа* јесте читање унапред осуђених на неуспех покушаја Албахаријевих *јунака* да постоје у било којој функцији идентитета, осим у функцији приповедања као идентитета, приповедања које је у потпуности постмодернистичко Символичко, једино у семантичком регистру *смрти* идентитета, уколико се нестабилност и непрестано флукутирање идентитета подстакнуто Сумњом перципира као *смрт*. Уколико би се изузела референца на аутора, те се наративи приповедача посматрали само *кроз шупљи предмет* Албахаријевог приповедача *Цинка* или *кроз расцеп* приповедача *Мамца* између за-увек недокучиве тишине записа његових магнетофонских трака и покушаја да постоји само у не-тишини језика *Новог Света*, можда би било могуће *симулакрум интерпретативног исказа первертирати у започињање интерпретирања* њихових у започетости остављених идентитета у *тренутку када приповедање престане*.

Потреба за конституисањем за-себног и за-себичног постмодернистичког означитељског регистра Символичког у коме би се *за јавност* признала апсолутна ексцентрираност субјекта, ако се под ексцентрираношћу подразумева немогућност конституисања идентитета субјекта приповедањем, у причи, *на лицу приче* субјекта који приповеда, односно покушава да испише причу о немогућности самог причања, приповедања, с једне стране, док, с друге, *на наличју приче* субјекта који прича причу о себи као нужно другом-од-себе јер га на то непрестано опомиње *лице* немогућности или *забране* причања целовите приче, лакановски се огледа потреба за пред-иницијалним нарцизмом. Иницијални нарцизам већ означава суочење субјекта са нескладом имага о себи и онога што субјекат *види* у огледалној слици. Да ли је то разлог због ког постмодерни субјекат на наличју *своје* приче испишује симулакрум потребе за отклањањем „[...] метафизички укорењеног квара човека као бића осуђеног на смрт и на самоћу [...]“ (Pantić 2015: 20), као и потребе за *сабласном* потрагом за фрагментизованим деловима сопственог сопства које када би успели да се прикупе и привремено *задрже на окупу* задобили би већ неку од могућих функција идентитета. У Албахаријевом роману *Цинк*, приповедач *зна* да „[...] нулта тачка говора“ (Kordić 1998: 236) не припада његовом

означитељском регистру и да ли одатле потреба да започне приповедање романа скретањем приче/-а у привидно супротним, не супротстављеним, смеровима како би завароа постмодернистички Симболички поредак и канонизовани Закон постмодернистичког Симболичког регистра који налаже идентитетско постојање једино у нестабилности, не-постојању, неповерењу, сумњи, деконструисању или једноставно сопственој дезинтеграцији не би ли се у *ослобађању простора* за причање о другом, било ком другом, сакрила једина непроменљива сваког субјекта – потреба за сопственом истином и сопственим идентитетом? Приповедачу *Цинка* творац или Друго не дозвољава чак ни да игра улогу пред *Другим*, улогу дискурса о ономе о чему је дозвољено да се говори, већ једино да *постоји* пред-идентитетски у казни Другог – *постмодерног Закона Симболичког*. Он чак и у улози *незнајућег приповедача* не може да *открије себе* као *дискурс који зна* да је поверење у целовитост или нецеловитост, али, свакако, *имаго* стабилности, спокоја и привида прихватања *прекида једне историје живота и започињања нове* другог-од-себе, иако само илузија сопственог постојања у разлици, једина иваријабла његовог идентитета. Ако не може да *поседује* ни привид фрагментизованости другог-од-себе, поставља се питање да ли може да се нада да на основу фрагментизованог сећања у траговима на реконфигуративно-конфигуративне сегменте *историје живота* свог преминулог оца, у Другом-постмодернистичком Симболичком може да покуша да реиспише историографску псеудо-онтологичност *некога* ко је знао оно што није знао да зна или јесте знао оно што је силом нужности, у овом роману, за приповедача још увек одсутне у одсуству Историје, морао да са-зна? Смрт оца у фиктивно-онтолошком смислу означава нарушавање, односно урушавање патријархалног пред-постмодернистичког означитељског регистра у чијој сенци је удобно постојати и асимптотски се идентификовати у разлици-од или у сличности-са. Прича о оцу уколико не може, а никада и не може, да буде испричана, первертира се у означитељски вишак или мањак и добија над-моћ привида *сабласног Реалног* у контексту приписивања очевој *историји живота* и идентитетског постојања трансценденталности *сабласти* о којој онај ко приповеда – син, не може ништа да зна, чак не може ни крхотинама свог сећања да *врати поруку у изокренутом виду*, да сам заузме позу симулакрума *сабласног Реалног* и артифицијелношћу свог сећања да реструктурира, реиспише Причу свог оца. Оно што му (сину) постмодернистичко Симболичко не може одузети јесте *неко* артифицијелно, у потпуности исконструисано осећање љубави и кривице. Да ли то значи да је артифицијелност осећања љубави и осећања кривице према оцу симптоматски идентитетски означитељ *сваког* ко покуша да исприча Причу о лакановском метафоричко-онтолошком оцу који иницира примарну или секундарну кастрацију субјекта – Сина? У том контексту се поставља питање да ли се сопство Албахаријевог приповедача у роману *Цинк* мора читати у коду постмодернистички наметнуте функције опсесивца „[...] који све чини да се све то што чини не деси.“ (Kordić 1998: 248)? Слобода идентитета за овог приповедача није у ослобађању од деонтолошког присуства функције оца као означитеља због чије надмоћи у семантичком смислу пуноће бића, он не може да постоји осим као означитељ празнина, нити он слободу проналази у привиду идеала постмодернистичког дискурса „[...] лебдећих означитеља [...] означитеља без смисла [...]“ (Kordić 1998: 247) јер он са постмодернизмом као јединим означитељским регистром наметнутог му постојања не дели исту потребу – играње улоге онога ко наводно зна смисао, али га *махнитошћу дискурса* са предумишљајем скрива од Другог. Оно што у идентитетском смислу приповедач *Цинка* има заједничко са дискурсом у коме привидно постоји јесте *страх од лебдења* између сопствених *лебдећих* „прича“, сопствених имагинаризација у покушају, имагинаризације „приче“ о љубави, „приче“ о путовању Америком, псеудо-имагинаризације метаприче. Приповедач Албахаријевог *Цинка* у контексту конституисања било какве имагинаризације, па и

имагинаризације оца није у стању ни да створи, јер га никада није ни имао, чак ни симулакрум „приче“ којим би се у лакановској функцији неуротика супротставио „[...] порицању живота у сублимацији [...]“ (Kordić 1998: 253) и успротивио *сопственом* имагинаризацијом свакој „алопластичкој надокнади за губитак сопства“ (Kordić 1998: 253), јер осим језика *којим влада Закон постмодернистичког*, он не сме експлицитно да *оптужи Другог* за сопствену немоћ да идентитетски постоји барем у рикеровској идентификацији-са *митом о оцу*. Приповедачевом покушају *персонализовања измишљене* „приче“ о оцу додатно се опире *доба* очевог постојања – *пред-средње доба* Историје, када се Историја дешавала идентитетски означавајући поједине субјекте – попут његовог оца – неизбрисивим ожиљцима Трауме – *доба* пред-постмодернистичког Другог.

Слаба онтологија, слаба метафизика јесу нужности постојања постмодерног субјекта, без обзира на то колико се постмодернистичка *догма* томе опирала, као што је већ раније у овом интерпретативном исказу наведено, јер постмодерни субјекат мора да верује да *негде* постоји *нека идентитетска инваријабла*, те да је *она* засигурно присутна *код неког другог-од-себе* јер је ((пост)модерни) субјекат освешћен сопственог идентитетског не-постојања, односно немоћи да заборави са-знање да је уласком у постмодернистичко Символичко, *у коме је*, ако се може поредити, у односу са лакановским универзалним Символичким, за-увек ексцентриран, лишен могућности да конституише изван-постмодернистички Символички регистар у коме би могао да се препусти ако не *jouis-sense*⁵³, онда барем *plaisir*-у као симулакруму откривања *истине сопства другог-од-себе*. На овом стадијуму интерпретације се са предумишљајем не уводи означитељ Стварност јер овај означитељ у контексту Стварности као Историје или Историје као Стварности у Албахаријевом роману *Цинк* не постоји као деконструктивистички означитељ који има исту или сличну разорну моћ по идентитет субјекта који приповеда, попут постмодернистичког Символичког. У роману *Цинк* означитељ Стварност и Историја за самог приповедача постоје само у регистру *сабласти*, дакле не као засебни *топоси* његовог идентитетског постојања, већ у контексту приповедачеве потребе из-нужности за „причом“ о оцу, означитељи *Стварност* и *Историја* постоје као инверзни алгоритам функције „концептуалног Јеврејина“. Алгоритам функције „концептуалног Јеврејина“ у овом роману *постављен* је на следећи начин: само уколико претпоставка или привид претпоставке да *Историја* и *Стварност* својом функцијом дезинтеграције сопства субјекта *омогућавају изнова рађање освешћености субјекта за нужношћу само-интегрисања и само-конституисања*, за конституисање сопствене историје живота *из-почетка* – што је немогућ услов – утолико *Траума* и *Губитак* постају конститутивни за сопство субјекта. Овакав алгоритам или функцију алгоритма може *поставити* само неко ко није искусио постојање у функцији „концептуалног Јеврејина“ и ко ће дати функцију *читати* као сопствену неспособност да идентитетски постоји, јер ако само *Траума* и *Губитак* *порађају мир* и *спокој* као над-означитеље субјекта означеног овом функцијом, онда се поставља питање да ли је у случају овог Албахаријевог приповедача заиста идентитетско решење у интерпретативном *проналажењу метафизичког квара* приповедачевог субјективитета, или је у питању квази-*сабластност* коју постмодернистичко Символичко *понура* не би ли у *приповедачеву свест* уписало *осећај кривице*? Приповедач *Цинка* истина је осећа кривицу, али не као исход *деловања* постмодернистичког *Другог*, већ

⁵³ „Лакан је исковао неологизам *jouis-sense* – уживање-у-смислу – што је моменат у коме глас разбеснелим певањем одсеца своју усредиштеност у значењу, и прелази у страсно самоуживање.“ (Žižek 2006: 235) Уживање-у-смислу јесте одустајање од смисла, значења и препуштање једино доступној функцији смисла – уживању уживања ради – уживању изван потребе за смислом.

управо супротно – као исход могућности да путем *сабласти искорачи* и из постмодернистичког означитељског регистра. Приповедач *слабом метафизичношћу, слабом, меком онтологичношћу*, те *играњем улоге приповедача* који под велом изговора квази-постмодернистичким Симболичким испишује „причу“ о љубави, додајући јој функцију мистичног, оностраног – светлости знања, не би ли тиме скренуо пажњу од своје истинске потребе да сећања на оца, фрагментарна, неповезана, *искористи* као „зрнца стварности“ (Albahari 2004 :79) из којих би развио неку измишљену причу о *том човеку*: „Тај човек“, тако сам мислио о њему; речи ‘мој отац’ дошле су много касније, када сам почео да пишем приче. [...] Отуда се у тим причама између ‘мог оца’ и ‘мене’ разливају осећања, ‘струји приврженост’, а истина је била сасвим другачија: ћутали смо, нисмо се дотicali.“ (Albahari 2004: 79) Изостанак осећања љубави сина према оцу може се *читати* и као постојање у два различита доба Стварности Историје и још-увек-не-Историје, или као исход идентитетског постојања оца у изван-постмодернистичкој Стварности Симболичког када је *постизање* равнодушности као привида мира и спокоја означавало по-нешто од Трауме спашено сопство и сина у пред-постмодернистичкој Стварности Симболичког која свако позитивно осећање, емоцију перципира као привид, илузију, бесмисленост.

Поверење, вера приповедача у *целовитост* очевог сопства и његову *моћ знања истине*, почива управо на оној Причи коју отац никада није хтео да исприча. То је Прича која се по-везује са временом дешавања Историје за које (дешавање Историје) приповедач још увек наивно верује да поседује моћ *сабласти онтологије* да конституише и јасно одреди границе једног идентитета. О времену пре Другог светског рата, о својој младости, о искуству и времену проведеном у логору, о губитку своје прве породице и њиховом страдању у х/Холокаусту, отац није говорио, односно није имао потребу, или није имао снаге да о тој Трауми говори. У вези са очевом *историјом живота* из приповедачеве перспективе привида мировања *Историје* и непреживљавања Губитка у контексту *апсолутног* идентитетског и егзистенцијалног *ништавила* по (сваки) субјекат, време пре рата, време очеве младости и заснивања прве породице, као и време после рата „Када је открио да му готово нико није остао – немачке окупационе власти су међу првима поносно јавиле у Берлин да је “јеврејско питање” у Србији рашчишћено“ (Albahari 2004: 64), део је *историје* очевог *живота* који не буди у приповедачу осећање бола за-другог-од-себе, а самим тим ни потребу да се бави *питањем* Губитка као једним од најексплицитнијих означитеља очевог постојања. Приповедач се једноставно задовољава да себе и свог потенцијалног реципијента обавести да је отац „О времену пре рата говорио [...] као о прочитаној књизи: ово су јунаци, ово су њихове судбине, ово је ништавило које их гута и претвара у мрак, дим, пепео“ (Albahari 2004: 63) и „Дакле, све оно што је било пре рата као да се није десило, не, као да се десило, али као у сну. Можда је због тога често вриштао ноћу, ударао рукама око себе, викао: ‘Мама! Не дај ме, мама!’ У стварности, што је бедан синоним за будно стање, био је спокојан“ (Albahari 2004: 63). Историја очевог живота за приповедача означена је приповедачевом потребом да трагизам започињања *из-почетка*, из разореног и за-увек осакаћеног сопства, из наметнуте му засебичности сопствене потребе за сопственим идентитетом, наметнуте Законом *Другог* у чијем регистру једино сме да постоји, значи као рађање сопства „свезнајућег приповедача“ у лакоћи и једноставности живљења: „[...] једноставно је почео из почетка. Почетак значи да ништа не постоји пре тога: успомене су пијавице, немам другу реч за њих. Београд, Пећ, Ћуприја, Земун: тиме је затворен круг“ (Albahari 2004: 64), те да је „Логор [...] био нека врста утробе, материца која га је избацила у свет; у другачији свет, нема сумње. О томе је још био спреман да говори: логор је био официрски, с њима се доста добро поступало, ужаси су се дешавали негде другде, неком другом, зло је харало изван њега“ (Albahari 2004: 62). За приповедача *Цинка онај* ко је

преживео Губитак у Стварности Историје и ко одбија да о страхотама осећаја Губитка говори је управо субјекат који је *пуноћу* сопственог идентитетског постојања досегао и слободан је да се препусти беспрекорном умећу живљења, „[...] једноставној вештини живљења“ (Albahari 2004: 66) која је *таквом* субјекту „[...] природна као само дисање [...]“ (Albahari 2004: 66) и о којој *такви* попут његовог оца „[...] не умеју да говоре; ако их питате, не знају; ако их подстичете, ништа тиме не добијате; немоћно шире руке, као да се чуде: шта је то?“ (Albahari 2004: 66) Ако не постоји прича о узроку ћутања за приповедача је то једнако *узвишеном* неимању потребе за причом, те *вештином* живљења без упитаности *Ко сам ја?* или *скривеном знању умећа живљења*: „Моја завист према њему: он зна шта је трагедија, док је мој живот утуткан и безбедан. „Претурио је преко главе“ четири рата, четири године у немачком заробљеништву, губитак жене и деце, смрт пацијената, самоубиство медицинске сестре [...]“ (Albahari 2004: 87) – које он, син, приповедач из своје постмодернистичке позе артифицијелне психотичности услед осећаја испразности свог живота жели по сваку цену. „Када би он рекао: ‘Ја’, та реч се пунила до врха и јасно се видело његово биће. Моје ‘ја’ је као ветар променљивог правца: долазим и одлазим, понекад мимо своје воље. Његов наук је био једноставан: само пуно биће омогућава пуноћу другог бића; **биће–богаљ ствара богаље од свих других бића**“ (Albahari 2004: 44). Чак и у тренутку очеве смрти, приповедач не приповеда бол, тугу, било које емоционално стање, већ само *знање пуноће бића* и једино осећање зависти у *спознаји* да, за разлику од свог оца, он-син може да постоји само као *биће–богаљ*: „Његово тело је већ било готово сасвим мртво, а ако је нешто још живело, онда су то биле његове очи. Увећане од превеликог набоја живота, наликовале су очима лудака. **Зверале су околу са знањем које мени вероватно неће никада бити доступно.**“ (Albahari 2004: 38) Потреба као опсесија приповедача за веровањем или поверењем да је отац *знао*, а да он-син никада неће *(са)знати*, из онтолошко-имагинализованог регистра страха да је он-син само сенка очеве пуноће бића, чврстог идентитета који постоји без осцилација између рикеровске истости и ипсеитета, већ постоји као Истост-идентитет, у приповедачевом идентитетском постојању у функцији опсесивца, након очеве смрти первертира се у *жељу* да поново постоји као *син*, као *сабласт* идентитет некадашњег сина: „Знам да се **много тога може прочитати у тој реченици**, али мени је лакше када **му то кажем, шапатом: наравно, и док чекам неки знак да ме је чуо.**“ (Albahari 2004: 45)

„У једном часу, док је још крклао на болничком кревету, помислио сам да је благодет смрти у томе што неко напоскон престаје да буде нечији син: скида се са тебе застор и, бар за неко време, ходаш као да свет припада само теби. Ужасан је то осећај и не може се дуго издржати. Ужасан, наравно, зато што је леп, и што свака лепота исцрпљује. Али човек не треба да тежи за лепотом већ за истином. Некада сам, наиме, страховао да никада нећу изаћи из сенке коју је око себе ширио мој отац, а сада жудим за том сенком. Знам да се много тога може прочитати у тој реченици, али мени је лакше када му то кажем, шапатом: наравно, и док чекам неки знак да ме је чуо. Ништа више није остало од прве приче, само крхотине.“ (Albahari 2004: 45)

2.4. Цинк: идентитетско опстајање у *сабласти* постмодернистичког Симболичког, *сабласти* Другог

Татјана Росић наводи да је метафора светлости, метафора светлости као очевог *знања идентитетске истине*, која се у овом интерпретативном исказу *чита* као потреба постмодернистичког Симболичког за *сабластима слабе онтологије*, употребљена истовремено и да би указала на још увек поверење аутора, приповедача у неко повлашћено место постојања смисла, или изван постмодернистичког Другог, али и да је

она – *слаба онтологија* иронијски отклон аутора према приповедачу који као „[...] учесник и сведок једног епохалног историјског догађаја, смрти свог оца, стоји збуњен, недостојан, пометен и страшно крив“ (Rosić 2008: 298). Осећај кривице или, (не)прецизније речено, хибридни осећај кривице приповедача-сина односи се једним делом на *буђење свести* сина у контексту недостојности постојања у односу на идентитетско постојање преминулог оца и очев стоицизмом означен идентитет, идентитет као *исход* Трауме проживљене Историје. Приповедачев осећај кривице могуће је интерпретаторски перципирати и као одговор на привид емоционалне равнодушности свог оца у емотивном дистанцирању према оцу без икакве упитаности у вези са узроком очевог експлицитно-равнодушност идентитетског постајања, имплицитно идентитетског постојања као нужности мирења са сопственим Губитком и преживљеним страхотама Историје. У том контексту, приповедач *Цинка* јесте како Татјана Росић наводи „[...] син разметни постмодернистичке прозе који коначно признаје [...]“ (Rosić 2008: 299) сопствено оглушивање на било који вид идентитетског (не)постојања осим у вакууму изван Стварности Историје. „Разметни син“ има потребу да се искупи, да након смрти свог оца започне са остварењем потребе да буде *достојан* син свог оца, а *разметни* у односу на одбацивање могућности резигнираног прихватања смрти свог оца и започињања борбе против проглашавања Симболичког оцеубиства функцијом слободног, ослобођеног идентитета. У одбијању да прихвати изједначавање онтолошке смрти оца са иницијалном Симболичком кастрацијом, односно Симболичким оцеубиством, приповедач одбија да плати превисоку цену „[...] која багателише причу о љубави према оцу коју нови син покушава да исприча“ (Rosić 2008: 301), те креће у тихо разрачунавање са Симболичким у привиду несигурности и оклевања да започне приповедање, те наводног изостајања воље. Татјана Росић то приповедачево разрачунавање перципира у контексту новог, редефинисаног постмодернистичког, анти-традиционалног причања приче, односно приповедања о увек започињању приповедања, или приче „[...] о стању приче у тренутку у коме се прича [...]“ (Rosić 2008: 297), или „[...] о стању приче у тренутку њеног преузимања тј. започињања и о новим могућностима приповедања које се у оквиру ње отварају“ (Rosić 2008: 297, 298). Ауторка овог интерпретативног исказа одлази један корак даље или ближе, те разрачунавање приповедача *Цинка* перципира као приповедачеву потребу да се *искупи* за *поништење* породичне митологије из сопствених себичних порива, као и из удобности постојања у *сени* оца као *бића пуноће*, перципира као приповедачево разрачунавање не са универзалним Симболичким, већ са постмодернистичким Симболичким, које је и за приповедача *новум* због чега се не сналази у *њему* јер у тренутку започињања „прича“, приповедач је тек *искорачио* из очеве сенке традиционалног приповедања или универзалног Симболичког. Он се одједном налази у непознатом окружењу, изван универзалног Симболичког и зато још увек не зна да постмодернистичко Симболичко има своје лице и наличје. Да зна, он би се кретао површином лица и користио све предности и сав расположив инструментаријум постмодернистичког Симболичког које разара сваку сигурност и стабилност, не би ли ослободило пут ка никада завршеном преиспитивању субјекта у вези са сопственим идентитетом и сопственим могућим истинама. Из-незнања, непознавања означитељског регистра у коме се након очеве смрти (с)налази, он *буди* наличје постмодернистичког Симболичког које може бити ослобађајуће и конститутивно по субјективитет субјекта, али уколико субјекат *уласком* у постмодернистичко Симболичко заборави Закон/-е суочиће се са наличјима ових означитељских регистара који по аутоматизму реагују *казном*.

Приповедач *Цинка* у покушају да *прође испод радара* постмодернистичког *Другог* привремено материјаном предмету и *гласу* придаје моћ *сабласти онтологије*. *Сабласт* гласа који *зна да ће чути* и који *чује* и мистични предмет на који *мора* да нагази у

приповедачевој причи *постоје* да би себе уверио да је Прича о оцу наметнута нужност неке више силе, нечег сабласно-онтолошког што надилази све постмодернистичке препреке у за-почињању приче. Приповедач наводи да је свог оца након његове смрти сањао само три пута, а да га четврти пут није сањао, већ је слушао његов глас, да би одмах потом згазио на предмет „[...] који до тада нисам никада видео. Очигледно је припадао неком већем предмету, нејасног облика и намене, предмету који никако није могао да буде мој. [...] Пред спавање сам помислио да је то сигурно био мој отац. Одмах сам тако помислио: **сигурно, и ништа ме више није могло да разумери**” (Albahari 2004:19). Довољно је помислити да је *то нешто* сигурно тако и никако другачије и тако се оградити од *Другог*, или било које друге функције која би могла макар сумњу да изазове. *То нешто* је предмет од дрвета који није његов, који је „[...] нејасног облика и намене [...]” – (Albahari 2004: 19) који се појављује као потреба да *потврди зачудност* гласа, да се појави у исто време када и глас и да уместо да запише *шта му је отац* рекао, приповедач вешто избегава јер зна да уколико би то урадио, уколико би *сабласт* исказ записао, постмодернистичко Симболичко би му у потпуности одузело моћ екстраховања *сабласности*. Да ли је Албахаријев приповедач у *стању* да конституише *сабласт* или само функцију привида *сабласти* не би ли својој „причи“ при-додао привид очеве Приче? У истом контексту поставља се и питање да ли је увођење у своју „причу“ предмета од дрвета *правдање* потребе приповедача у покушају да конституише „[...] магични језик који ће ми омогућити да владам својим успоменама. Ја сам, наиме, желео да пишем, да испричам причу, и гушио сам се у сликама које су ме обасјавале светлошћу“ (Albahari 2004: 75, 76), односно покушај *стварања* изван-постмодернистичког Симболичког *имагинализованог или сабласног света чуда*? Ако приповедач једино не доводи у сумњу *постојање чуда сабласти* као пред-постмодернистичког Симболичког, што је једнако над-Симболичком постојања које означава означитељима Симболичког, али им при-додаје функцију *сабласти*, то је зато што је постмодерном приповедачу, односно приповедачу који *мора вољом свог творца да постоји само у постмодернистичкој дохи* као симулакрум Сумње или као освешћеност да је сваки покушај приповедања, причања *приче* једина замена предсвесног субјекта освешћеним постмодернистичким Симболичким као сигурном *смрти* значења и смисла. Предмет се појављује у приповедачевом наративу још два пута. Други пут као сећање на тренутак пре започињања писања, приповедања *ненapisаних књига* које постоје само у његовом уму, у *време трајања чуда*, када се присећа јединог одласка само са оцем без остатка породице, односно самог почетка сећања на одлазак њих двојице самих још увек не разабрајући где, када приповедач осећа да је на трагу целовите Приче о оцу, притискајући радни сто рукама док му прсти не побеле у покушају да физички *призове* Причу, односно сећање на Причу, да би запазио „[...] да је мали дрвени предмет нестао. Узео га је онај ко га је донео, помислио сам. **Тако се најлакше живи с чудима**“ (Albahari 2004: 27). „Да ли сам био на почетку откривања породичне тајне? Да ли сам открио прижељкивани почетак распада породичне митологије? Ништа од тога.“ (Albahari 2004: 28, 29) Предмет је нестао, *чуда на одређено време* престају да се дешавају јер *сабласт* могућег тренутка *продора у породичну митологију и могућност преузимања дела мита о оцу*, нестаје пред постмодернистичким Симболичким сећања на приказ представе сваштоједа и очеве улоге да као лекар потврди да се *чуда не дешавају*. Последњи пут када поново наилази на предмет је већ тренутак приповедачеве спознаје „[...] како је свака моја помисао на 'причу' бледела пред сећањем на 'живот' [...]“ (Albahari 2004: 93), спознаје да је отац живео живот, док он настоји да живи причу, да причањем, приповедањем, без живљења *постане* привид *пуноће бића*. Празни, бели, неисписани папири Приче о оцу су оно што приповедачу преостаје од његове потребе да очево живљење живота у реконфигуративној конфигурацији Симболичког, за које има потребу

да верује да је универзално, а не само постмодернистичко, односно да у потреби за веровањем у *сабласт* универзалног Симболичког он може да *постоји* у истој димензији попут свог оца и *реанимацијом* сећања на оца у сопствени идентитет макар упише сам процес *реанимације* који би за узврат, можда, оставио неки изван-постмодернистички Симболички траг као могућност *приказања* како да за-почне да живи у не-постмодернистичком Стварности, да идентитетски постоји у универзалном Симболичком Стварности. Приповедач одлази на очев гроб да *саопшти оцу* како је два пута одлазио за Америку и враћао се и како су папири које је носио свуда са собом на којима је жудео да испише функцију Приче о оцу – „причу“, остали празни:

„Тада сам нагазио на неки омањи предмет, сакривен густом травом каква расте поред гробова. Ишчепркао сам га и видео да је од дрвета. Очигледно је припадао неком већем предмету, нејасног облика и намене, и ко зна колико дуго је већ ту пребивао. **Био је шупаљ и кад сам га принео оку, свет се у даљини показао као сјајна тачка. Није било начина да докажем да је то исти онај свет који видим простим оком, као што није било начина да покажем да је то исти предмет који је неколико дана стајао на мом радном столу у студентској соби у Ајови.** Спустио сам га, стога, на руб очевог споменика, тамо где обично остављамо каменчиће као знак сећања и завет повратка. [...]“ (Albahari 2004: 93, 94)

Попут сопственог идентитета „[...] нејасног облика [...]“ (Albahari 2004: 94) предмет је „шупаљ“ (Albahari 2004: 94), али кроз њега може да види „[...] свет [...] у даљини [...] као сјану тачку [...]“ (Albahari 2004: 94), стога приповедач враћа предмет на место коме припада – „[...] на руб очевог споменика [...]“ (Albahari 2004: 94), у *свет који припада мртвима* јер „[...] епска је страна истине, мудрост, како је говорио Бенјамин, у изумирању, односно она је, код Албахарија, [...] мртва – она је губитников прави губитак“ (Gvozden 2015: 12). Приповедачева иницијална потреба за предметом јесте потреба да не буде не само *губитник*, већ и постмодернистички за-увек означени *губитак* идентитет. Он, повремено, као да се присећа да ли своје или очеве изван-постмодернистичке *сабласти* да може да *постане* чудесна светлост смисла, „[...] да је време да постане други људи, 'сви људи', да буде Алеф, глас без гласа и глас свих гласова; да изађе из себе како би у себе ушао [...]“ (Albahari 2004: 77), „[...] да свет може да постоји само ако га он створи; да је прича, у ствари, оно што ће га задржати у том свету [...]“ (Albahari 2004: 77), да „[...] бити сви људи не значи бити нико [...]“ (Albahari 2004: 77). Исто тако, потреба за предметом, за гласом, за светлошћу у сопственим „причама“ може се *читати* као још једно или исто значење *сабласти*, као потреба за *прелазним објектом* замене за рудиментарну Причу, епску Причу у *форми објекта* или *гласа* или *светлости* који би у некој другој функцији дискурса – не-постмодернистичког, не-деконструктивистичког – приповедач могао у имагинаризацији, „причи“, да *конституише* као *утваре* или *сабласти* чије постојање се не доводи у упитаност, а које дају *легитимитет* за улазак у *сабласт* идентитет. Императив одсутног Реалног епског очевог живота: *Живи у живљењу сопствених онтолошких догађаја! Не осврћи се! Заборави прошлост! Од сећања се не живи!* – немогућ је императив за приповедача јер је епска *истина* очевог живота за њега *забрањена зона постојања*. Она је за Албахаријевог приповедача кога постмодернистичко Симболичко иницијално означава идентитетским означитељем *губитник*, апсолутна недоступност. *Мека онтологичност, метафизичност* коју постмодернистички дискурс може да истрпи а да не реагује пребурно, није довољна за овог Албахаријевог приповедача. Он-приповедач који идентитетски постоји само као постмодернистичко Симболичко ипак жуди за парадоксом, за епском *Истином, чврстом онтологијом*, због чега *бива кажњен*. Из потребе да се докопа макар фрагмента нечег епског, дискурзивно-онтолошког које

наводно назире у огледалу сопственог сећања на оца, не би ли *га* присвојио без скривања, постмодернистичко Симболичко уочава као махинацију против себе и закривљује огледало до те мере свдећи приповедачев идентитет на *чисту предаторску* потребу. Постмодернистичко Симболичко је ту да раз-открије приповедачеву *намеру* за изналагањем макар само једног наводног Симболички посредованог фактицитета у вези са оцем не би ли започео са *забрањеним* раскривањем *тајне* очевог постојања, да би *ту тајну* присвојио зарад свог за-себичног ништа-идентитета. Какву *истину безосећајности* раскрива у подметању постмодернистичко Симболичко? Током очевог боравка у болници у Тел Авиву, приповедач успева да разазна реч *Беч* из очевог говора у стању бунила, што је за њега довољно да покрене сумануту потрагу за значењем смисла очевог боравка у Бечу до те мере да је у стању да и у тренуцима када је извесно да ће отац умрети, у четвртој по реду болници у Београду, он покушава да од њега сазна *истину*. Пошто не успева, током свог боравка у Америци, приповедач одлази у Универзитетску библиотеку у Ајова Ситију да претражи међу књигама о јудаизму:

„[...] неке илустроване књиге о старом Бечу. Листао сам их, пажљиво, и напрезао се: можда се на некој фотографији задесио и мој отац, сам или са својим братом? Са фотографија ме је гледало хиљаду јеврејских очију. Нико од њих није био мој отац. Превише је, међутим, било ликова у сенци [...] На свима ће постојати сенке које ће се нудити као права стварност.“ (Albahari 2004: 40)

Постмодернистичко Симболичко *каже*: *Сенке, лица у сенци му се нуде да би га казнили због покушаја да превари постмодернистичко Симболичко из-потребе да у неку од сенки упише лик свог оца, те да покуша да уђе у неко засебно, изван-постмодернистичко Симболичко имагинаризовано*. Да ли је претходно наведено могуће читати на следећи начин: Сенке приповедача *одбацују*, не дозвољавају приповедачу улазак у имагинаризовану „причу“ јер Имагинарно универзалног Симболичког не може да постоји за субјекат који је постмодернистичко Симболичко означило Сумњом и коме је иницијално одузета могућност да искорачи из наметнутог му дискурса, наметнутог јер је превише *лак плен*. Приповедач *Цинка* је *недостојан ривал* или *лак плен* за постмодернистичко Симболичко управо због непризнавања себи да је очева Стварност херметички затворена за било који покушај екстраховања *сабласти истине* из позиције *изван* сопственог Симболичког регистра, тако да су приповедачеви покушаји, или симулакруми покушаја екстраховања превише упадљиви и предвидиви.

Али и даље остаје (не)јасно да ли Албахаријев приповедач самим тим што верује на одређено време у *сабласти* које конституише у привидима *страног* гласа или гласа *с ону* или *с ову страну бивствовања*, светлости која га повремено обасјава и чини да све види потпуно јасно и *овостраног* или *оностраног* шупљег дрвеног предмета, повремено успева да *се извуче творцу и изађе* из репресивног постмодернистичког Симболичког у лакановско универзално Симболичко које у поређењу са постмодернистичким Симболичким отвара простор слободе барем као *сабласти*, као имагинаризације у којој наметнути скептицизам може да се замени по-верењем у *сабласт онтологије* као привида стабилности идентитета на одређено време? Нејасност јесте задатак постмодернистичког Другог. Да се у интерпретативном смислу не би зауставили због немоћи да на било коју, па и ову нејасност постмодернистичког Другог одговоримо, настављамо интерпретаторски да се крећемо путем приповедачевих *сабласти*. Оне – *сабласти* нејасне су постмодернистичком Другом.

Оно нешто, сабласно што *поседује шупаљ предмет* приповедач означава и гласом, као што је наведено гласом мртвог оца који долази да му нешто саопшти, да би затим *сабласном* гласа приповедач додао *двогласје*, односно постојање другог гласа који поништава *сабласност* првог. „[...] глас као такав је необјашњиво присуство – чујем

себе како говорим, а ипак оно што чујем никад није моје пуно ја него паразитско, страно тело у мом сопственом срцу. [...] **Тај странац у мени има позитивну егзистенцију у различитим видовима, од гласа савести до гласа прогонитеља у параноји.**“ (Žižek 2006: 231) Жижек у промишљању о функцији гласа у деридијанском поимању деконструктивистичког *сабласти* као *оног* што садржи *différance*, *разлуку*, *разлику* као *поверења* у траг за-увек одложеног *смисла идентитета*, наводи да је и у лакановској психоаналитичкој теорији глас већ захваћен материјалним Символичког, односно: „Глас 'идентитета са собом' почива на чињеници да се глас *qua* медијум транспарентног самоприсуства *подудара* са гласом *qua* страним телом које 'изнутра' подрива моје самоприсуство.“ (Žižek 2006: 232) Двозначност гласа, према Лакану, је привид постојања гласа као илузије могућности субјекатског одређења *чистог самоприсуства* и гласа као *паразитског, страног тела* који освешћује или прогања могућност постојања *чистог самоприсуства* тиме што опомиње да се не ради ни о каквом „унутрашњем трењу“ (Žižek 2006: 232) два гласа јер је глас као привид *чистог самоприсуства* „[...] само димензија писања [...]“ (Žižek 2006: 232, 233):

„Као такав, глас није ни мртав ни жив: његов статус је, пре ће бити, статус 'живог мртваца', сабласне утваре која некако надживљава сопствену смрт, то јест, сумрак значења. Другим речима, истина је да живи глас може да се супротстави мртвом слову писма, али то је необјашњив живот 'немртваг' монструма, не 'здрав' живот самоприсуства значења.“ (Žižek 2006: 233)

У контексту гласа приповедача Цинка може се говорити о псеудо-двогласју, о трењу „гласа прогонитеља“ постмодернистичког Символичког и гласа сабласти Символички посредоване меке онтологије сећања која „[...] надживљава сопствену смрт [...]“, али му параноична потреба постмодернистичког гласа да све држи под контролом, да деконструише сваку стабилност, односно привид стабилности самоприсуства, само-идентитета не дозвољава да испише ни симулакрум приче о односу оца и ћерке као имагинаризације сопственог односа са оцем. Приповедач *Цинка* који, да би могао да започне своје *наративе*, приче о односу оца и ћерке, графички издвојене курзивом од преостатка наратива, „приче“ о оцу и „приче“ о немогућности причања, приповедања и о имагинаризованом и о онтолошком у сећању гласом који на тренутке одзвања *објашњивим присуством* као освешћена моћ присуства, као иницијални покретач приче о *сабласној светлости знања*, могућности приповедања, бива жигосан и прокажен *од стране контролора*, гласа „[...] *паразитског и страног* [...]“ постмодернистичког *прогонитеља*: „Како можеш да описујеш када доиста не знаш? Тај глас и оно што је говорио је било толико тачно, да једноставно нисам могао да дођем себи. [...] Глас је бдио нада мном као контролор летења, појачавао и смањивао интензитет светлости, управљао душу према изворима сећања, понашао се као апсолутни господар.“ (Albahari 2004: 60) Глас као „апсолутни господар“ добија свој *постмодернистички звук – цинк – звук смрти*, предсказање смрти оног ко *звук* чује, идентитетске смрти, наговештај смрти сопства свакоме раз-откривеном у *чињењу недела покушаја бекства из наметнутог му регистра постојања* и кажњеном стигматизацијом узурпаторства у пресуди као показном примеру шта ће се догодити свакоме означеном као узурпатор који у смрти или животу, постмодернистичком Закону је свеједно, *митског Другог* перципира могућност „узурпирања“ туђег сопства у *прељуби са могућношћу изван-постмодернистичког приповедања о сопству, о фрагментима туђег епског сабласти, онтолошког сабласти из утилитаристичке потребе* за „причом“ *о себи*. Зато за Албахаријевог приповедача смрт није „[...] тишина, шутња, мук [...]“ (Albahari 2004: 99), већ звучање означитеља „цинк“: „[...] као да су се дотакла два метална врха или као да је неко рекао *цинк*, тихо, тихо, сасвим тихо, све док слово *к* не заупцкета на крају даха.“ (Albahari 2004: 97)

„Мој отац је био мртав.“ (Albahari 2004: 36) Однос *стварне* особе према *нестварној* особи у постмодернистичком Симболичком је парадокс наводне упитаности да ли је *стварна* особа у причи *стварнија*, идентитетски *стварноснија* од *нестварне*? Постоји ли било шта што је у приповедању стварносно? „[...] да ли је смрт стварна?“ (Albahari 2004: 36) Смрт је само још један у низу парадокса постмодернистичког приповедања јер се и смрти одузима не *стварносниост*, већ било каква семантичка конотација карактеристична чак и за универзално Симболичко. Шта постоји у постмодернистичком Симболичком? Да ли је уопште могуће правити дистинкцију између *стварносније* димензије постојања у постмодернистичком Симболичком од оне потпуно имагинаризоване или Имагинарне у универзалном Симболичком? Отац на слици у приповедачевом новчанику изгледа *стварносно* попут ликова његове приче у започињању. *Разорност* постмодернистичког Симболичког огледа се у потпуној дезинтеграцији *свега што се у њему нађе*. Када покушава да се разрачуна са постмодернистичким Симболичким приповедач пристаје на његов Закон да се разлика између *стварносног*, мање *стварносног* и *нестварног* укине, пристаје на то да је:

„Писање – фрустрација, гнев против чињенице да си само инструмент, тело које треба да придржи перо док записује причу која припада неком другом. Али, више се није имало куд, морао сам да признам: лако је описивати, тешко је знати, најтеже је суочити се са залудношћу властитих настојања, са редовима исписаних речи које више говоре својим одсуством него присуством, више својим звуком него значењем, више празнином него пуноћом, оним што је могло да буде него оним што је доиста било.“ (Albahari 2004: 61, 62)

Приповедач *Цинка освешћен* Стварности дискурса у коме се налази, пристаје и на са предумишљајем изазвану фрустрацију, на сопствени *инструмент идентитет*, пристаје на *фактицитет* да ни његово причање није његово, *прихватајући* стигматизацију узурпаторства туђег, очевог идентитета *правдајући је пред собом* инструментаријумом самог постмодернистичког Симболичког. Међутим, приповедач *зна да* фигуративност језика подразумева да језик, Симболичко уједно *нешто* представља, али и да је самореференцијално, засебно, за-себе постојећи регистар и да је самим тим сећање удаљено на *n*-ти од истине. Исто тако *зна да* ни универзално Симболичко не дозвољава уписивање субјекта у њега као *живог* јер се субјекат *рађа у језику, у Симболичком*, тако да је субјекат који има потребу да себе упише у текст *мртав субјекат* који прозопопејом ствара привид сопственог присуства. Оно што је сећању могуће дозначити као привид трансцендентала јесте заборав, односно последња нада да се у заборављеним траговима сећања можда скрива нешто што се опире реконструкцији сећања управо зато што *не жели да се врати као мртво*. Универзално Симболичко својим *Законом забрањује* и омета повратак сећања тако што процес реконфигурације заснива на *бесконачном* или, једноставније речено, незаустављивом слагању мноштва метафоричко-метонимијских слојева који сећање *постављају у стање непрестаног кретања* деконструисања, реконструисања и доконструисања. Међутим, постоје фрагменти сећања које свест субјекта или са намером потискује или једноставно нема потребу да призива у свест све док се не догоди *окидање*, док субјекат не доживи или сведочи нечему што ће активирати сублимацију и заборав. Тај тренутак се чека, не као жељени, већ као једини могући који може траг заборава сећања да *врати у садашњост као немртви* и то управо у универзалном Симболичком, односно Имагинарном које га може реанимирати и удахнути му *бледу ватру живота* док опстаје у Имагинарном. Постмодернистичко Симболичко уместо Имагинарног, субјекту нуди привид уласка у пред-постмодернистичко стање чуда, *сабласти* сећања све док се субјекат задовољава самим посматрањем *тог света* само као *естетског призора*. Оног тренутка када постмодернистичко Друго раз-открије субјекат у *тајним машинацијама* настојања да

идентитетски постоји у симулакруму жижековског фантазам идентитета, односно да истовремено *постоји* и у свету *сабласти* сећања или *чуда онтологије* или када субјекат јавно призна своје веровање у *сабласти, чуда, следи казна*. Постмодернистичко Друго је *приморано* на овај потез јер зна да губи контролу над субјектом који је *верујући* у контексту *вере* у *онтолошку сабласност* сећања, *онтолошка чуда* сећања јер у *тим стањима* субјекат *зна* да у сопственој свести постоји нешто што превазилази и његову свест и постмодернистичко Друго. Из тог разлога *изазвано* постмодернистичко Друго, попут сваке хегемонишуће *власти*, обећава субјекту нешто-идентитет уколико одбаци *веру* у *онтолошку сабласност, чудесност* тражећи од субјекта да *јавно прогласи* своје веровање као ирационално, бесмислено и апсурдно. На субјекту је, наводно, да донесе одлуку – нешто-идентитет као ништа-идентитет или за-увек потрага за идентитетом *без предаха* у Имагинарном универзалног Симболичког или идентитетска дезинтеграција. У том контексту приповедач *Цинка* *зна* да његова „прича“ мора бити лишена емоционалног одговора, да не сме отворено да призна *пред* постмодернистичким Другим ништа осим привида мржње као јединог прихватљивог осећања које позива на *револуцију* у дефрагментаризацији свега означеног као стабилно. Приповедач подноси извештај о сопственим емоцијама које постоје само у записима постмодернистичког Другог: „Некад ме је гонио страх, некад стрепња, некад нада: никад ме није гонила љубав. [...] Све сам то прочитао у дневницима. Погледао сам и регистраторе са кореспонденцијом. Враћао сам се уназад као никад до тада, стиснутих зуба и намрштеног чела.“ (Albahari 2004: 105, 106) *Стиснути зуби и намрштено чело* треба постмодернистичком Другом да послужи као *доказ* да пошто не може да пронађе у записима осећање љубави, да то по аутоматизму означава успех постмодерног Другог које успева у свом подухвату убризгавања *конструктивне* мржње. Иако се приповедачу *Цинка* у иницијалном делу интерпретативног записа који се односи на овај роман, под притиском који постмодернистичко Друго, наратив романа изазива код читаоца, интерпретатора, одриче право на постојање у лакановској функцији хистерика, његов творац – Албахари показује и увек изнова доказује да је увек испред сваког читања других-од-себе наратива његових романа. Иако има потребу да приповеда у постмодернистичком регистру, Албахари нема потребу да *подучи*, али има потребу да укаже, односно да прокаже све оно бесмислено и *погрешно* присутно у људској свести – као што је на пример уверење његовог приповедача *Цинка* да је Историја конститутивна по идентитет субјекта, да је узрок очевог осећања равнодушности према њему-сину непознаница – а који је најбезболнији модус за *проказивање* уз неизбежно стварање апсолутне дистанце у контексту референтности на сопствени-творчев живот, творчеву *интервенцију*, осим постмодернистичког дискурса. Исто тако, Албахари *експериментира*⁵⁴ и са постмодернистичким дискурсом који са намером у наративу романа *Цинк изгледа, понаша се и звучи* као тоталитарни, хегемонишући јер аутор *тек што је искорачио* из универзалног Симболичког да би *пустио* свог приповедача да *сам* пронађе излаз из вртлога наличја постмодерног дискурса који може, као и све друго од чега субјекат идентитетски зависи, да покаже и своје наказно наличје уколико субјекат пристане на улогу жртве. Његов приповедач *Цинка* из иницијаног апсурдног *представљања себе* као жртве бесмислености постојања која-бесмисленост *има* свој узрок у досади свакодневног, рутинског живота и постојања, уместо да запише своју „причу“ о односу

⁵⁴ Реч је написана курзивом јер је сам писац *осетљив* на означитељ „експериментисање“ поготово ако се узме у обзир реиздање романа *Цинк* из 1996. године, након објављивања романа *Снежни човек* у коме приповедач за ког се само претпоставља да *зна* шта је Стварност Историје каже: „Када је професор политичких наука употребио реч 'експеримент', 'ваша земља је била неуспешни експеримент' биле су његове речи, помислио сам да ћу се онесвестити.“ (Albahari 1995: 36)

оца и ћерке оставља је у започињању само зато што је неко, било ко други крив за испразност његовог постојања. Зато му Албахари и даје претежак задатак да у сећању на оца пред наличјем хегемонишућег постмодернистичког пронађе начин да идентитетски опстане. Да ли заиста постмодернистичко Друго у овом Албахаријевом роману једино поседује идентитет, за разлику од приповедача, или је то само још један у низу привида Албахаријевог маестралног приповедања да у исто време покрене бујицу упитаности препуштајући читаоцима, интерпретаторима да изнађу неки одговор који не сме бити коначан, већ само обрис могућег промишљања на које ће се калемти промишљања других.

Оно што јесте предмет овог интерпретативног записа јесте начин на који Албахари или наличје постмодернистичког Другог *попушта* пред потребом приповедача да изађе из херметичног дискурса *кроз функцију лакановског хистерика*. Као што је већ речено, приповедач *Цинка* пристаје у привиду на све што Друго од њега захтева. Можда је најтеже пристајање на приповедање *приказа* призора свог оца на смрти *из стања* одсуства емоција: „[...] лежао је го, раширених ногу, са цевчицом забоденом у пенис. На усахлом телу штрчала су му ребра и карличне кости.“ (Albahari 2004: 38) Интерпретаторски је неприхватљиво као што и сам наратив романа то *потврђује*, да се Албахаријев приповедач у идентитетском смислу може *свести* на опсесивни, параноични его субјекат који не бира средства како би дошао до циља. Сцена која сама од себе одјекује ужасом, вапајем бола до граница *вриштања* и потпуног сламања у којој отац преклиње сина: „Извади ми ту цевчицу, извади је, молим те.“ (Albahari 2004: 21), у морбидном емотивном одговору приповедача: „А све време сам желео да се сагнем и боље разгледам његов пенис и мошнице, као да сам у тим наборима, поред његове, могао да прочитам и властиту будућност“ (Albahari 2004: 38), интерпретативно се чита као одговор приповедача у складу са *кодексом* наличја постмодернистичког Другог. Управо овом сценом, овим одговором приповедача као *естетским призором* за Другог, приповедач *улази* у лакановску функцију хистерика као једну од могућих идентитетских функција субјекта који *скривањем* сопственог предсвесног Симболичког и *сабласти онтолошког*, успева да *изигра* Другог и да задобије *наративни простор* у коме може да искаже своју тугу и своју љубав према преминулом оцу. У сличном контексту попут интерпретативног императива *читања* приповедачевог записа као наводно *потурене* освешћености иронијског прихватања *библијског проклетства*, *Хамовог проклетства* који одбија да покрије наго тело свог оца, а које – прихватање *се чита* као приповедачева, још једна у низу подвала, да је његова *библијска/сабласна веза са оцем дефинитивно прекинута*. Улога је одиграна: приповедач попут Хама *прихвата своје проклетство* и игра симулакрум улоге лешинарске потребе као приповедање сценарија према коме би он до тренутка физичке смрти оца на његовом нагом телу, у његовим мошницама и пенису немилосрдно трагао за неким знаком који би му омогућио *да прочита очеву историју и сопствени идентитет*.

Дуг за иницијално депресивно *из-обести* незадовољство сопственог наводног осећања идентитетске изопштености је делом *одужен* и приповедач добија у квантитативном смислу мали *простор* за деловање, кратки део за-себног сценарија да га испише у регистру *сабласти онтологије*:

„Ретко смо се дотицали. Понеки пољубац и понеки загрљај. Последњих година и пољупци су се претворили у имитацију: трљали смо, у ствари, образ уз образ. Да није било његових напада и болести, не бих га никада привио уз себе, не бих никада признао блискост с његовим телом. Памтим његове покрете, али не и његове речи. Моја сећања су као филм без тона, кадрови које тек треба насинхронизовати. Не сећам се његовог гласа, иако бих, када бих га само чуо, са сигурношћу могао да кажем: То је! То је његов глас! Љубав коју осећам према

њему гризе ме као стеница: не видим је, нигде је нема, а сав сам прекривен траговима уједа.“ (Albahari 2004: 88)

Одсуство загрљаја оца и сина, као и експлицитно, *истинито* жаљење за преминулим оцем, или још теже убеђивање себе док седи поред самртничке постеље свог оца да очеву смрт мора да прихвати као ослобађање сопственог идентитета од сенке идентитета свог оца приповедач описује као: „Ужасан [...] осећај [који се] не може [...] дуго издржати.“ (Albahari 2004: 45) и зато каже: „Желео сам свега тога да се ослободим, поготову митологије: кастрираног оца, убијеног оца, рашчереченог оца, оца као мушке вагине, оца као мајке. Не знам да ли сам довољно јасан?“ (Albahari 2004: 76) Митологија које приповедач жели да се ослободи јесте митологија садашњег времена, времена у коме он живи, која никакве везе са митским нема, али има са примораношћу да уместо да заурла од бола, чак и сада, шест година након очеве смрти, он мора да поштује кодекс субјекатске иницијалне *предодређености* да пребива у Симболичком, било оно универзално или постмодернистичко више није важно јер и једно и друго траже од субјекта не би ли идентитетски опстао у (не)истини, сопственој (не)истини непрестано понављање мантре да његово постојање јесте постојање само ако је у Симболичком. Приповедач привид утехе тражи у одласцима на очев гроб:

„Рекао сам му да никада нећу моћи да будем као он. Поновио сам то: први пут тихо, други пут гласније. [...] Осетио сам како ми нешто дотиче душу: нисам знао шта је то, нисам можда знао ни шта је душа, али препознавао сам дотицање. Протумачио сам га као његов одговор: могу да будем оно што јесам. Оно што нисам, мислио сам, шта ће ми то? Да би био оно што јеси, мораш да будеш оно што ниси. Ако тиме не овладаш, овладаће оно тобом. Не знам да ли сам био довољно јасан?“ (Albahari 2004: 84)

Приповедач као што је већ у овом делу интерпретативног исказа речено ипак *зна* да је једини начин његовог, само његовог идентитетског постојања *постојање* у *сабласти* Симболичког, а да је све остало само наметнуто играње улога и у универзалном Симболичком и у/на *лицу* и у/на *наличју* постмодернистичког Симболичког. Приповедачев лик из „приче“ о љубави између оца и ћерке, „приче“ остављене незавршене и неисписане не из разлога приповедачеве немоћи да је исприповеда, већ из потребе да „причу“ издвоји из регистра Симболичког тако што је у графичком смислу издваја курзивом, у семантичком смислу приповедањем о оцу (себи) који узима у наручје ћерку (оца) и излази из града, из језика, из свега јер: „*Јер једино је љубав кратка, једноставна и без речи, тако да од свега много година касније, она у себи види само једно лице које се нагиње над њу, али у том начину нагиба, налази поуздање, утеху, спокој.*“ (Albahari 2004: 52) Да ли приповедач тек у „причи“ проналази оправдање за сопствена погрешна тумачења очевог привида равнодушности, одсуство експлицитног *исказивања* љубави према њему-сину јер је за оца љубав „[...] *једноставна и без речи* [...]“ (Albahari 2004: 52) и јер су „*Речи [...] итаке, тело је говор.*“ (Albahari 2004: 74) Отац из „приче“ осећа: „[...] *као да нису у стварном животу већ на проби позоришног комада, једног од оних у којима се распада породично ткиво а уместо њега светом бине корачају усамљени појединци који, као паразити, живе од тешко сварљивих сокова успомена. Човеку се гади таква помисао.*“ (Albahari 2004: 16) Отац из „приче“ одбија да се врати у прошлост, у сећања на прошлост, да „[...] *завуче руку испод подијума, [јер] можда би му се прсти уплели у прашину и паучину* [...]“ (Albahari 2004: 16) празних означитеља, одбија да игра улогу у позоришном комаду, одбија да буде *паразит* који живи и идентитетски опстаје „[...] *од тешко сварљивих сокова успомена.*“ (Albahari 2004: 16) Отац из „приче“ има потребу „[...] *само да прикрије онај облик празнине који привија рукама и који, на овој висини, неодољиво подсећа на додатну комору његовог срца.*“ (Albahari 2004: 16) Отац из приповедачеве „приче“ *јесте* сам приповедач.

„Да ли да пишем о љубави? Не, ово је прича о усамљености. [...] Покушао сам да се приберем. Зар није све метафора? Зар не бих могао да пишем о нечијој измишљеној ћерки а да, уистину, говорим о свом стварном оцу?“ (Albahari 2004: 34, 35)

Приповедач, како наратив тече у прекидима, *једнопасусним фрагментима*, *полако улази у игру* и успева да уз помоћ *сабласти слабе онтологије* *призове* у сопствено сећање „[...] све што је од оца остало [...] сећање на немушти говор тела и поетику ћутања, на стоицизам трпљења [...]“ (Rosić 2008: 298), да у *сабласти изван наличја* постмодернистичког Другог, у „причи“ о оцу и ћерки проговори о истинском осећању према свом оцу, али и да *натера* постмодернистичко Друго да га у *традиционалном контексту* потврди као сина који воли и поштује свог оца. Како приповедач успева да иако постхумно, тек из отклона, просторног и временског, примора постмодернистичко Символичко да га увек изнова потврђује као сина, упркос свим отпорима, *сабластима слабе онтологичности*, *малверзацијама* са самим постмодернистичким Другим? Можда управо зато што су и постмодернистичко Друго као и сам приповедач *Цинка* у време *стварања* романа још увек херметички затворени „[...] у капсули средњег времена које још ништа о себи, ни о својој митологији, ни о својим последицама, није знало поуздано“ (Rosić 2008: 293), оног времена након завршетка једне Историје и започињања или понављања друге, у времену када ни наличје постмодернистичког Другог није поседовало ону јачину разарајуће силе Стварности Историје и када је за *долазак анђела* *још увек било прерано*.

„Стан се убрзо испунио људима: жене су спремале у кухињи, мушкарци пили у трпезарији. Ништа није требало говорити: сви су већ све знали. Тада је неко зазвонио, а када сам отворио, девојка пред вратима упитала ме је да ли желим да осигурам живот. Имала је светлу косу и светле очи; запазио сам и облину колена. Одмахнуо сам главом и затворио врата. Анђели увек долазе прекасно.“ (Albahari 2004: 111)

3. Давид Албахари: *Снежни човек*

3.1. *Теорија утварологије Жака Дерида*

„Не постоји ван-текст“ (Derrida 1976: 158), „[...] нема ничега изван текста“ (Derrida 1976: 163) јесу Деридини небројено пута поновљени искази у мноштву деконструктивистичко означених истраживачких радова како би се указало на Деридину *прокламацију* да не постоји трансцендентално изван-текстуално означено, да не постоји изван-текстуални референт јер су и текст и материјална Стварност и трансцендентална Не-Стварност само регистри метафоричко-метонимијских слојева једног доминантног (Из)Над регистра – регистра језика, Символичког, писма. Дерида у без-излаз субјекатске идентификације у/кроз текст, у/кроз Стварност, у/кроз Не-Стварност путем Символичког уписује неологизам, неографизам – *différance* – *разлику* или *разлуку* како би означио неуписиву, неуприсутњујућу *сабласт сабласти* попут лакановске *сабласти* – објекта мало *a* – као отелотворења субјекатске потребе за надом, квази-религиозном вером да *негде* у Символичком *постоји* негеометријски *простор* у коме сопство *постоји* као *оно* што ће тек доћи у онтолошком (не)долажењу или као *оно* што је *постојало* у (не)постојању. Субјекат, *растрзан између (са)знања непостојања ничег изван текста*, *изван* сопствене Приче о сопственом идентитету, осим самог јаловог причања и наде и уверења у *постојање сабласне сабласти*, *приморан је на идентитетско постојање* у Трауми никада неназирања *обриса сабласне сабласти*, материјалног трага те *разлике* или *разлуке* или *објекта мало a*, те стога увек у покушају превазилажења Трауме унутар

Симболичког. Један од покушаја субјекта да, макар, привидно *изађе из стања* Трауме јесу покушаји итерације прошлости *путем* сећања. Исход оваквог покушаја трагања за неким својим сопством за које се субјект нада да је за-сигурно постојало у прошлости јесте само низање нових траума према Деридиној деконструктивистичкој теорији која не дозвољава постојање категорије времена осим као деконструкције те категорије. Прошлост, као и садашњост и будућност пре Деридине *теорије о утварологији* постоје само као *утваре, сабласти, сабласне сабласти* које фингирају постојање и појављивање искључиво у одсуству. Уколико би и постојала могућност онтологизоване ретенције у контексту било чега појавног као *оног што се заиста збило* или *оног што би сопство (могло) да значи* у садашњости, према Дерида, сама ретенција би до те мере нагризала садашњост, актуелну перцепцију субјекта што би за субјект за-сигурно означавало **идентитетско постојање искључиво у параноји**. У истом контексту потреба субјекта из-нужности, из-осећања/стања безнађа јесте и по-верење у постојање *неког* алтеритета сопственог сопства или сопства другог-од-себе као *сабласти*, као *утваре у некој прошлости* и *непрекидних* покушаја субјекта да у/кроз понављање прича о себи у садашњости која је и сама већ прошла, пронађе *узрок* немогућег уприсутњења *тог неког алтеритета* и *начина да скине визир*⁵⁵ *сабласти* не би ли изнашао *нешто* што се опире Симболичком и у *томе* пронашао привид спокоја *постојања дешифрованог алтеритета* или *изван-Симболичке сабласти* сопственог идентитета. И ту је Дерида у деконструктивистичком маниру изричит: „[...] *iter*, поново, вероватно потиче од *itara*, други у санскриту и све што следи може се читати као разрађивање логике која везује понављање са алтеритетом [...]“ (Derrida 1988: 7), (Матовић 2000: 118⁵⁶) – субјект може да *понавља са алтеритетом*, али не и да понови алтеритет, дакле, једино да понавља у *разлици* са губитком и што више итерација то је све већи губитак, *круњење, осипање* алтеритета сопственог сопства или *апсолутног* алтеритета када је реч о итерацији сећања на неко друго-од-свог сопства, тако да једино што *проистиче* јесте конституисање новог апсолута, апсолута губитка. Идентитет субјекта изједначава се са губитком као под-означитељем Губитка.

„Ако смрт долази другоме и долази нама кроз другог, онда пријатељ више не постоји сем у нама, *између* нас. У себи, по себи, од себе, њега више нема, нимало нема. Он живи само у нама. Али *ми* нисмо *своји*, и између нас, идентично нама, „сопство“ никада није своје или идентично себи. Овај спекуларни одраз се никада не преклапа; не појављује се *пре могућности* жаљења.“ (Derrida 1989: 28) (Матовић 2020: 120, 121)⁵⁷

Не постоји ништа осим Симболичког, језика, не постоји субјект, не постоји материјалност Стварности, не постоји одраз субјекта у огледалу као деридијански секундарни нарцизам „[...] *пре могућности* жаљења“ (Derrida 1989: 28). У овом контексту, Дерида све време помера фокус на немоћ субјекта, осим да жали за за-увек неуспешним реанимацијама *мртвог* сопства у Симболичком, да жали за непрестаним неуспесима субјекта да ре-конфигурише сопствени идентитет у разлици, у вечитом неподударању, несусретању са *сабластима* сопственог идентитета, односно са немогућностима конституисања сопственог идентитета изван Симболичког. Као и у

⁵⁵ Деридин означитељ визир упућује на немогућност перцепције сабласти јер се сабласт, дух, попут духа Хамлетовог оца, појављује увек са визиром чинећи да „[...] се осјећамо виђени од стране једног погледа који је немогуће икада срести [...]“ (Дерида 2004: 20).

⁵⁶ Докторска дисертација Тијане Матовић наведена је поред Деридиног оригиналног дела јер је превод датог цитата преузет из докторске дисертације *Траума и сећање у прози Казуа Ишигура*.

⁵⁷ Докторска дисертација Тијане Матовић наведена је поред Деридиног оригиналног дела јер је превод датог цитата преузет из докторске дисертације *Траума и сећање у прози Казуа Ишигура*.

привиду прихватања левинасовског Другог као претпостављеног изналажења утехе у Другом као правди, као правичности, као алтруизму, те могућности постојања субјективитета субјекта само у пражњењу себе од себе самог и апсолутног предавања, посвећивања (бесконечно или коначно) Другом као Добру, Правди у етичком Симболичком, Дерида у *Марксовим сабластима: стање дуга, рад жалости и нова интернационала* са предумишљајем, до граница исцрпљивања не-етичког Симболичког регистра замагљује (лакановски) екран између субјекта и било какве конститутивне моћи његове свести. Парадокс Деридиног затварања било какве могућности постојања субјективитета у истраживачко-интерпретативном регистру овог интерпретативног исказа конституише Сумњу у Деридину деконструктивистичку инваријаблу непостојања субјекта, Сумњу која се проказује као метафизичка потреба самог аутора да у нагомилавању мноштва наративних слојева у коду деконструкције и увођењу *за-чудних* означитеља који имају за циљ да фасцинирају сваки истраживачки субјекат, *провуче* (не)опажено (да ли као узрок или исход исцрпљивања сопствених могућности теоретисања?) сопствену потребу за конституисањем, или једноставно речено, поседовањем властитог идентитета и идентитета сопственог деконструктивистичког деловања. У даљем току овог дела интерпретативног исказа ауторка ће указати на један од могућих узрока Деридиног издвајања једне за-себне *Марксове сабласти* не да би догматски било шта тврдила, нити да би усмерила истраживање у смеру *Деридиног сопства*, већ да би указала на сличности и дискурса деконструкције и постмодернистичког дискурса и у крајњој инстанци и лакановског психоаналитичког дискурса. За сада, на овом стадијуму интерпретативног записа потребно је само назначити да попут Лакана који не оставља, у неким од последњих записа, субјекат препуштеним на милост и немилост Симболичком или привременим заклањањима у Имагинарном Симболичком, односно у симптоматском Симболичком, већ уводи функцију психотика у Синтому као могућност опстајања и идентитетског постојања у симулакруму Симболичког, Дерида из-страха и *бриговања* за опстанак сопственог деконструктивистичког *подучавања* престаје или пристаје да ублажи деконструктивистичко разарање субјективитета субјекта уводећи квази-религиозни означитељ *сабласт*. Наиме, да означитељ *сабласт* не би био у директној супротност са *постулатима* теорије деконструкције (на пример непостојању било какве могућности идентитетског постојања), Дерида мора да изнађе начин да оправда *увођење овог* означитеља. У том контексту Дерида образлаже *новоуведени означитељ*, односно придодавање мистичног и сабласног својој *чврстој* деконструкцији *причањем Приче по обрасцу деконструкције, Приче о постојању дуга, дуговања некада постојећој примитивној и застарелој метафизичности коју треба реконструисати у Новој Интернационали* „новим“ деконструктивистичким приступом, те обећањем које *предложено дуговање*, дуг имплицира и то као *обећање* које је с једне стране уписано у субјекат и пре било каквог тражења одобрења од субјекта, *обећање* на које субјекат пристаје без упитаности, али којим Дерида пружа субјекту заклон у форми наводне субјекатске обавезности не би ли *убризгао* по-нешто оптимизма, односно конструктивног у могућност промишљања о могућностима постојања, конституисања по-нешто идентитета управо у *простору свега оног* што деконструктивистичка теорија означава апоретичним и што би се могло *подвести под* означитељ *difference*, дакле, као *обећање* да је могуће осврнути се негде у *далеку*, али *мртву* прошлост где *постоје сабласти сопства* субјекта који трага или субјекта другог-од-њег, које *треба екстраховати* и са којима *треба научити да се живи*. То даље имплицира потребу за *Сећањем* које је све до *Марксових сабласти* у Деридиној теорији деконструкције у потпуности *заражено корупцијом, узурпацијом* од стране Симболичког, *Заборава* и метафизичко-митског веровања да је субјекат можда некада и *знао истину* сопственог

сопства с једне стране, или, с друге стране, да је други-од-субјекта, уз услов да је (*попут* Маркса) мртав, *поседовао Истину сабласти од којих је једна (или више њих) кључна у контексту позива субјекту да се закуне да ће испунити обећање у правди да реструктурирају тог постојања у прошлости не преводи у Симболично, већ да научи да живи у сагласју са сабластима које једине знају истину његовог сопства.*

„Увек ћу веровати у неопходност обазривости првенствено поводом феномена језика [...] поводом присиле понављања (уједно реторичке, магијске и поетске). Поводом тога шта ова присила означава, преводи или одаје. Не како бисмо се изоловали у језику, у шта би поједини у брзини волели да нас убеде, већ напротив, како бисмо покушали да разумемо шта се дешава управо **изван** језика и шта нас нагони да бесконачно понављамо без спознаје тога о чему говоримо, управо тамо где се језик и концепт суочавају са својим границама.“ (Derrida 2003: 87, 88) (Матовић 2020: 115)⁵⁸

Шта је то што „[...] нас нагони да бесконачно понављамо без спознаје тога о чему говоримо [...]“ (Derrida 2003: 87, 88)? Да ли је то фрустрирајуће и трауматично Симболично које *не узима у разматрање смисао, значење, већ је једино заинтересовано за произвођење* мноштва метафоричких и метонимијских означитеља? Да ли је сâмо значење, смисао ништа друго до привид постојања значења и смисла као *изворних архе-значења, архе-смислова* јер Симболично *потура* понављање, итерацију *увек у означитељском вишку* све док субјекат из-потребе за привидом смисла не пристане *да прогласи један од означитеља* који је толико пута поновио у мноштву ретенција и протенција, *као неко значење, неки смисао сопственог сопства*? Ако је субјекат већ приморан, да би уопште *постојао*, да прича и „без спознаје“ онога о чему говори, пише, приповеда, онда је Деридино *упозоравање на опасност* од реторичког, магијског, поетског које означава присилом понављања могуће *читати* и као изналажење или, барем, упитаности шта ти означитељски регистри *одају* „[...] управо тамо где се језик и концепт суочавају са својим границама“ (Derrida 2003: 87, 88)?

У *Марксовим сабластима* Дерида наводно при-додаје семантичко означено сопственог *différance* у контексту неозначавања овог неологизма као, између осталог, *нечег* што не подлеже само *логици страног*, већ и *логици утварологије*, самој *утварологији* или *логици одређеног духа*. Према *тој новој логици* која се опире бинарној или дијалектичкој *логици*, не постоји ниједна страна бинарности, ни она емпиријска нити она *идеалности у апсолутном одсуству*. И не само што та *нова логика* оспорава постојање *крајње левнице и радикалне деснице* у теоријском дискурсу, већ је упитно и Деридино настојање да укине постојање *тврде метафизичности* с једне стране, али и да пристане уз *тврдо начело* апсолутног одсуства, односно непостојања ничега осим наводног трага увек промашеног сусрета смисла и означитеља, садашњости и прошлости, иако је све до *Марксових сабласти* изричит по питању деконструкције категорије времена. У том контексту се поставља питање зашто или чему Деридина *забрана*, односно укидање сваке изван-референтности, могућности било какве функције трансценденталности? *Деконструктивистичка интерпретација Марксових сабласти* Дерида је *потребна* не да би трагао за могућим одговорима у марксизму марксизма ради, нити да истражује могућности или немогућности политичке правде као такве. Оно што је Дерида од првенственог значаја јесте *примордијална изглобљеност времена* због које је *историја метафизике* немоћна да се суочи и са концептом присутности и са концептом одсутности и стога није у стању да препозна сопствену подривајућу динамику онога што Дерида означава као *догађај* – нестабилну структуру која стоји у основи начина на који

⁵⁸ Исто.

се ми односимо према свету, другима и нама самима – што даље имплицира Деридино разумевање несигурности у контексту онога што би се могло означити као радикално трагични карактер људског живота. У том смислу Дерида упућује на непоправљиву трагичност, чак и на суштину трагичког. Дерида у *Марковим сабластима помоћ тражи* и у истргнутим деловима Шекспировог *Хамлета*, те је неопходно нагласити да Деридино позивање на *Хамлета* није интерпретација, већ само издвајање појаве духа у првом чину и два коментара у вези са појавом духа, један Марцелов, други Хамлетов. Прво појављивање духа за Дериду обележено је Марцеловим обраћањем Хорацију: „Марцело: Хорацио, ви сте учен; ослов'те га!“ (Šekspir 1996: 23) Друго је Хамлетово усклик: „Ово време је / Изашло из зглоба. О проклетство, срам / Што сам рођен да га ја поправљам сам!“ (Šekspir 1996: 50) Шта значи, у контексту Деридине *данашњице*, бити учен и због учености *поседовати моћ обраћања* духовима? Како неко може да учини правду по налогу *нечег* што подрива класичну дистинкцију између постојања и ништавила, између могућег и немогућег? У *Марковим сабластима* Дерида указује да је на питање које се тиче модуса постојања *сабласти* немогуће одговорити једноставним супротстављањем овом модусу постојања саме појавности или симулакрума *сабласти*. Нико не може да каже за *сабласт* да је само производ наше фантазије, као што то Хорације иницијално чини, нити да је то *нешто* што постоји *негде изван* нас самих. Па ипак сваки покушај прављења дистинкције између појавног и идеалног пропада управо због *Ствари* која нас непрестано *прогања*. Када размишљање иде у правцу покушаја да се означи *оно* што није ни присутно ни одсутно, *оно* што одбија да буде ухваћено концептима који одређују нашу историју, *оно* – промишљање о *њему* – мора да развије засебне означитеље и концепте, односно *другачију логику*. Не би ли појаснио о чему се ради Дерида, између осталог, указује да је постојање Европе, као и историје Западне културе, означено непрестаним напорима да се могућност *сабласти* искључи као апсолутна немогућност. Другим речима, сама *суштина* онога што се означава као *култура*, према Дериди, заснива се на *нечему* што *извана* подрива сваки напор да се реалност контролише стабилним и непроменљивим концептима. *Маркове сабласти* указују на могуће различите одговоре на *сабласти мртвог комунизма, мртвог марксизма*, односно *мртвог Маркса* не би ли се открила фундаментална неспособност чињења правде у *нечему* што *постоји* као прошла или будућа могућност, али што се исто тако не може свести на пуко присуство или одсуство.

Дерида се не приклања осећању тријумфа поводом *пропасти* марксизма несматрајући да је марксистичко иницијално *обећање* слободе, једнакости и правде узрок каснијег историјског развоја обележеног насиљем и репресијом. У марксизму Дерида наводно препознаје *нешто*, *једну* од мноштва марксистичких *сабласти* која не престаје да покушава да *дође* до нас, да нам се *обрати*, да нас *усмери* да *живимо праведније*, која нас приморава да не заборавимо да смо управо *ми наследници* марксистичког никада испуњеног *обећања*. *Глас марксизма* нам говори да је правда могућа у свету и да смо *ми одговорни* за њено спровођење у сваком тренутку. Међутим, морало би се додати да свако спровођење/увођење правде показује тенденцију немоћи и неуспеха. Дерида не престаје да наглашава да корупција правде није случајна, већ да потиче од *обећања* правде као такве, али да је због иницијано *уписане* коруптивне заражености *обећања* правде немогуће одговорити на позив правде који не престаје да *прогања* нашу историју (Дерида 2004: 21). Дерида позива на упитаност како неко може да осуђује комунизам, односно да одговори на *сабласт комунизма* пре него што се – *сабласти* – у форми духа – пружи шанса да се материјализује? Шта уопште значи материјализација *сабласти* или духа? „Сабласт уходи Европу – сабласт комунизма“ [...]“ (Дерида 2004: 37). Водеће силе индустријализованих држава Европе су имале веома добар разлог да одбаце могућност материјализације *сабласти комунизма*. Чиниле су све

не би ли протерале *ту сабласт* која најављује крај репресије, експлоатације и насиља. Како су то чиниле? Попут Шекспировог Хорација уверавајући себе да је то само дух, нешто што нема моћ да подрије прогрес капиталистичког друштва. Док су европске државе себе и друге-од-себе разуверавале и изнова уверавале да је неопходно успоставити стриктну линију раздвајања *сабласти* и стварносне реалности, *Маркс* је, према Дерида, био сигуран да је „[...] линију раздвајања између духа и стварности неопходно прећи, попут утопије, и то *реализацијом*, односно *револуцијом*“ (Дерида 2004: 38, 39). Наиме, чак иако је *Маркс*, односно *извесни Маркс*, онај *Маркс* *ког је Дерида одабрао*, односно *она сабласт Маркса* која је Дерида потребна, *спознао/-ла* да је немогуће укинути дистинкцију између стварног и идеалног, онда се може закључити, према Дерида, да су и *Маркс* и капиталистичка друштва само *мислили* да знају како да изађу на крај са *сабластима*, свако према сопственој потреби, тиме *што би себе убедили да ће, једног дана, нешто налик сабласти, сабласти некорумпираних правде постати Стварност, односно проглашавањем непостојања било каквог сабласног означитеља*. Дерида овиме указује да обе стране политичког спектрума нису биле у стању да суштину посматрају никако другачије осим у терминима разликовања између могућности и реализације. Ни *комунисти* нити њихови конзервативни противници нису умели да се суоче са трагичном суштином било ког покрета у коме иницијално *обећање* покушава само себе да оствари. *Сабласт, обећање, или есенцијална могућност* није нешто што се из-примораности може остварити. Спектрална могућност правде, инсистира Дерида у *Марксовим сабластима*, почива на *древној прошлости* као *обећање* на које смо некако сами пристали или били присиљени да га одржимо или да га зарад будуће остваривости некако настојимо да задржимо, барем, као *отворену* могућност. Па ипак је немогуће бити одговоран за будућу остваривост правде, а да се спектралност *обећања* не дезинтегрише у будућој присутности – као што је случај са марксизмом. Како Дерида наводи, *Маркс* погрешно настоји да заснује своју критику, односно егзорцизам спектралног симулакрума у онтологији, што представља, према Дерида, критичку или пред-деконструктивну онтологију присуства као стварности или објективности (Дерида 2004: 75). Дерида тако поставља у исти регистар деконструкцију и *ону сабласт марксизма* која представља радикални одговор на *обећање* правде, али се ова два регистра раздвајају онда када *марксизмом* превладају оне *сабласти* које се показују неспособним да одговоре на спектралност свог *обећања*, односно онда када почну да показују неспособност која опседа могућност реализације *обећања*. Не постоји правда без стварносног спровођења правде. Па ипак, Дерида не одустаје од сопствене реинтерпретације марксизма и од покушаја да нас у њу убеди у контексту наметања сопственог тумачења да је свако стварносно, не-сабласно спровођење правде коруптивно: „[...] тако што ћемо постати наследници, они који исправљају све погрешно и то кажњавањем и убијањем.“ (Дерида 2004: 21) – јесте управо *исто оно* што дух Хамлетовог оца тражи од Хамлета или Дерида у метафоричком смислу од марксизма. Поставља се питање како онда одговорити на ту неопходност праведног делања, а да то делање не буде заражено корупцијом или потребом первертирања у супротност? Дерида као могући одговор нуди своју *утварологију* као простор за промишљање који није више ограничен самим присуством и на тај начин омогућава да се на спектрално *обећање* одговори апоријском напетости између могућности и немогућности *одржања обећања*. Дерида на тај начин *поставља сцену* за појаву *сабласти у сред ноћи, сабласти која се тетурала између бића и ништавила*, присуства и одсуства, *сабласти* која захтева да се не суздржавамо од делања, али да све време на уму имамо непоузданост сваког нашег подухвата. *Сабласт* позива на делање упозоравајућу на могућу или сигурну коруптивност самог исхода делања што би могло да значи да *она – сабласт* нуди *изван-деконструктивно* делање у правцу *могућег-конструктивног* остварења. То *изван* мора

бити *негде*, ако већ не као трансцендентални узрок, над-означитељ или не *изван*-свесно немогуће лакановско Реално, немогуће у контексту стварносног приступа људске свести, или неверовање у *обећање* које је у субјекат уписано без његове воље, онда је то *изван* или сама *сабласт* или *сабласти*. То је управо оно што Дерида као изричит деконструкциониста или постмодернизам као *архе-осуђеност* субјекта на идентитетско непостојање, не сме да запише у левинасовском Реченом задржавајући *га*, наводно, у предсвесном Изрицања, да би *га*, тим наводним незаписивањем у задржавању све време исписивао. *Изван*, *сабласт* или *сабласти* јесу прогањајућа сећања, прогањајућа у смислу свеприсутства у свести субјекта на дикурзивно онтолошка стања за која субјекат има потребу да верује да су или идентитетски постојала као *стања*, *догађаји* и *знала/-и* неку истину субјективитета која није била заражена сумњом у *све*, сумњом изазваном или сопственом или другог-од-себе стварносном реалношћу Историје у контексту постмодернизма, или страхом да ће све што је субјекат конституисао умрети са његовом физичком смрћу у контексту *узрока* Деридине потребе за *утварологијом*. *Сабласт* или *сабласти* које *опседају* субјекатску свест су у смислу времена увек прошли тренуци које субјекат *наслеђује* као сећање на идентитетско стање незаражености потребама функција его-субјекта, хистерика, неуротика, тренуци када субјекат није осећао или се не сећа да је осећао репресију Стварности, Симболичког, када га се репресивност једноставно није тицала, када је *живео*, или исти *ти* тренуци за које верује из-незнања да су их други-од-њег поседовали. Ма колико се деконструкција или постмодернизам опирали да признају у Реченом сопствену потребу за романтичарским, анти-анархичним, фантазматичним регистром постојања, регистром *сабласти* који би без обзира на то колико им Симболичко у коме једино могу да постоје одузимало или их удаљавало од онтолошко-дикурзивног конструкта могућности постојања у присутности, метафизичности, не може да им одузме онолико колико би у оквирима претходно наведеног регистра означавања они могли да до-означе у реструктурирању. *Сабласт* или функција *сабласти* *пробија* Речено и деконструкцијског и постмодернистичког наратива. И деконструктивистички и постмодернистички субјекат на појаву *сабласти* реагују инстинктивном активношћу – егзорцизмом јер су сигурни у своје знање да Фантазам не постоји у Стварности нити у Симболичком, те да би им фантазматичност, *сабласност* сећања само убризгала тренутни опијат који би их након престанка дејства бацио у још веће очајање. Инстинктивна реакција – *егзорцизам*, посебно када је реч о постмодерном субјекту и посебно када се субјекат нађе у ситуацији репресије Стварности Историје изостаје. *Егзорцизму* *сабласти* прибегава постмодерни субјекат када *страх од* Закона постмодернистичког Симболичког превлада потребу да *изађе* из регистра постмодернистичког Симболичког, али и постмодерни субјекат коме се Стварност Историје не дешава, као и деконструктивистичко *настројени* субјекат све док се не уплаши од апсолутне дезинтеграције сопственог идентитета, апсолутне у смислу неостављања ни трага сопственог постојања. Међутим, када је постмодерни субјекат *директни сведок постојања* другог-од-себе за ког *верује да поседује* *сабласт истину*, субјекат показује потребу да материјализује *сабласт* не само записом у Реченом, већ и у Имагинарном конституисањем форме *стварносног постојања* *сабласти* не би ли покушао *исто* и у конституисању сопственог сопства, али *сабласт* је конститутивна само док је *слободна*, барем привидно ослобођена у Имагинарном Симболичког јер у супротном може да покаже и своју деструктивну моћ и да сам идентитет субјекта преведе *с ону страну постојања* – у ништа-идентитет. И изнова, у контексту *једне од* *сабласти* деридијанске деконструкције Дерида упозорава да без *логике спектралног, страног, сабласти*, у контексту постмодернистичког дискурса непостојања могућности да се *изађе* из означитељског регистра којим апсолутно, хегемонишуће управља Закон постмодернистичког Симболичког, сваки покушај само-организовања и само-

интерпретирања људског живота, односно било које културе из позиције чврсте научности, показује увек исту тенденцију искључивања *сабласти* из сопствене близине не би ли се потврдила једина могућност постојања у неправди, односно научност која инсистирањем на верификацији и фактицитету *каже* да кад год смо суочени са *нечим* што превазилази наше поимање, потребно је само себе да уверимо да је реч о ништавности фантазије, *сабласти* и да наставимо са идентитетским постојањем у ништа-идентитету.

На основу онтолошког разликовања између онога што јесте и онога што би требало бити, сваки догађај је могуће разумети само у терминима актуализације извесног краја. Према Дерида, оваква перспектива чини немогућим спознају да било који процес у коме нешто само себе актуализује, прети да се первертира у сопствену супротност без могућности да поврати оно што се током первертирања изгубило. Деридина *логика страног*, *логика спектралног настоји* да буде *праведна* према *спектралности* која превладава *нашом* културом коју та иста култура настоји неправедно да *протера*. „Свако је једино опседнут духовима тако што је опседнут покушајима егзорцизма [...]“ (Дерида 2004: 141). Деридина *утварологија* открива *нешто* што, према његовим *схватањима*, остаје изван моћи фактицитета и једнодимензионалности и семантике и психоанализе и онтологије и теологије јер је *утварологија* филозофија живота и смрти. *Утварологија* је филозофија смрти присуства, уприсутњења, али и филозофија живота иреалног, привидног и привида, *сабласног* и *сабласти*, моћи одсуства/утваре у ишчекивању, моћи ишчекивања: „Све почиње појавом сабласти, или прецизније ишчекивањем приказана.“ (Дерида 2004: 22) , „ишчекивањем приказана“ *започиње* моћ *обећања* правде без корупције, моћ постојања у прошлости и будућности истовремено. „Мртви, али и генерације које долазе у једном одређеном смислу не постоје, али у неком другом постоје. Они постоје на начин на који духови постоје, с ону страну опозиције егзистенције и не-егзистенције, живота и смрти, актуалности и виртуалности [...]“ (Harbaš 2006: 240)

Дерида Прича о комунизму служи као још један у низу мноштва већ реченог у оквиру његове деконструктивистичке теорије (али и у Лакановој психоаналитичкој теорији) – субјекат је пре било каквог пристанка или одбијања изабран за *наследника*. У *Марксовим сабластима* Дерида користи само нов означитељ за реименовање Симболичког као *комунизма* у контексту потпуно различитом од свих постулата његове деконструкције – контексту прикривања сопствене потребе да деконструкцију *подметне* као оно на шта субјекат нужно мора да пристане да би постојао. Дерида врло *опрезно* и *тихо* признаје да је и он један од оних који су се четрдесет година „[...] супротстављали марксизму или 'комунизму' (Совјетском Савезу, Интернационали комунистичких партија и свему што је произашло из тога)“ (Дерида 2004: 33), не би ли се онеме ко чита некако више задржало у свести *гласно* истицање да је „деконструкцијско мишљење (оно које ми је важно овде)“ (Дерида 2004: 54), *мишљење* произашло из оштрог супротстављања идеологији капитализма и либералног и радикално десничарског, односно из противљења „[...] најмодернијим реинтерпретацијама марксизма од стране одређених марксиста (нарочито, француских марксиста и групе окупљене око Алтисера) који су веровали да морају да одвоје марксизам од било какве телеологије или од било које месијанске есхатологије“ (Дерида 2004: 54). Дерида је у тихој буци против свих комунизма и социјализма што му даје преко потребан простор за обрушавање на своје савременике – филозофе марксисте – наводно, испровоциран њиховим инсистирањем на одвајању марксизма од телеологије и месијанске есхатологије не би ли издвојио *неки марксизам*, *неку* – *своју сабласт марксизма* која вапи за „*месијанском афирмацијом*“ (Дерида 2004: 54), односно реконструкцијом *марксизма* тако да у контексту идеолошког

свесног деридијанске деконструкције буде проглашено *месијанском есхатологијом*. Кључно питање јесте одакле уопште Дерида потреба за позивањем на речитања Марксових дела, зашто инсистирање на тумачењу марксизма, због чега одједном интересовање за Алтисеров научни пројекат у вези са екстраховањем појединих политичко-идеолошких претпоставки марксистичке теорије које би требало уписати у савремену историју нео-либералног капитализма у контексту спречавања антагонизама које идеологија капитализма изазива, односно спречавања насиља чији је главни узрочник политика капитализма? Исто тако, до одређеног места у наративу *Марксових сабласти*, поставља се питање зашто Дерида има потребу да се изнова обрачунава са Алтисеровим научним пројектом када је очигледно да је он – Дерида одувек против комунизма, социјализма, посебно против капитализма и зашто Дерида излази из филозофског регистра привидно додајући му означитељ политичности? Одакле, између осталог, позивање и на *жаљење* због, у извесном смислу, преклапања Маркове смрти са смрћу комунизма? Зар Дерида не би требало да слави тријумф комунизма, социјализма, а не да позива на *жаљење*, ако већ у сопствени филозофски регистар укључује *страно тело* политичких идеологија јер Дерида се не бави Марксовом филозофијом, на пример његовом *негативном херменеутиком*, већ инсистира на регистру политизације, иако би деконструкција, не као филозофски дискурс, већ нека друга, не Деридина деконструкција уколико би у себе укључила политичко-идеолошке параметре могла да се первертира у политичку науку? Исто тако, одакле у Деридиној деконструктивистичкој теорији одједном истицање цикличности историје, односно враћања на древну, *примитивну* у контексту самог настајања, теорију марксизма и из њега по-рођених комунизма и социјализма, како би се оспорило Алтисерово промишљање о бесконачном историје, као и противљење Алтисеровој потреби да се из марксизма екстахују они под-пројекти који у извесном смислу стају у заштиту човечанства у погледу насиља и да те позитивистички и заштитнички оријентисане под-пројекте марксизма треба само утиснути у савремену историју, али, како Алтисер наглашава, без гаранције да и они сами попут капитализма неће се первертирати и конституисати мноштво нових антагонизама? Алтисер је управо из претходно назначеног против придавања означитеља месијанства комунизму, против идеје, концепта *обећања повратка Месије*, Другог, односно, наводно, реструктурираних форми комунизма и социјализма:

„Оваквим се инзистирањем настојало ослободити марксизам и од наратива месијанског спасења према којем отуђени људи у садашњости добивају *обећање* Другог доласка комунизма у некој далекој будућности, кад ће људски животи бити ослобођени од свих друштвених антагонизама, када ће се себство у потпуности подударати са самим собом и кад ће биће и свијест бити једно те исто.“ (Ahmad 2013: 280)

Дерида у функцији изван-деконструктивистичке имагинације прича Причу о *жаљењу* због промашеног сусрета *смрти* марксизма и *рођења* деконструктивистичке теорије наводећи у *Марксовим сабластима* како је управо филозофија деконструкције требало да буде и јесте, али у далекој будућности, прави *наследник* марксизма, проглашавајући капиталистичку мисао узурпаторском. Дерида уводи *жаљење* као *жаљење* за промашеним и немогућим сусретом филозофије марксизма и филозофије деконструкције, односно директним ненаслеђивањем не марксизма због предности или мана марксизма као, између осталог, академске дисциплине, већ из-потребе да изнађе било који академско-политички дискурс који је поседовао потенцијал и из ког су се изродили политички пројекти моћи – комунизми и социјализми, а који претходи *садашњем* пред-постмодернизму. „Дакле, обећање гласи: што комунизам није могао, учинит ће деконструкција.“ (Ahmad 2013: 277)

„Деконструкција никада није имала ни смисла ни интереса, барем према мом мишљењу, осим као радикализација, што такође значи у *традицији* одређеног *марксизма*, у одређеном *духу марксизма*. Догодио се покушај радикализације марксизма означен као деконструкција [...] али радикализација увек стоји у односу дуга према самој ствари коју радикализује.“ (Дерида 2004: 56)

Стање *дуга* у односу на неку *традицију марксизма* која никада није постојала, а коју – традицију – је *потребно* подвргнути реорганизовању, трансформисању или радикализовању је констатација која имплицира интерпретативно запажање да су Деридине *Марксове сабласти* наратив имагинаризоване филозофије фантазма, наратив који нити било шта радикализује нити трансформише, већ се једино може перципирати у контексту потребе самог аутора да не бирајући начин и *средства* сопственом пројекту деконструкције обезбеди трајност постојања по узору на опстанак марксизма као *академске дисциплине* и пројекта који непрестано изазива потребу истраживача на *нова* изучавања. *Марксове сабласти* су нека врста наводног теоријског увода у пројекат који би могао да уследи, а за који је од самог почетка наратива јасно да никада неће уследити јер је непотребан и излишан. Пројекат о коме Дерида говори користећи само *лебдеће* *означитеље* јер како би другачије могао да говори уколико се ради о наводној деконструкцији *нечега* што је означено само именом – марксизам, да означи симулакрум деконструктивистичког постојања као *неког марксизма*, не и марксизма који је одиграо значајну улогу у политичком контексту у светској историји деветнаестог и двадесетог века, *неког само деридијански означеног филозофско-политичког анти-пројекта*. Да се не би залазило даље у анализу оправданости и неоправданости овог и оваквог деридијанског подухвата, односно имагинарно конституисаног анти-пројекта у политичкој аполитичности, потребно је додати да је Дерида да би постигао, односно покушао да постигне *свој* циљ, спреман да конституише и *n-ту нову Интернационалу* која је:

„[...] без статуса, без наслова и без имена, једва јавна иако није илегална, у скривању, она је без уговора, 'изашла из зглоба', без координације, без партије, без земље, без националне заједнице (Интернационала пре, изван и изнад сваке националне одређености), без држављанства, без заједничке припадности једној класи. Назив нова Интернационала дат је овде као нечему што позива на пријатељско савезништво без институције, међу онима који су још увек надахнути бар једним од Маркових духова и духа марксизма (они знају да постоји више од *једног*), чак иако више не верују и никада нису ни веровали у социјалистичко-марксистичку Интернационалу, у диктатуру пролетаријата, у месијанско-есхатолошку улогу универзалног јединства пролетера свих земаља и сврху међусобног повезивања на нове, конкретне и стварне начине, чак иако се то савезништво више не формира као партија или радничка интернационала, већ као нека врста [...] заклињања, у форми (теоријске и практичне) критике стања међународног права, концепта државе и нације, и тако даље: у сврху обнове те критике и, нарочито, њене радикализације.“ (Дерида 2004: 53)

Деридина *Интернационала* је без наслова и без имена, у скривању, изглобљена из времена, *нека врста [...] заклињања*, „обнова“ као критике и „радикализације“ *нечег*, на пример *сабласти марксизма*, *једне, неке, било чије сабласти*, али да то било *чије* ипак буде *неко* чије име и дело остају неизбрисиви у светској историји. Да овај истраживачки исказ не би прешао у интерпретативни исказ о потрази за *истином сопства* и Дериде и његове деконструктивистичке теорије, даља анализа узрока увођења *лебдећих* *означитеља* попут *сабласти*, *заклињања*, *жаљења*, *обећања*, *дуговања*, *налеђивања* завршиће се са иницијалном констатацијом ауторке овог интерпретативног исказа да и деконструкција као херменеутика Сумње и постмодернизам као радикализација херменеутике Сумње показују исту потребу – потребу за означавањем *Имена Оца* као

неке слабе метафизике, слабе онтологије, с тим што је деконструктивистичка теорија изнашла начин како привидно може да изађе из сопственог ћорсокака (ако се наравно изузме узрок потребе њеног творца) једноставним Изрицањем непостојања ничега, осим *сабласти* које су *нужност* како би се сваки субјекат „пронашао“ у сопственој *имагинаризацији* или у неком модусу прошлости (*сопствене* или *другог-од-себе*), или да када доспе у стање потпуног идентитетског очајања насталог као последица *репресивне* Сумње, или репресивне Стварности Историје „једноставно“ *пробуди у сопственој свести* *сабласти* или *сабласт* која ће бар на извесно време зауставити деструктивну моћ Сумње и Трауме Стварности Историје. У постмодернистичким романима који јесу предмет овог интерпретативног исказа, аутор, *тврди* постмодерниста – Давид Албахари – поставља *сабласти* као мамац приповедачима романа *Цинк*, *Снежни човек*, *Мамац* као симулакрум, привид замене-за изостанак било чега конструктивно-стварносног, *сабласти* које дају квази-алиби његовим приповедачима да барем на трен помисле да је могуће идентитетски постојати *изван* постмодернистичког Символичког и Стварности Историје. У покушају да се *чита*, не и да се *про-чита*, деконструктивистички узрок проблема који приповедач *Цинка* има у вези са конституисањем неке истине и неког сопства, а то важи и за приповедача *Мамца* и *Снежног човека* који су, осим у постмодернистичком Символичком принуђени да идентитетски *пребивају* у сећању на сопствену Стварност Историје и Стварност Историје других-од-себе, ауторка овог интерпретативног исказа суочена је са албахаријевски конструисаном пасивношћу свести приповедача у *периодима њихових животних историја* када су приповедачи већ измрцварени од наметнуте им постмодернистичке сумње у Сумњу, од узурпаторског постмодернистичког Символичког, али и од Стварности Историје која их сама од себе наводи на *сопствени егзорцизам*, на покушај пражњења себе самих у напуштању Стварности рата и одласку у *Нову Стварност*. У покушају интерпретативног приступа *стањима сопства* ових јунака, јер догађаја нема, а у истраживачком смислу идентитети или сопства ових јунака су толико истраживачки измрцварени у истраживањима других и у рикеровском регистру покушаја да се угледа неко, било какво осцилаторно кретање између истости и ипсеитета са закључцима који се углавном свде на непостојање ипсеитета услед потпуног губљења били какве стабилности у истости, или у контексту Деридиног *примарног* деконструктивизма у смислу покушаја читања идентитета и истина приповедача ових Албахаријевих романа на увек нестабилним и непостојаним маргинама идентитетског постојања јер је деконструктивистичка Сумња подједнако разорна као и постмодернистичка тако да о било каквом Центру, односно привиду Центра ни говора нема, и тако даље, ауторка овог интерпретативног исказа *пристаје уз теорију утварологије*, наравно не без претходног, односно наредног дигресивног оправдања за овакав интерпретативни приступ.

Шекспиров *Хамлет* у Деридиним *Марковим сабластима* је још један део Деридине потребе да *обезбеди могућност постојања* нечег попут *сабласти* и то „директним обраћањем“ *некоме* и *нечему што постоји*, *опстаје* и *траје вековима* као *један од апсолутних ауторитета* – Шекспиру и његовој трагедији *Хамлет*. Оно што уноси забуну јесте Деридин *нов однос* према уметничком делу који је у потпуној супротности са његовим *аксиомом* – *све што постоји је само и једино и већ у тексту* – херметичност уметничког дела је једино што *постоји* у вези са уметничким делом: „Ја сам диктат, изговара поезија, научи ме напамет (срцем), препиши ме, бди и чувај ме [...]“ (Derrida 1992: 123). Дерида у *Марковим сабластима* истрже делове Шекспировог *Хамлета* управо у потрази за трансцендентално означеним, за изван-текстуалним референцијалним означеним. Поставља се питање да ли Дерида попут опсесивца чини све што чини да се не деси то што чини, или управо супротно функција его субјекта који чини све против чега *пише* да би се десило то што чини? Дерида, *нови Дерида*, попут

опсесивца чини све не би ли избегао највеће могуће насиље по његов субјективитет – укидање сопствене функције его субјекта. Оно што је за *првог Дерида* насиље: присуство, историја, прошлост, есхатологија, егоитет, „дијаспора апсолута“ (Дерида 2004: 58), *лоша бесконачност*, злоупотреба уметничког дела у контексту деконструисања херметичности уметничког дела, за *другог, новог Дерида* је једноставно потреба зарад *сопственог идентитетског опстанка*. *Нови Дерида, Дерида* као заговорник *теорије утварологије деконструкције* чита са предумишљајем баш *Хамлета* јер у *Хамлету* проналази све што му је потребно: дух мртвог оца – *Сабласт Оца* или *Сабласт Имена Оца* која се архе-уписује у *Сина* као *жаловање, дуговање, обећање, заклињање* – *све уписано страном, сабласном логиком утварологије* која може да постоји у *сабласти поетског* Симболичког и Стварности.

Шта то Дерида *екстахује* из Шекспировог *Хамлета*? Само *сабласт увода* или *првог чина*. Дерида је *потребан* Марцело да позове свог пријатеља Хорација, *интелектуалца*, да се обрати духу *Хамлетовог оца* као *странцу* јер је, према Деридином поимању, свестан да Хорацијева *филозофија постојања* не оставља простора за постојање *таквих ствари* као што су *духови, ствари* које не припадају ни стварносној реалности нити свету *изван* ње. И Бернардо и Марцело и Хорацио, пре *Хамлета*, могу да виде дух *Хамлетовог оца*, али не и да га натерају да им одговори на питања:

„Бернардо: Но, Хорацио? Бледи сте, дршћете? / Зар то није нешто више но маштање? Шта мислите о том? / Хорацио: Тако ми господа, / То веровати не бих могао [...] / Ја не знам шта ово све може да значи; / Ал'држим, по општем схватању, да то / Држави нашој чудан преврат неки / Предсказује.“ (Šekspir 1996: 23, 24)

Хорацио заповеда Марцелу да духа прободу копљем:

„Марцело: Оде! / (Духа нестане) / Увредисмо га пружајући пример / Насиља, а он је тако достојанствен! / Јер он је, као ваздух, неповредан. / Наш промашен удар ругање је зловно.“ (Šekspir 1996: 26)

У *Марковим сабластима* не наилазимо на *стварносну* потребу за интерпретацијом Шекспировог *Хамлета* јер је Дерида потребан *ауторитет* и у књижевности, *ауторитет* од ког ће позајмити нешто што би се уклопило, преклопило и, у крајњој инстанци, *потврдило* његову *утварологију*: „Ово време је / Изашло из зглоба. О проклетство, срам / Што сам рођен да га ја поправљам сам!“ (Šekspir 1996: 50) Кључни означитељ за Дерида је „Ово време је / Изашло из зглоба [...]“ (Šekspir 1996: 50) чиме се брише важност непосредног узрочника/узрока смрти *Хамлетовог оца* – његовог стрица Клаудија – те се акценат помера на стање корупције у Данској, али и на примордијални, архе-ниво – судбину људског живота и историје човечанства са пред-означитељем корумпираност. *Хамлет* је Дерида потребан само као неко ко констатује да је време ишчашено, изглобљено не би ли у контексту или регистру тог до-означитеља указао на концепт времена као могућности да наше мисли *зађу иза* искуства садашњости у *искуство* прошлости и будућности као *свеприсутних сабласти*.

„Хамлет: Што? Што би се бојо? / Свој живот више од игле не ценим; / А шта ми души може учинити / Кад је и она бесмртна ко он?“ (Šekspir 1996: 42)

„Дух: Кад чујеш, бићеш дужан светити. / Хамлет: А шта то? / Дух: Ја сам оца твога дух / Осуђен да неко време ноћу лутам, / А дању у огњу гладујем и жедним, / Док греси што починих за живота / Очисте се, згоре. И да нисам спречен / Причати тајне моје тамнице, / Приче би ове и најмања реч / Разорила ум ти, смрзла младу крв / [...] / Али то се адско откровење не сме / Казати уву од меса и крви.“ (Šekspir 1996: 44)

„Дух (испод земље): Закуните се! / Хамлет: Мир, / Непокојни душе! / (куну се) / Тако господо, / Свом љубављу се препоручујем, / Па ако један овакав сиромах, / Кô Хамлет, може дати израза / Љубави или пријатељства за вас, / То, ако бог да, неће мањкати. / Хајд'мо унутра заједно. Али молим: / Увек прст на уста! Ово време је / Изашло из зглоба. О проклетство, срам, / Што сам рођен да га ја поправљам сам!“ (Šekspir 1996: 49, 50)

Хамлет је Дерида *потребан* и као *субјекат* који под притиском Стварности не пристаје на постојање у понизности у *чину сопственог егзорцизма*, да пристане на постојање као љуштуре идентитета, већ, како Дерида *чита* својом *теоријом утварологије*, Хамлет који *се предаје налогу* да по цену за-увек проклетства и уклетости се супротстави наказној Стварности, па макар то, за Дерида, било у потпуној супротности са деконструктивистичком теоријом *првог* Дерида (*правог* Дерида, али ко је тај ко ће донети коначни суд који је *Дерида прави?*), или не у потпуној супротности, већ тек у до-конституисању или до-деконструисању сопствене теорије деконструкције *теоријом утварологије*, у зависности од угла *перцепције*. Сâм Дерида се (с)налази у периоду назначавања могућности постојања и до-конституисања сопствене деконструктивистичке теорије *теоријом утварологије у хамлетовској ситуацији – бити или не бити* – пред (не)могућношћу избора – пристати на неуспех и крај сопствене деконструктивистичке теорије или оставити у за-почетости њен *нови живот* кроз признавање постојања *оног* изван-текста, али не у присутности, нити у оностраности, већ *негде између, у свету сабласти поетског* интерпретативно отвореног само у контексту неконачности и неповређивању самог ткива текста. Из тог разлога се више пута наглашава да Дерида не интерпретира Шекспировог *Хамлета*.

3.2. (Не)оправданост интерпретативног увођења Деридине теорије утварологије у интерпретативно читање сопства Албахаријевих приповедача

Деридина теорија *утварологије* *предлаже следеће*: Субјекат је *дужан некој примитивној архе-метафизици* да испуни обећање *дуговања* које је без-воље субјекта у субјекат уписано да је – архе-метафизику – под велом жаловања *реконструише екстаховањем њених сабласти* и да научи да живи са сабластима које заузврат могу да спрече распад идентитета субјекта. Реконструисање архе-метафизичког обећања зарад идентитетског опстајања започиње субјекатском имагинаризацијом *сабласти* Сећања које није *заражено* коруптивном моћи Симболичког, односно Симболичког Сећања као испразности понављања прошлости *заражене* мноштвом дисторзичних метафоричко-метонимијских слојева означитеља. У каквој је *шејдовској вези-и-повези* Деридина теорија *утварологије* са уметничким, поетским, приповедним делом? Као што је напоменуто у претходном делу, Дерида се из-потребе за поверењем у постојање *нацрта* сопствене теорије *утварологије* позива на ауторитет, архе-ауторитет Шекспировог *Хамлета*, инсистирајући да његова *Нова Интернационала*, осим у *марксизму*, може се *читати* и у *архе-уметности* *Хамлета* без нарушавања, деконструисања његовог *начела* да је уметничко дело *istrice*, „[...] јеж, [који јесте] врло ниско, сасвим ниско, близу земље. Ни узвишен, ни бестелесан [...]“ (Derida 1992: 123). Свако уметничко дело да би се одбранило од агресије интерпретације, каже Дерида, *настоји да се склупча у себе наоружано бодљама*, али га то не штити од могућности да *бачено на пут буде интерпретативно згњечено* (Derida 1992: 123). Дерида у *Марксовим сабластима* покушава да *Хамлета* неинтерпретативно, односно у привиду имплицитног интерпретативног, упише у контекст сопствене теорије *утварологије* и то симулирањем тог уписа као асимптотског симулакрума уписа који се уписује као *склупчан у себе поред istrice* уметничког дела. Настојећи да уписивањем не первертира метафору уметничког дела у катахрезу већ да у привиду остајања изван *препише* делове *Хамлета*, како би

указао на то да и *архе-уметност* исписује за-увек трагичност и трагизам људског постојања: корумпирана власт/корумпирано Симболичко убија оца/целовити идентитет узурпирајући његово наслеђе/архе-уписом (пред)одређено место. Дух оца/дух стабилног идентитета *архе-метафизике* позива сина/субјекат да освети његово убиство/разарање идентитета *осветничким чином убиства* које се у коду Деридине *утварологије* чита као позив субјекту на *увек-делање*, никада на пристајање на постојећи поредак Стварности и Симболичког, на анимирање *сабласти* Сећања као буђења субјекатске свести да је у *архе-доба* постојала онтологизована *сабласт* Сумњом некорумпираног идентитета. Исто тако, индивидуални *осветнички чин* подразумева *логику сабласног* која омогућава *појављивање* својих означитеља *сабласти*, само привремено да би се субјекат *одржао у вери, поверењу*, у најобичнијим концептима и материјама не би ли својом зачудношћу потврдила своје присуство у одсуству. *Утварологија* не позива на остварење стабилности идентитета као присутности, као материјализације или супстанцијализације, већ управо само и једино као *сабласт* идентитета незараженог Сумњом. Потребно је реструктурирати постојеће Симболичко, како? Само убедити себе да је нешто онако како ми желимо да буде. Албахаријеви приповедачи када се нађу у стању идентитетског (и егзистенцијалног) безизлаза једноставно себе убеде да је нешто сигурно тако и то је све: „Одмах сам тако помислио: сигурно, и ништа ме више није могло да разувери.“ (Albahari 2004: 19) Исти поступак важи и за разуверавање. Како Дерида у *Марксовим сабластима* наводи капиталистичке земље пред оптужбом *сабласти* да су извор репресије, експлоатације и насиља, бране се једноставним порицањем и одбацивањем оптужбе. У нешто другачијем контексту, Шекспиров Хорације чији је ум *корумпиран Законом свезнања, научности* одбија да поверује у оно што види – дух Хамлетовог оца – „Трунка је то само да духа слуги вид.“ (Šekspir 1996: 25) Исти процес је могућ и у супротном смеру. Потребно је само уверити себе да нешто није, односно да дух или *сабласт* не постоји и са *реструктурирацијом*, тренутном или за-увек, Стварности и Симболичког је завршено. Све ово наведено делује лаички или *лакрдистички наивно*. Присетимо се на трен Жижековог *тропа* „концептуалног Јеврејина“ (Žižek 2008: 281) као *тропа* за *означитељ процедуре* сваке корумпиране Власти или Система да у појединцима изазове завист према концепту постојања неког другог-од-њих који наводно садржи значењски *вишак* или *смисао* сопственог постојања, да би се завист потом сама од себе первертирала у мржњу према сваком другом-од-себе, а мржња уколико се не рационализује *одвела* у погром. Исто тако, свака корупцијом заражена Власт или Систем да би спровео свој план у потпуности позивају се управо на *сабласност тог* или *тих других* јер „[...] што [то нешто] више недостаје у погледу стварне, друштвене јавне егзистенције, тим више постаје претеће његово елузивно фантазматично не-постојање“ (Žižek 2008: 285). Ако је (по)веровати Жижеку, или једноставније речено, ако је веровати Стварности Историје која се дешава Албахаријевим приповедачима, односно механизмима њеног увек истог или сличног деловања на свест појединаца, зашто онда не поверовати у привременост моћи сваког субјекта да је у стању да себе убеди да је нешто тако или да није тако и да тиме на одређено време утиче на реструктурирацију сопственог Симболичког Стварности. Одлука је на субјекту да ли ће живети у илузији аутентичности своје егзистенције, аутентичности коју му у свест уписује Стварност и Симболичко да се не би противио системима и једног и другог, или ће себи дозволити привид живота у ишчекивању *приказања сабласти*, живота-у-ишчекивању не у пасивности чекања, већ увек неког делања, које у крајњој инстанци може да изазове извесне *револуционарне* потезе у погледу потребе да субјекат сопствени лик који види у огледалу види као наказност и да пожели да учини нешто конкретно у контексту *привида брисања сопствених огледалних наказних црта*. Зар управо томе не служе *сабласти*? Деридина Нова Интернационала позив је сваком

субјекту који *осећа идентитетски егзорцизам на својој кожи на могућност промене* и да иако не верују у *примордијално постојање стабилних идентитета*, морају да се покрену прво у *самокритици*, а затим допуштају себи да поверују у могућност идентитетског опстајања на одређено време у *сабласном* Симболичког и Стварности и да своју свест отворе ка мноштву модуса постојања у различитим, понекад сасвим опречних, понекад само варијација претходно *успостављених сабласт* идентита. У вези са мноштвеношћу и различитошћу, односно сличношћу *сабласт* идентитета, важно је истаћи да означитељи *примордијално* и *стабилно* не подразумевају статичност, *постојање једног стабилног, непроменљивог идентитета*, већ само указују на могућност мноштвености различитих *стабилних идентитета на оси око које идентитет флукутира*. Оса јесте привид *примордијалности*, *архе-постојања*, привид инваријабле хеликса око које је могуће *пребивати у n-том низу сабласт* идентитета.

Уколико на трен изађемо из потребе овог истраживачког исказа да се екстахују из Деридине *теорије утварологије* само они делови који *одговарају контексту решавања проблематике* у оквиру овог интерпретативног исказа и уколико се сагледа *подухват* овог интерпретативног исказа у *целости* од интерпретативног иницијалног *давања поверења* Лакановом Реалном као никада спознатљивом конструктивистичком и деконструктивистичком *инстанцом* свести субјекта, субјекатског за сопствену свест заувек недоступног несвесног, али и као могућности да можда управо из Реалног субјекту *стижу поруке* да се не преда у потпуности Симболичком, правећи повремене *излете из њега* у Имагинарно, или поверења да се у предсвесном субјекта – неизговореном освешћеног *налази* иницијална и свеprisутна потреба за (по)верењем у сопствену могућу идентитетску стабилност и целовитост, као и освешћеност разорне снаге Симболичког, уколико му субјекат преда предсвесно (по)верење, те да управо та субјекатска освешћеност⁵⁹ јесте узрок потребе постмодернистичког Симболичког за поверењем у пред-постмодернистичку моћ или могућност субјекта да у *сабласти* и/или Имагинарном увек-изнова конституише сопствени (по)нешто-идентитет. Постмодернистичко Друго није заборавило и не заборавља своје пред-постмодернистичко идентитетско постојање као одсуство Сумње и поверење у неку *слабу метафизику, слабу онтологију*. У овом контексту се намеће питање да ли постоји оправдање за интерпретативно *екстраховање поверења у сабласти* привида некада постојећег одсуства антагонизама, те могућности или моћи сопства да се подудара само са собом и то у или *кроз деридијанску теорију утварологије*? Оправдање ауторка не тражи од других-од-себе, већ само у контексту интерпретативне одговорности према наративима Албахаријевих романа, посебно *Снежног човека* и *Мамца*, али и *Цинка*, за асимптотско херменеутичко *пуштање деридијанских сабласти*, односно *логике утварологије* у интерпретативну причу о меланхоличним, *разореним* сопствима Албахаријевих приповедача. Дерида у *Марксовим сабластима* екстрахује *сабласти* из-потребе да продужи живот свом деконструктивистичком наративу и до крајности деконструисаном идентитету и субјекта и наратива, као што Лакан уводи Синтом екстахујући га из *дојсовског херметичног наратива* не би ли изнашао неки излаз за субјекат за-увек осуђен да постоји према правилима и Закону Другог, излаз неопходан сваком субјекту чије се освешћено идентитета опире адаптацији и понизном прихватању *свега наметнутог му иницијалном кастрацијом*. Ауторка овог интерпретативног исказа у *поверењу у могућност читања оног албахаријевског замршеног сопства и постојања уопште уз могуће присуство Деридиних сабласти*, не заузима позу над-Сабласти или

⁵⁹ Субјекатска освешћеност у лакановском пред-свесном, неизговореном потиче субјекатске потребе да освести, односно да поверује својој свести.

месијанске есхатологије да би тиме изван наратива романа покушала да у интерпретативном смислу *идентитетски спасе* приповедаче Албахаријевих романа од егзорцизма који постмодернистичко Символичко и Стварност Историје коју живе непрестано над њима врши. Давид Албахари није у експлицитном смислу политички и друштвено ангажовани писац, као што ни овај интерпретативни исказ нема за *циљ* подизање или буђење свести о наказности Стварности Историје, већ само *читање* затечених идентитетских стања Албахаријевих приповедача. Албахаријево стављање тачке на крају једне *испричане приче сопства* не затвара *причу*, већ је са предумишљајем препушта мноштву никада до краја изречених, доречених интерпретација. Постмодернистичке *белине, празнине и апорије* у наративима Албахаријевих романа нису конституисане само да омогуће идентитетско (не)постојање његових приповедача у ономе након текста, већ, можда, управо *као привремене могућности за предах* његових приповедача од безумља, корупције и деконструкције Символичког и Стварности, можда баш у *тим сабласт* идентитетима.

3.3. *Снежни човек*: како приповедати егзил?

„Што чини домовину када њезино схваћање оголимо од националних, политичких и етничко-етичких етикета? Што значи 'изгубити домовину'? [...] Је ли просторно-временски континуитет предувјет особнога идентитета и како се он манифестира у стањима дислоцираности, отуђења, губитка и неприпадања? Јесу ли наведена стања производи егзила или генерални симптоми илузорности стабилног јаства?“ (Marot Kiš, Biti 2021: 7)

Данијела Марот Киш и Марина Бити у свом интерпретативном исказу *Егзил и траума: примјери из постјугославенске прозе* наводе да се егзилантска перспектива увек *тиче* другости субјективитета уколико се под другошћу разуме рикеровски ипсеитет као покушај конституисања другости сопства ослобођене од истости, конституисања које се своди на увек (узалудне) покушаје субјекта за конституисањем сопственог стабилног идентитета у *причи* Имагинарног или Фантазма. Међутим, оно што субјекат означен као егзилант приликом одласка у другу земљу, напуштањем домовине, једино *носи* са собом јесте та другост која је увек фрагментизована „[...] форма приповједног обнављања губитка.“ (Marot Kiš, Biti 2021: 8) У вези са егзилом ауторке се позивају и на тумачење Јосифа Бродског који одређује „[...] емигранта као биће које постоји негдје између прошлости и садашњости, стално понављајући и обнављајући тренутак раскида“ (Marot Kiš, Biti 2021: 10). Егзилантско стање се, нарочито уколико је реч о (не)присилном изгнанству не тумачи анализама усмереним само на патњу или бол субјекта због промене Стварности, која из-егзила перципирана има тенденцију за носталгичним призивањем *старе* Стварности ма колико она била узрок субјектове примораности да је напусти и у том контексту егзил се: „[...] може истовремено поимати било као физичко било као духовно изгнанство, али (егзил) у правом смислу ријечи јест појам који не означава искључиво искуствену стварност.“ (Šakić 2014: 227) Сопство, прошлост, сећање, односно осећања изопштености, ексцентрираности, отуђења јесу конструкти егзила сопства из-себе услед иницијаног и пост-иницијалног поверења, вере субјекта у *негде постојање* сопственог стабилног идентитета које егзил, као својевољно или не, напуштање конструкта домовине, може само преозначавати, преобликовати и на мноштво начина реинтерпретирати. У романима *Снежни човек* и *Мамац*, Давид Албахари исписује *бесконачност* могућности рекомбиновања означитеља у *наративу* сопства у контексту и егзила-из-себе и егзила из-домовине, п(р)оказујући да се реконбиновањем означитеља у за-увек истом, у *привиду разлике*, постмодернистичком Символичком, агонија субјекта само привремено утишава, да би након исцрпљивања у квантитативном и квалитативном смислу одређеног броја означитељских ланаца које наратив једне „приче“ може да

поднесе, агонија показала потребу да урла тим степеном интензитета да ретроактивно одјекне читавим наративом. И у томе Албахари је маестралан писац који урлање, јаук својих приповедача *пред истек* њихових наративних постојања пригушује и још придодаје извесну интерпретативну потенцијалност за могуће читање могућности субјекатског *избављења из осећања* дезинтегришуће агоније и то управо у свету након последњег знака интерпункције. Албахари у *Снежном човеку* привидно настоји да приповедање, причу, идентитетску неодредљивост субјекта означи над-означитељем постмодерног Симболичког настојећи да свеprisутну Стварност Историје *постави у изван-Симболичку позадину* једноставно набоковљевски гурајући лактом читаоца да своју пажњу усмери ка стању постмодерног субјекта који у идентитетском смислу може да постоји само као *сабласт*. Његов приповедач улази „у свет“ (Albahari 1995: 5) да би започео живот у граду неозначеном именом напуштајући своју домовину због експлицитно неизреченог узрока који и сâм током даљег тока наратива у разговорима са његовим колегама одбија да се постави у контекст историје, политике и идеологије. Историјску позадину је могуће назрети у разговорима које приповедач води са професором политичких наука као означитељем, између осталих, могућности и стереотипног односа „[...] Запада спрема претпостављеног примитивизма Источне Европе.“ (Marot Kiš, Biti 2021: 20)

У „Ауторовој белешци“ која следи након наратива романа *Снежни човек* Албахари уписује временско-просторну инстанцу – *Калгари, јануар 1996* – као означитељ парадокса самог наратива романа у коме аутор вешто одржава присутном историјску позадину романа у прикривању. Историја јесте присутна, али је толико са намером постављена као палимпсестни текст преко кога се исписује наратив приповедног субјекта који *зна* да је попут сопственог записа и његово сопство испражњено, односно лишено било каквих *стабилних* семантичких конотација. Албахари се у белешци *обраћа* пре свега читаоцима саопштавајући им да ни у белешци ни у самом наративу романа неће пронаћи начин за разумевање романа, пребацујући сав *терет* на читаоца у контексту искушавања читаоца да и *сам прође кроз стања и осећања* са којима се аутор наводно *помирио* као јединим *датостима* сваког покушаја превођења Симболичког предсвесног као простора лакановског Имагинарног у коме субјекат у сопственом неизговореном *верује* да је спознао сопствену истину и сопствени субјективитет, али када тај предсвесни садржај покуша да *пренесе* у материјализовано, изговорено Симболичко, лакановско предсвесно Имагинарно *затиче себе* у стању Симболички, језички изазване трауме јер означитељи Симболичког дочекују предвесни Симболички неизговорени текст у одбијању пружања могућности семантичке *пуноће* коју су наводно поседовали пре тренутка *уласка* у свесно Симболичког, наратив, причу, текст. „Не желим, дакле, да говорим о тумачењу књиге, јер да сам то хтео да урадим, онда је не бих написао.“ (Albahari 2009: 78) Исто тако, аутор, да ли из разлога потребе да заштити сопствену *животну историју* у смислу одузимања читаоцу могућности декодирања наратива романа у коду сопствене *историје живота* и тиме *прекриши* постмодернистичку догму о бесконачним могућностима значења од којих ни једно није коначно, стабилно, односно могуће, или да би продужио живот свог наратива *изазивајући* читаоца да потисне сваку спознају која се односи на фактицитете његовог живота не би ли му у потпуности одвукао пажњу на покушаје интерпретације оног мистичног, неанализибилног *гласа* изван контекста Стварности који *прогања* његове приповедаче уводећи их у привид функције опсесиваца – да упорно са предзнањем *уласка* у Симболичко, са предзнањем да на тај начин *улазе* у губитак идентитета, ипак *улазе* у хегемонишуће и коначно Симболичко да ли да би мазохистички себи доказали да се сваки покушај изналагања нешто-идентитета первертира нужно у ништа-идентитет или губитак идентитет или траума идентитет? Сваки субјекат је самим *рођењем* у језику

проклет да до краја свог живота за собом оставља записе који сами по себи не говоре ништа. Албахари оставља простор за деловање *сабласног гласа* који је и сам по себи парадокс јер с једне стране наводи његове приповедаче да од безнађа сопственог непостојања беже у материјализовано *непостојање*, док са друге стране управо *гласу* Албахари *(за)даје задатак* да убеди своје приповедаче и интерпретаторе да постоји изван-текстуално означено које се своди на потенцијалност бесконачног броја могућности интерпретације – „Читање мора да буде откривање у истој мери у којој је писање затирање трагова.“ (Albahari 2009: 79) *Глас* као мистериозни прогонитељ, прогонитељ у смислу немогућности измицања пред његовим захтевима, али и као предуслов потенцијала идентитетског постојања *изван* Симболичког регистра, постојања у читалачко-интерпретаторском враћању наративу романа као лакановском псеудо-Реалном у форми Симболичког, поруке не у изокренутом виду, већ у мноштвености различитих идентитетских потрага за сопственим субјективитетом сваког читаоца, интерпретатора понаособ, потрагама које моделира управо *глас* самог творца романа остављајући мноштво белина у сопственом тексту у које читалац, интерпретатор *има могућност* да упише бесконачно много потенцијалних решења-у-покушају потрага и за сопственим субјективитетима уносећи у сопствене записе неке од псеудо-функција алгорита наратива самих Албахаријевих приповедача. Читалац, интерпретатор се нада да ће первертирањем ауторове функције алгорита постојања *ничега* у сопственим функцијама алгорита успети да превазиђе, односно успети у ономе у чему аутор није, а то је да покуша да оствари „[...] пишчев напор да досегне глас који га је прогањао, нудио му се или га задиркивао [...]“ (Albahari 2009: 78), односно да *том гласу* обезбеди *сабласт* семантичке *пуноће*, или да уз помоћ *гласа* који *га задиркује* покуша да интерпретира Албахаријев наратив у сопствену корист. Албахари у својој белешци заузима позу или функцију управо *тог гласа* који п(р)озива читаоца да не престаје да покушава да трага, дајући му псеудо-инструкције у виду *признања* сопствених пораза:

„Међутим, писање *Снежног човека* представља и два моја пораза. Први је у томе што сам, као неко ко одавно говори да не верује у речи, написао још једну књигу. Она је, као и остале моје књиге, пуна јасних или прикривених позивања на немоћ речи или њихову неспособност да преносе оно што доиста мислимо, осећамо или радимо, али то није довољно оправдање [...] Мој додатни пораз је у томе што сам, као неко ко додатно говори против историјских тема као књижевних предлога, написао књигу која прича о историји. Пажљиви читалац ће вероватно осетити да сам писао о историји тако што сам бежао од ње, али то није довољно оправдање.“ (Albahari 2009: 78, 79)

Покушај уприсутњења *гласа* као *сабласти* која постоји *негде изван* Симболичког и *изван* Стварности Историје и поред *знања* деконструкцијских параметара Симболичког јесте признање пораза у контексту жртвовања сопствених могућих потенцијала у корист (не)могућих потенцијала других-од-себе – читалаца, интерпретатора. Албахари прикрива у откривању сопствену способност „[...] да изрази ништа, да се дистанцира од текстуалних значења препуштајући их ингеренцији интерпретативних инстанци“ (Marot Kiš, Biti 2021: 24). Албахари тиме ослобађа себе *баласта* увек изнова конструисања поверења у Имагинарно и трауматичних усецања Стварности и Симболичког које поништавају свако Имагинарно, *јавним признањем* да језик дефинитивно нема способност да пренесе „[...] оно што доиста мислимо, осећамо или радимо [...]“ (Albahari 2009: 78). У том контексту Албахари признаје да је и обрнути процес избегавања да се о Стварности и Историји приповеда немогућ – што више субјекат настоји да синкопира Стварност коју живи, да јој одузме њену хегемонишућу надмоћ, то се она свом силином уписује у субјекатски Симболички ништа-идентитет – парадокс људског постојања у немоћи субјекта пред језиком и немоћи језика пред Стварношћу, Историјом. Предсвесно

Симболичког, *сабласт* нешто-идентитета двоструко је парализована. На читаоцу, интерпретатору је да барем покуша да симулира избегавање језика, Симболичког, као и да не бежи од сопствене Стварности – *Да ли је то формула за успех конституисања нешто-идентитета?* У Фантазму јесте, али Албахари у романима *Цинк*, *Снежни човек* и *Мамац* још није спреман за фантазам идентитет којим ће већ у роману *Пијавице потпуно овладати*, у оним деловима наратива када се и само Симболичко повуче пред терором Стварности.

Означитељи Симболичког регистра су према постмодернистичкој *доха*-и псеудо-лебдећи означитељи, семантички испражњени означитељи у које јесте могуће уписивање семантичке инстанце предсвесног Симболичког с тим што је то још једна у низу *сабласти пред-постмодернизма* као привида оптативности избора означитеља и због те наводне ослобођености од догме коначности, *могућност* уписивања семантичких инстанци осећања, стања, мисли, субјекат, приповедач може слободно да изабере било који означитељ и да му допише семантичку димензију, што би, наравно, водило у потпуну *анархију* и цојсовски *lalanguage*, односно лакановски Синтом за који приповедачи ова три Албахаријева романа *још увек нису спремни*. Постмодернистичко Симболичко овим псеудо-лебдећим означитељима које у сопственим регистрима означитеља *јавно не признаје*, настоји да их под привидом *естетског призора* сачува као могуће *заклоне* и сопственог идентитета и идентитета субјекта као могућих за-увек идентитета у за-почињању. *Истина* или *Стварност* постмодернистичког дискурса јесте одсуство означитеља у Симболичком за уписивање доживљеног, преживљеног и проживљеног. Тимоти Ричардсон (Timothy Richardson) у “Writing (and Doing)” говори о трауми изван контекста Стварности и Историје, трауми коју изазива само Симболичко, односно одсуство одговарајућих означитеља, односно увек означитеља мањка, означитеља коме недостаје *нешто* у контексту уписивања не само осећања, доживљеног, већ и стања *мазохистичко-(де)конститутивне* потребе да се управо у Симболичком пронађе потврда за (по)нешто-идентитет субјекта. Траума о којој Ричардсон говори потиче управо из недостајања у *означитељу тог нечег* што условљава *продубљивање* трауме у смислу деконструисања садашњости и примораности да се будућност перципира из перспективе, *стања* прошлости (Richardson 2004: 495). Све то ланчано води ка још већој потреби субјекта да изнађе означитеље и за семантичке садржаје прошлости, семантичке садржаје сећања на прошлост, додатно компликујући или боље речено херметички затварајући могућност субјекта да *упише нешто, било шта* по сопствени идентитет конструктивно. Оно што му преостаје јесте да *упише ништа* у привидној или стварној нади да ће *ништа изродити* потенцијал за *нешто*. Исход је увек исти: „[...] означитељска празнина постаје кадра у свијести произвести и у тијело пренијети фантомску бол, успоредиву с оном коју производи дио тијела који више физички не постоји, но чија је присутност сачувана у менталноме запису, виртуално га оприсутњујући.“ (Marot Kiš, Biti 2021: 30) Постмодерни албахаријевски приповедачи живе сопствена сопства первертирајући бол за *ампутираним* идентитетима за које упркос *животу* у постмодернистичком дискурсу *знају* или верују да постоје или да су постојали не баш као целовити, али као нешто-идентитети и зато имају потребу да причају *приче*, да приповедају привид *ништа приповедања* не би ли у оним деловима наратива када *себи допусте* уписивање у привиду неуписивања *сабласти* и тишине, у оним деловима наратива, не метанаративним, већ оним који се могу означити као њихови *псеудо-приповедни* у смислу *изласка изван постмодернистичког регистра постојања у свет сабласти, тишину која одзвања непрекинутим приповедањем, животи у којима могу да предахну не би ли прикупили барем крхотине свог фрагментизованог или деконструисаног сопства*. *Псеудо-приповедни постмодернистичко-пост-наративни живот* приповедача Албахаријевих романа се *може читати* као потреба или мамац

ауторовог поверења да његови приповедачи могу да постоје као (по)нешто идентитети у *пост-приповедном животу* његових романа. *Псеудо-приповедним постмодернистичким животом*, *наративом* приповедача Албахаријевих романа одјекује *јаук, бол, очајање* због знања да једини излаз из Трауме коју живе јесте *створити ex nihilo* нови свет који би нужно почивао на параметрима постојећег света и живота који живе одржавајући се у стању идентитетске левитације што би значило „[...] рестаурирати властиту субјекатску позицију, изнаћи за њу нова упоришта на свим теренима релевантним за могућност њезина успостављања, примарно онима који су конститутивни за саму предоцбу да 'ја' уопће постоји.“ (Marot Kiš, Biti 2021: 36) *Последња реч није дата коментатору.*

Питање у вези са поделом романеског стваралаштва Давида Албахарија на предратне романи и (после)ратне романи или на романи настале пре његовог одласка у Канаду и у периоду његове набоковљевски означене *срећне експатријације*, добровољног егзила, егзила из-потребе за *утишавањем* Стварности ратом разорене земље не би ли у *Новој Стварности* могао да *уђе у тишину приповедања*, према ауторки овог интерпретативног исказа је питање око ког свака полемика губи смисао у контексту прављења оштрих резова, те прокламованог давања инструкција како, не читати, већ разумети Албахаријеве романи. Зашто је уопште важно нагласити да Стварност Историје *прекида* континуитет Албахаријевог романеског стваралаштва у вези са *проблематиком* језика, покушајима исписивања, приповедања било чијег личног искуства у језику, односно само свођење приповедачке оптимистичности на упитаност да ли је приповедање и писање уопште могуће, када је сасвим очекивано према логици Историје да она–Историја из сопствене палимпсестне позиције својим трауматским и пост-трауматским урезима, одразима у свести аутора не прекида, већ, *само* тај непрекинути континуитет полако покушава да помери ка маргини *не би ли заузела* позицију центра? Међутим, без обзира на неуспех Стварности Историје да у потпуности истисне континуитет Албахаријеве поетике, *природно* је, у контексту логики Историје, да Албахаријеви приповедачи *показују* емотивно стање вишеструко истраумираног субјекта. Њихови пред-историјски идентитети, већ расути, фрагментизовани услед означитељског и значењског мањка постмодернистичког Симболичког, додатно се суочавају са означитељским регистрима хаоса историјских догађаја и губитака, траума као неких покушаја да се у неозначавању означи Историја, односно Стварност Историје њиховог аутора. Према ауторки овог интерпретативног исказа правити интерпретативне резове и поделе једнако је покушајима интерпретатора да на пример Набоковљевој поетику нужно (п)одреде неком -изму: „Нисам се променио ја (или барем тако мислим); променила се стварност око мене.“ (Pantić 2003: 35) Сам Албахари својим романом *Кратка књига, у тишини*, у одстрањивању сваког Симболичког именовања и приповедача и места и земље у којој се налази, настоји да сам са собом *пригрли* стање шока, трауме, нашавши се у емотивном стању када субјекту ништа друго не преостаје осим да *урла* од бола и осећаја беспомоћности пред силама Стварности Историје. Међутим, Албахари то не чини, већ за своју *Кратку књигу* каже да „[...] одржава празнину у којој [...] се затекао, као и осећање невидљивости и изгубљености који су [...] [га] у тој празнини пратили“ (Албахари 1997: 117, 118). Албахари започиње писање романа *Кратка књига* 1991. године да би 1992. године био приморан да прекине са писањем услед ратних дешавања у Босни и нестанка конструкта једне земље у којој је аутор рођен и у којој је живео до тог тренутка, када се и сам суочава са патњом не само својом него патњом других-од-себе, патњом оних које је рат оставио у за-увек траума идентитетима, када је Историја показала шта заправо значи прављење резова и подела. Из тог разлога, ако сам аутор пред неимањем избора пропушта уз опрез Историју, Стварност Историје, сопствену ужаснутост наказном Стварношћу коју, као и други, уз-

најаву, али увек наду да неће бити до те мере наказна, мора под принудом да живи, *пропушта* у своју поетику настојећи да *та провала* ужаса идентитетски у потпуности не промени његову поетику, зашто онда инсистирати на *дељењу*, подели његовог стваралаштва, или зашто онда интерпретаторско-пијавичарски у резovima поделе Албахаријевог стваралаштва тежити ка сензационализму ког се сам аутор ужасавао? Првобитна замисао романа *Кратка књига* као „књиге о писању књиге“ (Албахари 1997: 117) прекинута је у контексту догађања Историје и емотивног стања безнађа, очајања и неверице самог аутора. Немоћ језика, односно означитељска испражњеност или привид препуњености Симболичког регистра за које Албахаријеви приповедачи проналазе *излаз* у предсвесном Симболичког *материјализованог сабластима* које сами приповедачи испуњавају семантичким функцијама, а које, иако записане у Симболичком, дају барем привид могућности постојања *изван* Симболичког, језика, бивају ухваћене у мрежу Стварности Историје. Међутим, маестралност приповедања Давида Албахарија једним делом почива управо на начину како он у своју поетику уводи сопствену Стварност Историје. Он не допушта Историји да својом мрежом извуче на површину *есенцију* његовог приповедања да би је *ту на површини* Стварност Историје дезинтегрисала. Албахари из *све снаге* стаје у одбрану инваријабле његовог *тврдог постмодернизма* као за-увек трагања за излазом из сваког могућег хегемонишућег Система, било то само Симболичко или Стварност Историје. У том контексту, Албахари приповеда калемљење једног испразног и бесмисленог Система на други – по егзистенцију, не само по идентитет погубнији – који, иако оставља трајне ожиљке и у *свести* његових приповедача и њега као творца у смислу избезумљености, страха, бола, трауме за-увек. Ипак, Албахари, уз стално присутни опрез, уводи Историју у своју поетику, *смештајући* своје приповедаче у једначину, не више са једном непознатом-непризнатом, већ у привид једначине са две непознате-непризнате наводећи приповедаче да *решење*, *излаз* и даље траже у непрестајању трагања са повременим *изласцима у свет сабласти*, *изван* Симболичког и Стварности Историје.

Стварност Историје прекида писање његовог романа *Кратка књига* да би се приповедање наставило из-нове-позиције Трауме, али и из-потребе да се настави тамо где је прекинуо, што с једне стране његовог приповедача који се пре догађаја Историје бори са сопственом стваралачком кризом бежећи у наводне интроспективне дигресије и метапрозни говор о оскудици језика, да би се, у наставку, у оном неназначеном у наративу – *након извесног времена* – нашао у неименованој земљи, неименованом селу *изван* Стварности, са много тежим емотивним баластом него што би га постмодернистичко Симболичко могло изазвати. Оно што се може још опазити јесу *анти-означитељи* које Албахари уписује у наратив у контексту идентитетског одређења свог приповедача: „[...] празнина [...] као и осећања невидљивости и изгубљености [...]“ (Албахари 1997: 117, 118) који појачавају *сабласни узрок* – прећутану трауму самог аутора – у форми фрустрације, несигурности, претрашености његовог приповедача, повезујући је са могућим, мада пренаглашеним, емотивним одговором приповедача који сâмо стање стваралачке блокаде није у стању да изазове. Да ли се *исказ* Албахаријевог приповедача у роману *Цинку* у вези са немоћи и недовољности језика, Симболичког да постоје приче „[...] које се могу испричати само ако се о њима не прича [...] [које] говоре својим одсуством, оним што никада неће бити.“ (Албахари 1996: 24) може интерпретативно читати као *кредо* Албахаријеве поетике у смислу неодустајања субјекта од борбе за потрагом *неког* свог идентитета и неке своје истине са Симболичким и Стварношћу Историје, односно Траумом, али и истицањем субјекатске освешћености да су предсвесно Симболичко субјекта и Траума деридијанске *сабласти*, *глас који прогања сваки субјекат* да у Симболичком *скида слој по слој* и лакановског предсвесног Симболичког неког (са)знања у упитаности о сопственом идентитету и разарајућег

Трауме не би ли се на тај начин субјекат *прочистио од илузија и бола* и у некој будућности могао да буде спокојан у неком свом предсвесном Символичком, у непрећутаној тишини? Да ли се крај романа *Кратка књига* када приповедач одлучује да закопа своју књигу, да напусти изолацију и да се врати у неку своју стварност изговарајући: „*Кратку књигу, заштићену од света, обузимао је спокој. Никоје више нису биле потребне речи.*“ (Албахари 1997: 115) може интерпретаторски читати као почетак закопавања, односно брисања из свести једног по једног слоја метафоричко-метонимијског слоја Символичког, како би се скидањем слојева означитељи Символичког испразнили и у њих се уписало значење нешто-идентитета, с једне стране и скидање у Символичком и Символичким слојева Трауме, с друге, односно као почетак у -започетости искоришћавања управо Символичког да би се досегло неимање потребе да се говори, приповеда, када би субјекат био задовољен неизговореним сазнањем неког сопственог идентитета и истине и када би се Траума приповедањем фрагментизовала у трауме, да би у неком могућем крајњем исходу постала барем привид заборава?

3.4. *Егзил-из-себе, егзил-из-приче* – сабласт егзила – идентитетско постојање ни у чему и у свему

„Писац најчешће не одлази својевољно, већ је његов одлазак обично сплет жељених и нежељених околности које намећу тај избор као једино могуће решење. Гледишта се, наравно, разликују, али уверен сам да тај период одсуства, изгнанства, странствовања, емиграције, апатридства – назовите га како хоћете – **писцу може само да користи**. Није тада реч о ублажавању евентуалног бола, јер тај бол ће у новој средини вероватно бити још јачи, захваљујући пипцима носталгије, већ о томе да се писац, удаљавајући се од дома и матичне културе, ослобађа већине притисака који су до тада утицали на његово писање. Осим тога, боравак у другој средини приморава писца на другачије сагледавање ствари, на поновну процену својих списатељских уверења, као и на – што је најважније од свега – **потпуну посвећеност језику**.“ (Spasić 2002)

Када се писац, приповедач измести из простора репресивне Стварности, репресивне и у контексту територијалног, националног, културолошког, идеолошког над-означитеља Символичког, али и у контексту отклоне од бола изазваног Стварношћу Историје, ратом, Траумом, субјекат у *Новој Стварности* улази у стање „блаженог незнања“ (Albahari 1995: 12) као привида постојања конструктивне димензије егзила или *сабласт* приповедања, причања неке *приче* о сопственом нешто-идентитету, *приче* *привидно ослобођене баласта знања о причању*.

„Брдо којем нисам знао име надносило се над улицу која је спајала универзитетски комплекс и део града у којем се налазила улица са кућом у којој сам преноћио. Нисам знао ни како се она зове, ништа нисам знао. Неће моћи то још дуго да траје, помислио сам, то **блажено незнање**; ускоро ће свака ствар имати своје име; ништа више неће моћи да се гледа као предмет гледања, без припадности; све ће хтети да буде оно што јесте; ништа више.“ (Albahari 1995: 13)

„[...] бити у егзилу значи бити изван језика или, прецизније, изван језиком наметнутих значења. Егзилант поседује **наивност** или 'блажено незнање' дјетета које му омогућује да свијет/збиљу доживљава као **потенцијалност**, простор бесконачних могућности које се докидају његовим кодирањем, односно затварањем у сустав језика. [...] Албахаријево приповиједање егзила, **иако повремено невољно тематизира његову повијесно-политичку позадину и узроке, уобличује обресе овог стања као ослобођености [...]**“ (Marot Kiš, Biti 2021: 63, 64)

Егзил као измештање *из* сопствене Стварности Историје и Симболичког те Стварности јесте *шејдовско* или *набоковљевско* измештање из стања *уметничке уважежености* у *иницијално-предсвесно*, односно пред-Симболичко постојање, постојање у стању *другости* као за-увек означене потребе уметности, идентитетског постојања у *уметности*, у Имагинарном, у и *као сабласти*. Егзил/*измештен* идентитет или албахаријевско егзил/*измештено* приповедање омогућава постојање идентитета и приповедања у *зачудности* и *отуђености као слободи* на одређено време. Брехтовска *отуђеност* као слобода, ослобађање од рутинског, трошног и *потрошеног* Симболичког Стварности пре егзила с једне стране, али и брехтовско укидање могућности поистовећивања-са, идентификовања-са, односно емпатије јесте *аксиом* таквог постојања и приповедања. Сâм субјекат који изриче, приповедач егзил приповедањем конституише *нове светове, нове сабласти идентитета* тако што у очекивани ток или исход приповедања *усеца*, у брехтовском смислу, *шок*, у албахаријевском *оно изван-језичко постојање, постојање у незнању* чиме се управо укида могућност идентификације-са и емпатије јер и приповедач, али и читалац, интерпретатор бивају принуђени да конституишу до *тог тренутка* непознат емоционални одговор. У таквом приповедању се перципира албахаријевска једина могућност привременог идентитетског постојања у *слободи измештености*. Албахаријево приповедање није *критички усмерено* на указивање ограничености језика као увек означитељског мањка не би ли се уприсутнио „бесконачни потенцијал“ Стварности. Албахаријево приповедање, заправо се, не може ни означити као критичко, већ можда само као *проказивачко* у смислу директног проказивања испразности, бесмислености и без-смислености Симболичког као *клопке, преварености*, губитка и приповедног идентитета и потенцијала у конституисању идентитета. Ако је *све испразност*, где је и има ли *негде* барем *привида неиспразности постојања*? У Албахаријевој поетици *то негде* јесте приповедна реинтерпретација и реинтерпретација реинтерпретације као понављање са увек присутном *сабласти, сабласти разлике* или *рАзлике* које је могуће само у форми *стварносних* симулакрума осећаја и осећања измештености – идентитетског *стања* егзила: „[...] тај боравак [у Канади] ме је подстакао да највише размишљам о могућностима и немогућностима преласка из једне културе у другу, из језика у језик, из осећаја припадности у осећај изгнанства.“ (Spasić 2002) Егзил приповедање и егзил идентитетско *постојање* је у Албахаријевој поетици непрестана реанимација управо тог осећаја *тренутка сусрета* са привидом конструктивног осећања неприпадања, непознатог, страног, Симболички неукалупљеног, али у Симболичком постојећег никако другачије до у *слободи, у осећању* привидне и привремене левитације између херметичности хегемоније припадања и *слободе* егзила:

„Егзил је фигура празног означитеља који се непрекидно излаже ризику насилних интерпретација, произвољних приписивања значења и увлачења у социјалне, културне и језичке стереотипе. **За Албахарија језик лишен [коначности] значења постаје права метафора егзила која укључује могућност за ништа (говор лишен референци) и све (бесконачне интерпретације)**“ (Marot Kiš, Biti 2021: 67)

Данијела Марот Киш и Марина Бити наводе да означитељи без значења у Албахаријевом стваралаштву јесу само метафора егзила којом – метафором – односно *причањем прича* о семантички конструктивним празним означитељима – Албахари означитељ егзил *брани* од увлачења у било какве друштвене, идеолошке и језичке *контексте* не би ли егзил као функцију идентитетског постојања, као модус приповедања *сачувао* као потенцијални означитељ који се перципира у контексту семантички неиспражњеног, потенцијално семантички *испуњеног* означитеља бесконачношћу потенцијалних означених означитеља слобода. Егзил идентитет у

романима *Снежни човек* и *Мамац* као романима који јесу предмет интерпретативног истраживања овог интерпретативног исказа јесте онај вид идентитетског постојања и истине тог постојања у слободи краткотрајних (у феноменолошком поимању времена) протеривања субјекта из самог себе и из Стварности коју живи у једини могући модус или функцију идентитетског постојања у овом истраживачком исказу означену као *сабласт* идентитет, односно као идентитет или сопство које настаје и постаје функција сопства у борби не за одржањем, већ за самим преживљавањем, за покушајем пружања отпора Стварности Историје, Стварности Система и уз *све то* и самом Симболичком. Означитељ *сабласт* идентитет као означитељ потребе приповедача ова два Албахаријева романа за идентитетским преживљавањем у егзилу као освешћеном привиду слободе постојања јесте само један од мноштва потенцијалних означитеља који до извесне границе садржи, наравно не сва, већ нека од семантичких потенцијала егзил идентитета приповедача ова два Албахаријева романа. Ауторка овог интерпретативног исказа не тврди ни експлицитно нити имплицитно да је означитељ *сабласт* идентитет једини означитељ којим се може означити функција егзил идентитета у албахаријевском смислу у контексту *Снежног човека* и *Мамца*. Употребу овог означитеља ауторка (по)сматра као употребу једног од мноштва могућих означитеља у интерпретативном исказу употребљеног само из-потребности интерпретативног покушаја проналажења означитеља који би у извесној мери, барем, као најмањи заједнички садржалац имао, садржао нека од могућих значења потребе Албахаријевих приповедача за *егзилом-из себе* (због притиска Симболичког) и *егзилом из Стварности Историје* коју живе (због (пред)осећаја да ће се идентитетски дезинтегрисати под притиском Трауме Историје Стварности коју су принуђени да живе) и *егзилом из сопствене приче* о себи не би ли идентитетски опстали као само-екстаховани *сабласт* идентитети, као идентитети који јесу и симулакрум лакановског Имагинарног, дакле идентитети који су до те мере неодрживи, непостојани и ограниченог постојања у времену да се у наративу њиховог постојања могу читати и као ништа идентитети. Оно чиме приповедачи ова два романа, посебно романа *Снежни човек*, бране своју слободу егзил идентитета јесте мноштвеност под-функција идентитета или до те мере брзог преласка из једне лакановске функције идентитета у другу да их је понекад јако тешко интерпретаторски перципирати. Управо због потребе приповедача да не говоре, приповедају само из освешћеног осећања идентитетског непостојања, односно осећања идентитетског нестајања, гашења у процесу опстајања јер су њихови идентитети двоструко или вишеструко *нападнути* и од Симболичког и од Стварности Историје, али и од Стварности Система Новог Света, ауторка овог интерпретативног исказа управо означитељем *сабласт* идентитета настоји да укаже на очајничку потребу, посебно када је реч о роману *Снежни човек*, потребу приповедача, јунака да се идентитетски избори са још свесно не процесуираним учинком Трауме чије се разорно дејство по његову свест и његов идентитет не може експлицитно интерпретаторски утврдити, те да идентитетски *изнова постане* у наративном идентитету у коме истост не постоји и у коме се ипсидент приповеда, перципира као егзил из сопствене Стварности Историје, али и као осећање егзил (не)постојања у односу на Систем егзилантске Стварности.

Албахаријев приповедач *Снежног човека* зна да је постојање идентитета као целовитог и стабилног у стадујуму у коме се интерпретаторски или херменеутички сусрећемо са неким идентитетом – идентитетом његових приповедача – немогуће, (да ли и непожељно?), али се истовремено не одриче *слабе онтологије, оне изван Симболичког* (као *сабласт* идентитета) јер је постмодернистичко Симболичко парадоксално у сагласју потребе да се идентитетски *постоји* и у постмодернистичком измештеном, несагласном, нестабилном, и у *сабласти екстраховања неке слабе онтологије* унутар или изван самог универзалног Симболичког – да ли пре-

постмодернистичког Симболичког? „Једном сам веровао у речи, помислио сам, не за дуго, али ипак довољно дуго да, после тога, живим у уверењу да је могуће поново пронаћи ту веру.“ (Albahari 1995: 119) Оно што су Албахаријевог приповедача пре интерпретативно-херменеутичког сусрета са сопственим идентитетом у предсвесном, неизговореном његовог аутора и Стварност и Симболичко – постмодернистичко Симболичко – подучили јесте да је Ја-идеал, идентитетско постојање у постмодернистичком Симболичком, фрагментизовано, те да му је одузета могућност постојања у идентитетској стабилности Идеала Ја за којим он – приповедача – у привиду функције лакановског хистерика чезне као за: „[...] погледом извана, перспективом свијета лишеног континуитета, присности и рутине.“ (Marot Kiš, Biti 2021: 66) Идеал Ја – лакановско одређење идентитетског постојања сваког субјекта пре огледалног сусрета са собом јесте „блажено незнање“ (Albahari 1995: 13), дакле *изван*-Симболички привид постојања идентитета као целовитог, стање које субјекат и након иницијалне фазе понавља током читаве своје *историје живота*, понекад имагинаризацијом некада постојећег привида поверења у стабилност идентитета, идентитета *изван* Сумње, понекад принудом или могућношћу избора да напусти сопствену земљу и да уласком у неку *Нову Стварност* изнова уђе у стање „блаженог незнања“ (Albahari 1995: 13), у симулакрум *сабласти* Идеалног Ја.

Албахаријев приповедача нема поверења⁶⁰ у *супстанцијализовану* пред-Симболичку јединственост и целовитост, већ само и једино у *слободу* сопства и његових *истина* у *стању незнања*, неимања никаквог искуства, односно никада непрекинуте фрагментаризације сопства, сопства које тек у *стању* непрестане фрагментаризације може себе ослободити агресије Стварности и Симболичког. Суштина или (не)смисао значења идентитета је управо у увек измештености, никада у устајалости и учмалости немењања перспективе и, уколико је могуће, или уколико околности или принуда то налажу, у просторном измештању. Постојати као за-увек странац у односу на себе и у односу на нов простор обезбеђује тренутни мир и спокој. Проблем је у томе што постојати као страни, *изван*-контекстуални идентитет може да изазове код субјекта страх од неподношљиве тежине непостојања, од осећања да сваког тренутка *може нестати*, те се Албахаријев приповедача *Снежног човека* небројено много пута *придржава* у вакууму странствовања за материјализовану, супстанцијализовану *познату једначине* Стварности: „[...] сок од поморанце [...] спречио ме је да не одем.“ (Albahari 1995: 14); „У ствари, да није било тог сока од поморанце, тада у декановој канцеларији, и претходне вечери, у фрижидеру, вероватно бих се одмах вратио одакле сам дошао.“ (Albahari 1995: 19); „Да није било сока од поморанце, одавно бих био поново код куће, помислио сам, поново осетивши захвалност према особи која није заборавила да га купи. [...] Сваки пут речи, иако на изглед исте, казују сасвим друге ствари“ (Albahari 1995: 49); „сок од поморанце“ (Albahari 1995: 14) који у модусу *постојања у знању*, у *познатом*, *свакодневном* не-егзилантском *свету*, у *примарној*, у контексту припадности по рођењу, матрици Симболичког и Стварности у којој је субјекат принуђен на трајање у смислу повиновања *налогу Закона Стварности* *наличја сабласти*, *налогу* који је немогуће испунити управо из разлога непрестаних трауматичних усецања те исте Стварности у *свест*, освешћено субјекта, у субјективитет, постаје симулакрум *меке онтологије*, односно неког (при)вида стабилности. Трауматични *усеци* у освешћеном субјективитету *буде* потребу субјекта за фрагментаризацијом сопственог сопства како би се нека од могућих функција сопства привремено одвојила од привида постојања у трајању и као

⁶⁰ Веревање је прејак означитељ за интерпретативни исказ у вези са интерпретативним приказом сопства и *истине* сопства овог Албахаријевог приповедача.

трајање и како би се у *фрагменту*, у *издвојеном* Стварности – симулакруму лакановског Имагинарног или екстрахованом фрагменту сопственог постојања, *сабласт* постојања – адаптирала или реконфигурисала *наличје сабласти* трауматичног *усека*, трауматичног догађаја и доживљаја, у *сабласт помирења* са преживљеним и прихватања преживљеног као нужности – не би ли субјекат успео да се што дуже идентитетски одржи у *трајању фрагмента*. Јасно је да *трајање фрагмента* као екстаховане *сабласти трајања*, *стабилности* или *сећања на идентитетски привид стабилности* у привиду напуштања прошлости јесте у тој мери артифицијелно екстахована *сабласт* да је њено постојање ограничено на *трен* и на обрис (не)могућности досезања привида идентитетског мира и спокоја.

Увек краткотрани осећај *незнања* у странствовању, у егзил идентитету изазива и страх субјекта од могућности постојања идентитета субјекта у функцији психотика у свету на солипсизам осуђених других-од-себе, односно у немогућности да ико други-од-њега може потврдити његово присуство, те да се трагови његовог постојања док постоји (*онострано постојање* се не узима у обзир) могу сами од себе избрисати, али уколико би приповедач овог Албахаријевог романа пожелео да *призове* трагове *знања сећања*, којих се свом силином у иницијалној *фази* странствовања, иницијалној која остаје у наративу *Снежног човека* на стадијуму иницијалне јер наратив *се дешава* у свега неколико дана, ослобађа, наишао би само на *ништа*, односно ништавило непостојања. Потребa Албахаријевог приповедача за *невидљивошћу* потреба је за мноштвеношћу функција идентитетских постојања у за-почињању које се може и у *сабласт* идентитетима као наводним прећуткивањима поновити ограничен број пута, јер прећуткивање *значи* привид постојања у лакановском предсвесном, неизговореном које се све време исписује у приповедачевом наративу уз интерпретативну претпоставку и *фактицитет* самог наратива да је приповедач током наратива романа у функцији оног који малаксало ослушкује или *директно* слуша шта му други-од-њега говоре без потребе да им на постављена питања одговара осим потврдним или одричним речцама, те да се једина *сабласт* комуникације своди на *комуникацију* са самим собом. Делови наратива у којима се *чују* гласови других-од-њега јесу оно што он *заиста* чује, али са којим-гласовима се приповедач *обрачунава* у сопственом, солипсистичком регистру постојања. Ово не значи да је приповедач измислио и професора политичких наука и декана и деканову секретарицу, као и ситуације у којима се у неколико наврата (с)налази у комуникацији са другима-од-себе јер приповедач у наративу овог романа не постоји у функцији психотика или параноика. Сусрети, комуникације се *заиста* збивају што потврђује његова немоћ да на њих одговори осим у малаксалости неодговарања или потврдних или одричних речци, али и његова потреба да када направи и просторни и краткотрајни временски отклон у тишини, самоћи, да се из свег гласа у самоћи успротиви и привидно ослободи агресивности коју додатно изазива принудност *слушања прича* других-од-себе. Привид ослобађања од свеprisутне анксиозности и потребе да је се испољавањем агресије ослободи остаје у модусу привида јер у самоћи куће у којој привремено борави његове пропуштене прилике да у директној комуникацији одговори агресијом остају да постоје као низови *означени буком и бесом* који се одбијају о зидове куће попут рикошета неретко га изнова рађавајући.

Зашто Албахари *инсистира* на потенцијалности приче левинасовског Реченог тек у *додиру* са потенцијалним читаоцима, интерпретаторима? Да ли је егзил као једина слобода могућег привида идентитетског постојања за Албахарија осим у идентитетским привременим и на одређено време *сабласт*, егзил идентитетима у за-почетости у оквирима самих наратива његових романа, могућ и у пост-приповедним, пост-исприповеданим животима његових приповедача? Одговор је делимично у претходном

делу дат, али се питање још једном *само од себе поставља, понавља* јер дати један коначни одговор у контексту Албахаријевог стваралаштва јесте немогућ подухват, тако да се питања у вези са претходно наведеним, али и у вези са мноштвом других аспеката самих модуса идентитетског опстајања и постојања, непрестано *сама-од-себе* и из-контекста наратива постављају. Као само још један у низу одговора на потребу или мамац потребе, да неко други од њега, аутора, изабере своје сопствено *читање* сопства приповедача након завршеног наратива, *чита се* у Албахаријевом (да ли и једином континуираном виђењу модуса идентитетског опстајања сваког субјекта) са предумишљајем пуштању других-од-себе да говоре, док *он у тишини ослушкује* и *из исказа других (писаца) преузима* само конститутивну упитаност која позива на непрестано преиспитивање сопственог постојања у и *кроз* идентитетско *живљење* наратива својих приповедача. Однос читаоца, интерпретатора у сусрету са *животима* Албахаријевих приповедача увек је измештен, без обзира на *припадност* истом Симболичком регистру, али увек у отклону, у стању егзила као *спознаје-читања* Реченог приповедача као за-увек *страног*, у егзилу проживљеног и преживљеног другог-од-себе. Потенцијаност *прича својих приповедача* на коју Албахари непрестано *позива, прича* чији се крајеви не могу *читати* као наводно признање њиховог творца или самих приповедача да је пораз једина извесност јер да је тако зашто би аутор, творац читав свој живот *посветио* писању о поразима – у привиду пораза јесте и потенцијалност читања не-пораза: „Први [пораз] је у томе што сам, као неко ко одавно говори да не верује у речи, написао још једну књигу.“ (Албахари 2009: 79) „Упркос томе што је занимање за његову прозу порасло након његова исељења, проживљено искуство никада се не преноси као непосредно тумачење о властитом животу у емиграцији, него се Албахари и у нефикционалним записима о нефикционалним мјестима увијек заправо бави питањима писања с нагласком на самопрогонству из властитог дјела.“ (Šakić 2014: 236) Једино што се не доводи у упитаност јесте да Албахари перципира слободу као „[...] његову побједу над коначношћу и способност сталног преиспитивања себе“ (Marot Kiš, Biti 2021: 69).

Када је реч о Трауми или траумама, намеће се питање да ли је одбијање да се о Трауми говори јер Симболичко није у стању да *изнесе* и *упише* доживљај Трауме проузрокован *оним делом* доживљаја Трауме који према Хартмановој теорији услед ужаса и разарајуће моћи по свест субјекта, свест одбија да задржи, *преради* и делимично ослободи Симболичким, већ тај део „пада директно у психу“ (Hartman 1995: 537)? Сама свест поседује своје капацитете и *моћи подношења, моћи* да се одбрани од потпуног *разарања*. С друге стране, *иста* Траума, коју свест субјекта рикеровским *као да* вршењем селекције у контексту који део је неће у потпуности деконструисати, *бира* да реконфигурише, задржи у освешћеном делу *приморавајући саму себе*, односно субјекат да управо непрестаним понављањем тог свесно *реконфигурисаног* трауматичног празни или барем ублажава не би ли заштитила себе од оног дела Трауме који се рациом не може ублажити и који свест херметично затвара у простору који Хартман означава као „психа“, Лакан као Реално. Међутим, поставља се питање да ли је тако нешто могуће, односно да ли је свест у стању да *током трајања* Трауме врши селекцију шта је прихватљиво, а шта не, или је вероватније да управо *оно што свест доживљава као најтрауматичније*, трауматични доживљаји током дешавања трауматичних догађаја, аутоматски разарају свест уписујући се у њу као за-увек прогонитељи, да би у пост-трауматском периоду већ Траумом фрагментизована свест временом *покушала* себе саму да *проишје* у мери у којој је то могуће и да би из те за-увек обележености и рањивости покушавала да реконфигурише по сећању или у/кроз сећање оне мање трауматичне делове Трауме? Те не градицијски, већ за свест мање разарајуће доживљаје Трауме, сама свест *понура* субјекту да их понавља не само да би их понављањем ублажила, већ да би тим процесом привидно настојала да поврати *оно идентитетско стање* када се субјекат

за сопствени идентитет *борио* само са универзалним Симболичким, или за-увек измичућим постмодернистичким Симболичким. Да ли је тако нешто уопште могуће? У овом интерпретативном исказу одговор на ово питање је немогуће дати, али је потребно указати на једну овакву претпоставку о односу свесног субјективитета субјекта и саме Трауме, не би ли се барем донекле разумело готово мантричко понављање *обриса сабласти*, односно исказа у којима сâм приповедач *даје поверење* некој *сабласти* стабилности и непроменљивости као *нежности* како не би идентитетски нестао у *празнини* која „[...] није увек лака [...] [као што] шупљина није увек одсуство“ (Albahari 1995: 54).

Албахаријево *одбијање* да дозволи Стварности Историје да у потпуности *прекине* континуитет његовог приповедања, односно да *реалистичко приповедање* узурпира постмодернистички наратив, посебно у романима *Снежни човек* и *Мамац* може се читати као што Владислава Рибникар предлаже попут увођења Стварности Историје, Трауме у приповедање као несагласја емотивног одговора приповедача на околности наведене у наративу и као мноштво краткотрајних *идентитетских пребивања* у пред-постмодернистичким *сабластима* Симболичког:

„Трагови трауме препознају се на свим плановима приповести: у приповедачевим преосетљивим реакцијама на спољашњи свет, у осцилацијама расположења и понашања – од пренадражености до тупе равнодушности, од хиперактивности до депресије – у фрагментацији света његове перцепције и осећању губитка и умножавања идентитета и разарања континуитета постојања у времену и простору. Сlike и метаfore које користи, лајтмотиви, целе реченице које се готово ритуално понављају, ритам приповедања, сугеришу опште стање исцрпљености, празнине, отуђености и безнадежности. То је такође начин на који се остварује оно што је Хартман окарактерисао као 'зачудно појачавање' [...] референцијалног језика, којим се у познатом и домаћем открива страно, тајанствено и узнемирујуће, нешто што се опире разумевању.“ (Рибникар 2006: 622)

Приповедач сопствену немоћ да иако привремено ослобођен баласта сопствене Стварности Историје образлаже пред-егзилантским осећањем веровања да је из-далјине могуће писати приближавањем *неком сопству* које се не своди само на солиписизам идентитет као нус-производ близине и непосредног постојања у Стварности Историје. Потреба да се приближи неком другом себи, другом од сопственог идентитетског постојања разликује се од оне *иницијалне* потребе у нестајању веровања да је икако другачије могуће идентитетски постојати. Исто тако, идентитетски модус постојања у солиписизму не само што не брише иницијални узрок солиписистичког постојања – Трауму сопствене Стварности Историје – већ бива и контаминиран управо на том путу мноштвом коруптивних са-знања која за исход имају погубно *знање* да је солиписизам једини могући вид идентитетског постојања. Међутим, у Албахаријевом стваралаштву фокус није на коначности исхода потраге субјекта за неким својим идентитетом јер коначност као коначност у Албахаријевом приповедању не постоји самим тим што писац ту наводну коначност оставља на *n*-ти отвореном за мноштво дијаметрално различитих и асимптотско удаљених или не-удаљених интерпретативних читања, те фокус, уколико ово није превише претенциозан означитељ у контексту постмодернистичког Симболичког, *скреће* управо на она идентитетска стања када субјекат себе ослободи осећаја припадности и *стварносно* или не себе уведе у осећање, *стање* изгнанства, егзила из *знања*.

На овом стадијуму интерпретације идентитетских модуса постојања приповедача *Снежног човека* неопходно је указати на интерпретативно раздвајање два модуса *празнине, привида, тишине, сабласти, измештености*, или илузије, или тако у недоглед.

Један модус се односи на деконструктивно наличје Стварности Историје приповедачеве *непостојеће* домовине, као и Система Стварности *Новог Света*, односно Власти – велико слово означава апсолут сваке корумпиране, тоталитарне власти (а која Власт то није?) – која пропагира управо наличје *сабласти* као модус постојања како би својим *потчињенима* пружила илузију, привид слободе одвлачећи им пажњу од наличја сопствене идентитетске *сабласти*, не би ли *их* неприметно увукла у поверење да је стварносно илузија, а да је илузија стварност – попут Деридиног стварносно-утилитаристичког *коришћења* имена *Маркса* и *марксизма* зарад својих за-себичних циљева: *проглашавања* деконструкције јединим *правим наследником нечега* што је у прошлости поседовало моћ над-*сабласти* и што је успело да себе задржи у временском смислу довољно дуго да би за друге-од-себе постало *парадигма* целovitости, постојаности и трајања. Да би се у интерпретативном смислу направила разлика између деконструктивног и конструктивног лица и наличја *сабласти*, у даљем току интерпретативног наратива за деконструктивну, дезинтегришућу моћ – наличје – која се *из* утилитаристичких потреба *убризгава* у означитељ *сабласт*, користиће се означитељ фантом, као означитељ који у семантичком смислу п(р)озива на хегемонију тоталитаризма у контексту дезинтеграције *свега што јој се нађе на путу*. Који су то под-означитељи и њихове семантичке конотације које деридијански означитељ фантом *означава*? Моћ уверавања *сопственог* народа у фантоме *неке непостојеће ирационалне, луде Власти* коју корумпирана Власт *потура* као *истину* не би ли са себе скинула кривицу за насиље, терор, идентитетско (онтолошко и деонтолошко) *убиство сопственог* народа, кажњавање сваког појединца који јој се супротстави, Власти која са предумишљајем буди у *сопственом* народу *веру* у једини исправан модус идентитетског постојања – „концептуалног Јеврејина“ – као позива на поделу из-мржње у мржњом подељени народ постављајући сцену потребе артифицијелно конституисаних група привида једног истог, *сопственог* у смислу националне припадности, народа, да се под привидом самосталног одлучивања којој страни да се приклони, бори до истребљења, задојен вером у наличје деридијанске *сабласти* – фантом. Фантом може да иницира Причу о Власти као жртви *ирационалних Власти* других земаља под чијим притиском је Власт *приморана* на потезе који су против сваког разума, који су безумље, пребацујући сопствену кривицу за *злочине* на друге – *Власти* других земаља и оних појединаца *сопственог* народа којима освешћеност не дозвољава да у Причу поверују, те који јасно перципирају утилитаристичке, корумпиране циљеве Власти, њену спремност да егзорцизмом сопственог народа, односно спровођењем егзорцистичког експеримента над *сопственим* народом, задовољи сопствену потребу за диктатуром, аутократијом, тоталитаризмом и духовним и не-духовним тероризмом. Други модус *сабласног*, означен у овом интерпретативном запису као лице *сабласти*, јесте *сабласт* као модус којим субјекат подноси сопствену празнину, ону исту празнину за којом вапи не би ли се ослободио ожиљака Трауме, ону празнину која одјекује привидом тишине, привидом спокоја у празнини *незнања*, празнини у којој је, врло често, још теже идентитетски (и егзистенцијално) постојати него у *пуноћи* духовне (и телесне) измрцварености, празнини попут за-увек страха као последице преживљеног и проживљеног ужаса не само Стварности Историје, већ и прикривеног ужаса свакодневице ишчекивања оног тренутка када свест неће више бити у стању да *натера* себе на увек и изнова (без)-смислено конституисање привида постојања у паралелној Стварности *сабласти*, *Стварности* имагинаризације. Конструктивно *сабласти* у Албахаријевом роману *Снежни човек* интерпретативно *се чита* у дозначавању онтолошком мистериозног, мистичног како би се приповедачу омогућило да се сам на одређено време ослободи од осећања потпуне идентитетске изнурености која се тек у празнини самоће као замени-за прећутано трауматично ослобађа, односно увиђа као малаксалост, клонулост, неимање снаге за

идентитетску реанимацију. Зашто Албахаријев приповедач *Снежног човека* не може да се препусти лакановском *plaisir*-у у слободи удаљености, дистанци од *извора* Трауме? Зашто Албахаријевог приповедача *Снежног човека*, али и *Мамца* слобода као ослобађање или бег од трауматичног простора домовине, паралише? Један од могућих одговора јесте парадоксалност повезивања *есенције сабласти* са *меком онтологијом* прошлости, као покушаја да се у прошлости, у сећању изнађе привид неке инваријабле, осе око које би субјекат, приповедач у слободи егзила могао до *последњег даха потребе* за сопственим идентитетом да конституише имагинаризације *сабласти* сопственог идентитета. У егзилу Албахаријеви приповедачи *налазе себе у слободи* ожеоовског неместа које привидно укида сва ограничења, све рестрикције Стварности из које су дошли, у илузији им отварајући мноштво могућности за конституисање *неких, било којих* идентитета. Међутим, уласком у *неместо* егзила *прећутно се потписује* и *пристанак* за могућност апсолутног укидања идентитета подједнако као и могућност задовољења управо у анонимности идентитета. Замишљана слобода постојања *негде изван* и Символичког и Стварности Историје за ове приповедаче изједначава се са репресивним управо тих истих означитељских регистара из којих су *изашли* јер *сабласт* слободе врло брзо губи своју конструктивну снагу и бива преозначена означитељем *странац* – странац не само у односу на друге-од-себе у новој средини, већ управо *странац* у односу на самог себе. Зар тај модус постојања као *странца* у односу на самог себе није оно што Албахаријеви приповедачи прижељкују и перципирају као слободу? Зар овај модус постојања није албахаријевска потреба за увек изнова реанимацијом оног тренутка *идентитетског преласка из једне културе у другу, из привида сировог (све)знања у блажено незнање*? Јесте, али јесте и тежина, баласт који изнурује сваки субјекат који *памти* или *зна сећање* на онај део своје *животне историје* када се питања: *Шта је стабилност?*, *Шта је странствовање у односу на себе?*, *Шта је егзил из себе?* – једноставно нису постављала.

3.5. *Сабласт* херменеутика – екстраховање лица *сабласти меке онтологије*

Да ли понављањем трауматичног доживљеног субјекат у *закашњењу* понавља сопственом свешћу реконструисану трауматичну сцену у лакановском предсвесном, освешћеном, али неизговореном јер управо на тај начин сопствено освешћено *спашава* деструктивног и деконструктивног афективног одговора? Да ли свест субјекта, односно лакановско предсвесно, неизговорено поседује, уопште, могућност да понављањем трауматског доживљеног у још *јавно* не-изговореном или у изговореном у самоћи, у присуству самог себе, ослободи деструктивног емоционалног одговора? У каквој су повезаности понављање и потискивање трауматичног доживљеног? Потискивање је конститутивно за субјекат у контексту перципирања потискивања трауматичног као деловања субјекатског предсвесног, освешћеног, али неизговореног преживљеног у Символичком не би ли свесно субјекта у контексту логике имагинаризације у регистру Символичког, јер као изван-Символичко и као неизговорено не може да постоји, неизговарањем себи дало простор да трауматско у тишини, у потискивању као неизговарању реконфигурисало трауматично у имагинаризацији. На тај начин свесно субјекта покушава да оптимизује преживљено, доживљено трауматско не би ли свој субјективитет, своје психичко функционисање учинило условно функционалним за себе, не нужно и за друге-од-себе. У свесном, изговореном Символичког, у манифестном, уз претходно поменути предуслов, субјекат може да, без обзира на ограничења Символичког, *развије* засебну херменеутику сећања, да сам постави сопствени освешћени *Закон читања Сећања*, не би ли избегао много разорнији подухват по своју психу, подухват приморавања сопствене свести на заборављање које захтева снагу, *ресурсе* деловања свести далеко исцрпљујуће у односу на покушај успостављања

сопствене херменеутике сећања, односно оног изреченог као сећање. У контексту овог истраживачког исказа засебна херменеутика сећања односи се на непосредно пост-трауматско стање када је свест субјекта тек почела да процесуира трауматско преживљено и када је неопходно само изнаћи један део фрагментизоване свести у коме се задржала потреба за идентитетским опстајањем. Ово истраживање се не *бави* клиничком психопатологијом, већ искључиво функцијама могућих психоаналитичких одговора у вези са *читањима* функција идентитета онако како се оне појављују у оквиру фикционалног наратива који се интерпретативно перципира. Овакав интерпретативни *простор* отвара могућност *читања* сопства и истине/-а Албахаријевог приповедача у контексту перципирања конструктивних фрагмената приповедачевог јаства у *вакууму* ужасавајуће близине проживљеног трауматског и пост-трауматског освешћеног реконфигурисања фрагмената јаства у симулакруму Имагинарног Симболичког. Да ли то значи да је могуће у интерпретативном смислу заузети позу *читања* предсвесног, неизговореног у Симболичком, али у коду Симболичке до-сигнификације и ре-сигнификације проживљеног трауматског? На овом стадијуму интерпретативног *истраживања* још једном је важно напоменути да се у овом делу интерпретативног исказа, предсвесно субјекта у лакановском смислу не перципира као за-увек заклоњено од језика, наратива, приче јер се заправо све време говори о симулакрумима иницијалног идентитетског привида постојања сопства субјекта *пре уласка* у Симболичко, симулакрумима које би присталице Фројдове психоаналитичке теорије *читале* као *продор несвесног* у свест, односно као објективизацију или несвесног или свесног, али свесно потиснутог трауматичног садржаја свести. Вратимо се постављеном питању, да ли је могуће заузети интерпретативну позу перципирања начина на који свест у неизговореном проналази онај фрагмент сопства који трауматски доживљај није у потпуности разорио и који је у стању да покрене конституисање, у циљу одбране од дезинтегришућег Трауме, читавог ланца означитељског регистра који као пред-означитељ поставља експлицитно или имплицитно присутно трауматско осећање? Ова поза при томе не подразумева позу манипулације моћи интерпретатора да скенира рендгенским зрацима свест приповедача јер лакановско предсвесно, као што је више пута до сада наведено, није несвесно и није неуписано или неуписиво у *изговорено* Симболичког, већ је само једна од фаза наводног прећуткивања у причи или причању самом себи, или у контексту уметничког, приповедног стваралаштва, у причи о другом-од-себе – свом јунаку, приповедачу. Потреба ауторке овог интерпретативног исказа да заузме ову интерпретативну позу није наметнута споља, као покушај објективизације нечега што се не може објективизовати, већ управо и само *идентитетска поза* самог наратива романа *Снежни човек*. Као што ће више пута бити поновљено изгледа да фројдовски нагон смрти не напушта субјекат никада у контексту потребе да се трауматично или не-трауматично понове толико пута док субјекат сам себе попут ауторке овог интерпретативног исказа не доведе у стање потпуне исцрпљености интерпретативног читања (не и до-читавања) у понављању и то само из једног јединог разлога – поштовања јединог ауторитета – наратива романа који се чита. Приповедач и сам аутор инсистирају на понављању, на мантричком понављању онога што је у овом делу интерпретативног читања означено као покушај конституисања *сабласт* идентитета који је у поређењу са лакановским Имагинарним усеком у означитељски регистар Симболичког као једина могућа функција привременог идентитетског постојања, *без јасних обриса, разређенији и краткотрајнији* и стога, у интерпретативном смислу, теже уочљивији у контексту прелаза из једног модуса *сабласт* идентитета у било који наредни (или исти?). Заузимање овакве интерпретативне позе ауторка овог интерпретативног исказа издваја као један од могућих интерпретативних приступа којим се интегритет и идентитет наратива романа, односно наратива приповедача

објективизацијом и векторским усецањима не дезинтегришу. Покушај интерпретације трауматичног доживљаја у изговореном Симболичком без претходног узимања у обзир лакановске до-сигнификације имагинаризацијом у предсвесном неизговореног свести субјекта јесте један од модуса интерпретативног приступа који нужно води у дезинтеграцију под привидом доношења коначног суда о сопству или истини сопства Албахаријевог приповедача. Сам трауматски доживљај јесте *нишчаиеност, изглобљеност* у контексту губљења освешћене перцепције темпоралности јер свест може да одреагује одбијањем *повратка у садашњем тренутку* у свест трауматске сцене. У тим ситуацијама долази до непоклапања до-сигнификације коју је свест у стадијуму предсвесног извршила са разарајуће болним одговором свесног на трауму. *Деловање* предсвесног – неизговореног, у свести, свакако, процесуираног – свест није, са предумишљајем или не, освестила, као и у случају покушаја субјекта да интерпретира трауматски доживљај у садашњости, јер интерпретација проживљене трауме као покушај реконструкције и самог догађаја и самог доживљаја јесте налик лакановском *погрешном препознавању* које нужно уводи субјекат у неку од функција параноје или и психозе из разлога што субјекат никада није у стању ни трауматски догађај, нити сопствени доживљај да објективизује, те да приступи интерпретацији апсолутно афективно дистанциран. Зашто онда то право дати интерпретативном приступу који претендује на избегавање говора о модусима дефрагментаризованих јастава једног истог сопства, те наратив идентитета овог Албахаријевог јунака чита само у коду неизбежног и нужног исхода Трауме – (не)анулираног идентитета? Понекад, свест није у стању *сама себе да одбрани* предсвесним до-сигнификацијама у имагинаризацији трауме. То су ситуације које Фројд *означава* као немоћ свесног – психичке баријере – да заштити психу. У тим стањима *из несвесног* субјекта *продире нагон смрти у свест приморавајући* субјекат на понављање, реитерацију неког садржаја проживљеног трауматичног како би се до у недоглед реанимирало трауматично искуство:

„Оно слепо, неуништиво устрајавање либида Фројд је назвао 'нагоном смрти', а овде би требало да имамо у виду да је 'нагон смрти', парадоксално, Фројдов назив за сâму његову супротност, за начин на који се *бесмртност* јавља унутар психоанализе: за језиви *ексцес* живота, за 'не-мртви' порив који устрајава с оне стране (биолошког) циклуса живота и смрти, настајања и пропадања. Фројд поистовећује нагон смрти с такозваном 'принудом понављања' као језивим поривом за понављањем болних искустава из прошлости који као да надилази природна ограничења организма који је тим поводом афициран и који као да устрајава чак и после смрти самог организма.“ (Žižek 2017: 67)

Фројдов *нагон смрти* јесте *нагон за животом у језивом ексцесу живота*, у никада могућности *утишавања* доживљеног трауматског, *у животу под принудом за-увек Закона понављања*. Лакан инсистира на понављању иницијалне трауматичне огледалне сцене у којој се субјекат суочава са несагласјем поимања сопственог субјективитета као целовитог имага и нецеловитог, несагласног са пре-огледалним имагом, сопственог огледалног одраза, што изазива иницијални осећај агресије субјекта према самом себи, да би одмах потом уследило поверење да *објекат мало а* као мањак целовитог имага идентитета из огледалног одраза, други-од-њега за-сигурно поседују, те иницијалну само-агресију и само-деструктивност усмерава ка другима-од-себе – што јесте суштина Жижековог тропа „концептуалног Јеврејина“. Да би се субјекат ослободио тог иницијалног трауматичног које се пројектује у мржњи и агресивности субјекта према другима-од-себе, субјекат је, према Лакану, *дужан себи* да ту иницијалну трауму понавља у Симболичком у форми *мноштва* Имагинарног. Сâмо Имагинарно има функцију привида ослобађања субјекта од агресивности због осећања или стања изопштености из Реалног и Симболичког. Међутим, чим се *једно* Имагинарно *потроши*

у контексту губљења моћи *илузије, привида, сабласти постојања* субјекта као нешто-идентитета, субјекат да би идентитетски опстао у по-нешто-идентитету, *бранећи се* и од сопственог иницијалног *раздора* између Идеалног Ја и Ја-Идеала, који постоји још од огледалне фазе никада не губећи своју моћ *раздора*, и од репресије Символичког и од репресивне Стварности, па макар и у имагинаризацији, мора да, *док има потребу* да идентитетски *опстаје*, понавља у разлици *ново* Имагинарно које неће ни у *n*-том понављању субјективитет субјекта да доведе у сагласје са самим собом, нити ће у потпуности ануирати агресивност субјекта након завршетка, односно *гашења сабласти* Имагинарног и увек изнова суочавања са наличјем *сабласти* Стварности и Символичког, али, барем, може на тај начин да пролонгира осећање идентитетског постојања макар као могућност *сабласт* идентитета. Ова интерпретативна дигресија у вези са могућим или немогућим одбрамбеним механизмима свести у вези са преживљавањем трауматског Стварности, трауматског Стварности Историје, али и трауматског језика, указује на потребу субјекта за за-увек понављањем, али не понављањем као интерпретацијом трауматског доживљеног и доживљаја, већ понављањем у контексту *сабласти* херменеутике сећања, односно у покушају да у *изван* трауматском, у оном поверењу у *меку онтологију* нешто-постојања пре *догађаја* и освешћивања трауматског, екстахује Лице *сабласт* идентитета, Лице као апсолут у смислу поверења без упитаности у свој *некадашњи* нешто-идентитет – симулакрум Идеалног Ја. У Албахаријевом роману *Снежни човек* нема ни Ја-Идеала као потребе субјекта да постане, у идентитетском смислу лакановски идеал идентитет јер се идентитет приповедача овог Албахаријевог романа не чита као артифицијелна конструкција его субјекта који сâм конституише сопствено идеал сопство користећи при томе ресурсе своје потребе за означитељима: егоитет, картезијанство, као означитеље сваког тоталитарног Система, али и означитеље субјеката који из-хира или хировитости потребе за разликовањем-од других-од-себе, сами себе адаптирају, односно *стапају са* Системом. За творца приповедача *Снежног човека* се не може рећи ни да је *лакановац*, нити *фрејдовац*, нити *присталица* било које од претходно наведених психоаналитичких *интерпретативних кретања*. Оно што се једино, без претендовања на истинитост, може рећи јесте да наратив његових романа, који јесу предмет овог интерпретативног исказа, *идентитетски постоји* у постмодернистичком означитељском регистру у коме приповедач – јунак – експлицитно, *за јавност* показује *фантомску*⁶¹ потребу за престанком растакања сопственог идентитета у постмодернистичком Символичком, с једне стране, док имплицитно анти-лакановски *jouissance* проналази управо у фрагментаризацији сопственог сопства, сопствене истине како би што је могуће дуже избегао осећај бола лакановског *jouissance*-а. Попут постмодернистичког Символичког и приповедачи Албахаријевих романа *Снежни човек* и *Мамац памте слабу онтологичност, метафизичност*, односно претрауматско идентитетско постојање.

Албахаријев(и) приповедач(и) *Снежног човека* и *Мамца* са предумишљајем одлажу *успињање у сабласт* (не Фантазам) *борхесовског Алефа* не би ли одложили

⁶¹ *Фантомска* потреба приповедача јесте његова потреба да *не изађе* из постмодернистичког означитељског Система. Означитељ *фантомска* потреба не означава у овом контексту *корумпираност*, *стремљење ка циљу без упитаности за последице* и зато је означитељ *фантом*, *фантомско* исписан курзивом да би се нагласила дезоријентисаност субјекта, приповедача који не сме да напусти постмодернистички означитељски регистар који му за-сигурно обезбеђује *инваријаблу* постојања у фрагментизованом сопству у за-почињању, у не-трајању. Из тог разлога његова потреба за постојањем означена је као *фантомска* да би се направио, макар, привид дистинкције између *сабласти* као потребе за *меком онтологијом*, *меком метафизиком* и *не-сабласти* – оног лица *сабласти* постмодернистичког идентитетског постојања које има потребу да нагласи *ужас* лакановске кастрације пред-постмодернистичког, као ануирање чак и *сабласти* пред-постмодернистичког.

ишчекивање приказанја које изискује покораванње његовом налогу – за-увек остајање у *сабласт свету* као *сабласт* идентитет. Приповедачи знају да би и то било погубно по њих јер је *сабласт* идентитет само привременост и могућност *постојања* у мноштвености *сабласт* идентитета у за-почињању. Наличје *сабласти* Стварности их је *подучило* о неизбежности постојања (злурадог) *наличја свега*, па и постојања као *сабласт* идентитета. Уколико се, према Дерида, субјекат у потпуности препусти или се препусти на дуже време поверењу у *сабласт*⁶², *сабласт* самим тим добија над-моћ Закона, од којих – Закона, Закона и закона – Албахаријеви приповедачи управо имају потребу да се *заклоне*, и то Закона, Закона или закона који „[...] не можемо идентификовати у пуној извјесности и препуштени смо његовом гласу [...]“ (Дерида 2004: 20): „Суштински слијепо потчињавање његовој тајни, тајни његовог поријекла, прво је покораванње налогу. Оно ће условљавати свако друго. Могуће је да је увијек ријеч о неком другом. Могуће је да неко други увијек превари, да се преруши у фантома, неки други фантом може такође себе сматрати за овог овдје.“ (Дерида 2004: 20) Ово даље имплицира да субјекат из-очајања, из-за-увек изопштености из себе, може *грешком* да прогласи за конструктивну *сабласт* управо деконструктивно *наличје сабласти* Стварности као за-увек *корумпираног* фантома. Исто тако, постојање у или као *сабласт* идентитет се у овом интерпретативном исказу перципира као идентитетско привремено *пребивање изван* сваког Закона и Система, да би се субјекат под принудом Стварности *поново вратио у* Стварност, приморан да сачека *најподеснији тренутак* и било коју стварносну тривију или привид нечег мистичног у *шта би* освешћено, са предумишљајем уписао привидну

⁶² *Сабласт* јесте екстраховање нечег из неке онтологије, метафизике, коју сам субјекат који екстахује означава као *своју* метафизику или онтологију, као било шта што је у вези са његовим постојањем или није, једино је важно да је то *нешто*, између осталог, означено *неким* прошлим трајањем. То *нешто*, онтолошко или метафизичко, по логици *сабласти*, не мора да поседује својства која му субјекат приписује. Потребно је само да субјекат себе убеди да ће одабиром *тог* себи одговарајућег метафизичког, онтолошког моћи да, уз услов да и други-од-њега *верују у ту* онтологију, метафизику и да *верују у* трајност, стабилност, јединственост *тог ентитета*, дискурзивног наравно, не би ли онда приступио екстраховању самог *Имена те* онтологије, метафизике да би и у *самом Имену* извршио егзорцизам *свега* што *дају* метафизику, онтологију чини одређеном метафизиком, онтологијом. Наредни корак је проглашавање *сабласти* датог *Имена*, као над-означитеља, не би ли субјекат себи обезбедио засебну логику *сабласти*, *означитељски* *поредак сабласти* у чијим оквирима ће се у идентитетском смислу *кретати*. Тако каже Деридина *утварологија*. Деридина *утварологија* да би се оградилa од постојања *истинских сабласти* јер она – *утварологија* зна да *означитељ истинско* није могућ у синтагми са *означитељем сабласт* и оних *прерушених, корумпираних, злонамерних сабласти*, прави дистинкцију између *сабласти* и фантома. Фантом јесте с једне стране *грешка* коју субјекат сам прави када не проналази одговарајућу *Сабласт* како би наставио да постоји у идентитетском смислу у за-себном *означитељском регистру сабласти*, те у процесу екстраховања екстрахује *сабласт из привида Сабласти* као нечег што нема потребну трајност, стабилност, ауторитет, али га приморава да из потребе за *меком онтологијом, меком метафизиком* ту трајност, стабилност, ауторитет припише нечему у потпуности баналном и тривијалном из којих екстахује привид *Сабласти* која му не може пружити ни идентитетско трајање једног *сабласт* идентитета. Међутим, пошто је немогуће интерпретативно издвојити ни једну функцију лакановског постојања у Имагинарном, у овом интерпретативном исказу, идентитет приповедача се перципира као идентитет на граници између фантом идентитета и *сабласт* идентитета, али због потребе разликовања идентитета субјекта који својевољно пристаје на фантом идентитет без потребе за идентитетским постојањем као *фантом* или *сабласт* идентитет и субјекта који и поред наметнуте му потребе да сумња у све, ипак има потребу макар за привидом идентитетског постојања *изван* (постмодернистичког) Симболичког и Стварности Историје, користе се *означитељи фантом идентитет и сабласт идентитет*. Према Деридиној *теорији утварологије*, фантом идентитет се може појавити и као *подметнут* од стране Симболичког, универзалног језичког поретка у коме се субјект *рађа* и у коме је *осуђен* да постоји, или подметнут од стране Стварности, Стварности Историје, или сваког Система што субјекат збуњује и он престаје да буде у стању да направи разлику између привида *Сабласти* и деридијанске Сабласти и бива нужно увучен у покушају да себе било како идентитетски означи у процес екстраховања из привида *Сабласти* сопственог фантом идентитета за који верује да је *сабласт* идентитет.

стварносност *зачудности сабласти*. У поређењу са фантазам идентитетом, *сабласт* идентитет је покушај опстанка субјективитета субјекта у иницијалном одговору на Трауму, у тренутку када свест перципира да *ју је Траума избацила из зглоба*, да *ју је у потпуности парализовала*, када субјекат покушава да се из тог стања апсолутне обамрлости (само)реанимира уз помоћ *сабласти неког- или нечег-другог-од-себе* – давању поверења нечему *изван* логике Система у коме постоји не би ли се – свест субјекта – *стабилизвала у привиду*. Да ли је то разлог зашто приповедачи Албахаријевих романа у потпуно бизарним стварима свакодневице (из)налазе могућност учитавања спектралности, до-значавајући *баналностима свакодневице* моћ *приказања* које им у *неизговарању* издаје *налог* да *обећају* да ће, за разлику од деридијанских *сабласти*, *одужити* *дуг* према сопственом пре-трауматичном модусу идентитетског постојања? Они – Албахаријеви приповедачи, чине *све* што је у њиховој моћи, с тим што је моћ њиховог освешћеног деловања у датим околностима у потпуности сужена, сведена на минимум, посебно када је реч о приповедачу *Снежног човека*, не би ли успели да сопствену свест оспособе за прихватање да им се Траума *догодила*. У том контексту они посежу за *сабласт* идентитетима, не за фантазам идентитетима јер је *постојање* у фантазам идентитету могуће тек у пост-трауматском *животу*.

Који су то све *одрази меке онтологије* које приповедач *Снежног човека* первертира у привид стабилности постојања, у *сабласти*? Парадоксално речи које асоцирају на излазак из Система, речи које у приповедачевој свести *значе* неприпадање, речи које означавају непознато, речи које су у семантичком смислу *полупразни* или *полупуни* лебдећи означитељи који су испуњени или познатим у смислу матерњег језика, семантичким конотацијама које саме по себи не могу никада досећи семантичку коначност или означитељима речи страног језика чију семантичку површину приповедач *зна*, али као *знање* у за-почетости, као семантичку *површ* испод које се крије бесконачна мноштеност семантичких привида значења. Речи матерњег језика које приповедач мантрички понавља имају моћ магијског *сабласти* попут речи које приповедач *Снежног човека* понавља током самог путовања у *Нови Свет*: „У свет“ (Albahari 1995: 5) чије *сабласт* до-значено *значење* јесте могућност замене у за *изван*, *изван* *знања* сопственог фрагментизованог сопства и *улазак* у или *излазак изван* нове (де)фрагментаризације уз, наравно, могућност измене услова функције алгорита идентитетског постојања. Под изменом услова алгорита идентитетског *одређења* мисли се на потребу постмодернистичког субјекта за идентитетском левитацијом између потпуне значењске *испражњености*, нетрајања, фрагментизованог јаства и потребе за поверењем у могућност постојања као трајања и нефрагментаризованог јаства. И још једном питање, како је могуће створити своју *сабласт*: „[...] помислио сам: „У свет“, тако, једноставно, као да се то није могло урадити на други начин [...]“ (Albahari 1995: 6), и још једном *потврда* да се *сабласт* конституише из-потребе да се нечему *додели* привид поверења, да би се онда ишчекивало *приказање* и безусловно *покораване* *налогу приказања*. Иницијална потреба за *приказањем* јесте потреба за осећањем мира и спокоја које настаје као последица понављања истих речи које, понављање одједном све претвара у „[...] скуп реченица, али да није било свих тих реченица, одавно би се срушио. Стајао сам захваљујући речима, што никада не бих поверовао да ми је неко други причао. Држала су ме слова, држале су ме речи“ (Albahari 1995: 7). Приповедача могу да одржавају само речи, односно означитељи које Траума није испразнила од семантичког потенцијала, дакле само поверење на основу ничега у могућност *сабласт* идентитета Симболичког регистра земље, *света* у који је дошао. Међутим, ако приповедача могу идентитетски да одрже речи које су *изван његове* трауме, које његова траума није семантички разорила, да ли приповедач заиста гаји поверење у семантички потенцијал Симболичког регистра означитеља *Новог Света*? Зашто приповедач има потребу да сакрије, односно не

изговори име земље у коју је дошао? „Био сам у тој земљи, можда чак два пута, међутим, ту, у дворишту, само сам стајао и пиљио у зелене плочице, не успевајући да се сетим како се зове.“ (Albahari 1995: 25) Да ли је то само симулакрум иницијалног заузимања позе идентитетског стања „блаженог незнања“ (Albahari 1995: 13) као покушаја опстанка у *сабласт* идентитету, који је од самог почетка *блед* у свој својој *сабласности*, неуверљивости да, како наратив романа *тече*, постаје и у приповедачевој свести јасна сва *његова* привидност и узалудност?

Према *постмодернистичкој доха*-и за постмодернистички субјекат распад нема нужно негативну семантичку конотацију јер управо распад условљава настанак мноштва јаства у за-почетости, јаства чија је *сабласт* идентитета управо могућност поседовања мноштва перспектива, могућности постојања у различитим временским тренуцима, дисеминација сваке мисли у мноштвеност, али такву мноштвеност у којој је свака *мисао* уз деридијанску разлику (рАзлику) слична претходним чиме се – *мисао* – брани од могућности да је субјекат коначно прихвати као коначну. Међутим, ма колико из постмодернистичке перспективе ово били идеални модуси постојања субјективитета субјекта, опет се не сме заборавити оно што постмодернизам вешто скрива – потреба субјекта за лицем *сабласти*, за нестабилном истошћу идентитета која иако нестабилна јесте нека имагинаризована истост, за симулакрумом *слабе онтологије* као поверења у *сећање* на некада (не)постојећу стабилну инваријаблу сопственог идентитета. Одатле призвук јадиковања постмодернистичког субјекта, приповедача *Снежног човека* у вези са постојањем „[...] као низ[а] сцена, невешто повезаних руком неискусног монтажера, као да се мој живот распадао заједно са историјом моје земље, моје *бивше* земље, морао сам да додам [...]“ (Albahari 1995: 33). Траума Стварности Историје његове домовине – „*бивше* земље“ – важно је уочити курзивом исписан означитељ *бивше* који се може *читати* на мноштво начина: као жаљење, нежељење да буде уопште означена као бивша, као страх да се приповедачево идентитетско постојање не може отргнути од идентитетског постојања његове домовине, те да је за-увек осуђен да идентитетски постоји *на начин* на који се Стварност Историје догађа у његовој земљи, без обзира на то што је приповедач са предумишљајем напустио ужас Трауме не би ли себе отргао од идентитетског *распадања*. Када једном остави макар само ожиљке на субјективитет субјекта, Траума не престаје да нагриза и да растрже сваки покушај субјекта да барем прикупи оно што није потпуно уништено, деконструисано од делова сопственог субјективитета. Поза наличја *сабласти* постмодернистичког субјекта којом он симулира лакановски *plaisir* јесте, можда, ипак лакановски *jouissance*, као освешћеност субјекта не да може да досегне уживање јер је уживање оно чему се *његово* лице *сабласти* противи као сваком императиву, самим тим и императиву Закона Система или фантома Система који то од њега захтева, већ изналажење могућности за краткотрајним одјецима *меке*, *слабе онтологије*, краткотрајним јер му *доха* постмодернистичког идентитетског постојања налаже постојање у фрагментима краткотрајних *plaisir*-а које би из-принуде наличје лица *сабласти* постмодернизма имало потребу да у монтажи повеже у једну непрекинуту сцену идентитетског постојања. Албахаријев приповедач *Снежног човека* зна да идентитетско одржавање у фрагментима за исход има потпуно идентитетско пражњење субјекта од себе самог, односно первертирање фрагмената јаства у *нешто* „[...] попут олупине, односно, попут љуштура, попут олупина, у које су се свако од тих [фрагментизованих] бића и свака од тих мисли такође претварали“ (Albahari 1995: 33). Албахари свом приповедачу *даје* претходно наведено *знање* не би ли (можда) указао на артифицијеност и баналност сваког покушаја субјекта да се идентитетски одржи у *стабилности* идентитетског стања „блаженог незнања“ (Albahari 1995: 13), те свог приповедача уводи у банално, у строго левинасовском смислу одређење Реченог, као означитеља апсолута узалудности сваког покушаја субјекта да идентитетски постоји у

засебичности, Реченог у коме приповедач упорно одбијајући да изговори своје име *игра улогу блаженог незнања*, као покушај из-безнађа да себе убеди да би мантричким, освешћеним приморавањем себе да се *држи сценарија* и за себе *исписаних реплика* не би ли сопствену свест *надиграо* и *убедио* у предодређеност функционисања у стању „блаженог незнања“. На самом почетку наратива романа када приповедач угледа возача који га дочекује на аеродрому са картоном на коме је исписано његово – приповедачево – име, приповедач невешто избегава да га изговори: „[...] онда је он кажипрстом слободне руке показао моје име, дотичући свако слово и отварајући уста као да га изговара. Ништа нисам чуо, али сам знао шта бих чуо [...]“ (Albahari 1995: 9), или пред сам крај наратива: „Баре сам увек повезивао са жабама, као што сам псе увек називао Фреди. Једино за себе нисам никада имао стално име, помислио сам.“ (Albahari 1995: 118) Приповедач избегава да изговори и име своје земље, да говори о носталгији и успоменама што је с једне стране могуће *читати* као *трајање* трауматског стања без обзира на привид напуштања, *изласка из* Трауме сопствене Стварности Историје *било где*, па макар то *било где* било на потпуно другом крају *света*, док је с друге стране могуће исто тако *читати то* приповедачево избегавање самог именовања као ауторску интервенцију недопуштања свом приповедачу да изађе из Реченог на арифицијелан, симулиран, на силу, из-ината модус проказујући, између осталог, тежину *рана* и немогућност *заустављања крварења* идентитета, сопства једном када Траума Стварности Историје почне да се догађа и када у свести субјекта изазове *први кратки спој* у смислу немогућности свести да одговори било како другачије осим тишином и покушајем бекства *из* Трауме. Или је то *воља* самог приповедача да *пред собом као публиком одигра* симулакрум потребе постојања у *блаженом незнању*. Након пројекције филма на универзитету у *Новом Свету* о ратним дешавањима у приповедачевој земљи, на коју приповедач долази невољно јер *зна* да једино он *познаје истину сопствене* Трауме, а да као гостујући предавач би требало да другима-од-себе, студентима који живе сопствену Стварност у апсолутној контроли *невидљивог Система* и *Закона Система*, *исприча* макар рефлексiju рефлексije сопствене Трауме и Трауме *те* своје земље:

„Ово је идеална прилика', рекао је, 'да дознамо нешто о свету који нам измиче.' Младић који је зевао поново је зевнуо; онда је подигао руку. 'Како се', питао је, 'оно што се догађа у вашој земљи одражава на ваше писање?' 'Интересантно питање', рекао је професор. Нисам ни покушао да сакријем мржњу у свом гласу. 'Сваки човек је своја земља', рекао сам, 'и сходно томе, моје писање није претрпело ни најмању измену' 'Нисам мислио на вас', рекао је студент, 'него на вашу земљу?' 'О којој земљи је реч?', упитао сам.“ (Albahari 1995: 61)

„Декан се појавио на вратима. 'Дошли сте овамо да пишете', рекао је, 'и све ћемо учинити да вас ништа у томе не омете, понајмање успомене.' **Нисам могао да се сетим ниједне успомене.**“ (Albahari 1995: 21)

„Овде сте дошли да пишете', рекао је декан, 'и све ћемо учинити да вас ништа у томе не омете, понајмање успомене.' **Нисам знао на које успомене мисли. Нисам могао да се сетим ниједне успомене.**“ (Albahari 1995: 119, 120)

Мантричко понављање речи, као што је претходно напоменуто, у рикеровском смислу *као да* може да има *магијску моћ*, односно тренутну, на одређено време улогу у покушају субјекта да се тиме *одлепи од* сопствене Стварности не би ли успео да *превари* сопствену свест која би потом започела са дијаметрално другачијим процесуирањем преживљене Трауме у смислу привида покушаја анихилације свега проживљеног и започињања *историје живота* од тренутка иницијалне лакановске кастрације. Када Стварност Историје, Траума као апсолут, као не лична, *приватна* траума, започне са својим разарајућим дејством по свест субјекта, субјекат више није *забринут* и опседнут (само) кастрацијом Симболичким, већ и очувањем неког дела психе у који ће моћи

привремено и повремено да се привидно *заклони и удахне ваздух* привида мира и спокоја да се не би у потпуности идентитетски *деконструисао*.

„Тек касније, када сам остао сам у кући [...] помислио сам: **'Овде ћу остарити.'**“ (Albahari 1995: 10)

„**'Овде ћу остарити'**, изненада сам помислио [...] Мисао ми се учинила познатом, као да сам је негде већ прочитао.“ (Albahari 1995: 28)

„У купатилу, на картонској кутији са папирним марамицама, писало је **'Овде ћу остарити'**, штампаним словима, латиницом, **са ускличником на крају, који је неко накнадно прецртао.**“ (Albahari 1995: 67)

Покушај самоубеђивања да ће за-увек остати изван онтолошке моћи Трауме која се догађа *на другом крају света*, покушај у виду мантричког понављања јесте присиљавања сопствене свести да мисли у тој мери супротно што изискује и потпуно други идентитет од приповедачевог и потпуно другу *историју живота* и, у крајњој инстанци, потпуно други наратив о приповедачу и *самог* приповедача. Од првобитне замисли као потребе да се чак и *нечему* што се нигде у наративу романа не чита као функција, ни као под-функција приповедачевог идентитета, односно оптативношћу да је могуће убедити себе, сопствену свест Реченим, левинасовским неетичким језиком, односно оним језиком који је само служећи, односно *робовски језик* субјекта без идентитета, или, у (пост)модернистичком контексту *проказивањем* да је *мистично* понављање речи са циљем да се са понављањем не престане док субјекат своју свест у потпуности не испразни од сваког садржаја не би ли за-почео у пре-започетости, само је још једна у низу *љуштура* покушаја да се *потписивањем пакта са бесмисленим* може *потписати* и *смртна пресуда* идентитета који у *пакт* улази. То што приповедач само при, условно речено, првом изговарању мантричких означитеља „Овде ћу остарити.“ *настоји* да започне са дозначавањем потребног стања *блаженог незнања*, за-почињања идентитетског постојања као *сабласт* идентитета, давања поверења таквој једној могућности придодавања поверења или парадоксалне одлуке да се *започне са веровањем* јесте или се може *читати* као деридијанско давање поверења да оно што је субјекту потребно у контексту сопственог идентитетског опстајања могуће је екстраховати из било чега, те да чак није ни потребно у иницијалној фази у тако нешто поверовати јер је то *нешто*, та екстатована *сабласт* само за-почињање приче. Прича која за-почне неверовањем, али постављањем могућности стицања и усвајања поверења у преко потребно *страно ткиво неког новог сопства*, захтева нарацију која ће се кретати искључиво у правцу самоубеђивања оног који је *исписује*. Да ли је Дерида у *Марксовим сабластима* у томе успео, односно да ли је овим *поступком* убедио себе или друге-од-себе није предмет овог истраживања, а све и да јесте, као што је већ предочено у претходној фази овог интерпретативног истраживања, није ни важно. Оно што јесте важно је интерпретативно екстраховање деридијанског поступка конституисања *сабласт* идентитета као привремене замене за *ништа* идентитет или очајничку потребу субјекта да поверује у било шта па и у сопствену измишљотину за коју ће изнаћи доказ у привиду. Приповедачу *Снежног човека* како наратив тече поверење у доказ привида: „Овде ћу остарити.“ – губи не тежину доказа привида, губи и моћ, могућност самоубеђивања да је то **његов** доказ привида да би се доказ привида „[...] са ускличником на крају, који је **неко** накнадно прецртао“ (Albahari 1995: 67) само-екстраховао и одвојио од приповедача и постао доказ привида неком другом-од-приповедача, или једноставно, као и сваки доказ привида у контексту *историје живота* Албахаријевог приповедача доживео исту судбину – одлуку приповедача да екстраховање замени егзорцизмом.

Зашто су Албахаријеви приповедачи једино у стању да при-додавањем поверења и досигнификације баналним и тривијалним супстанцијализованим стварима,

предметима који постоје у свачијој свакодневици обриса *сабласти*, лица *сабласти* као *меке метафизике* да би се, наводно, на одређено време идентитетски одржали у фрагмент-сопству које је у поређењу са лакановском могућношћу идентитетског опстајања у Имагинарном тек *n*-ти фрагмент фрагмента? Зашто, следећи Деридину причу о сабластима, Албахаријеви приповедачи не могу у својој свести да конституишу симулакрум духа Хамлетовог оца, који не тражи досигнификацију, већ се једноставно појављује, заповеда, тражи заклињање и очекује испуњење обећања? Дух Хамлетовог оца Дерида екстрахује из Шекспировог *Хамлета* као доказ постојања могућности изналажења Сабласти у наративу другог-од-себе. Сабласт Деридине *утварологије* има само функцију *сведочанства* о могућности *самоубеђивања*, или пре потребе за убеђивањем других-од-себе да је по потреби *дозвољено истрзање* било ког ауторитета, за-увек ауторитета, ауторитета који не престаје да буде ауторитет, ауторитета који је бесмртан и бесконачан не би ли се себи, сопственом постојању у времену које долази и сопственом (филозофском) наративу, обезбедио симулакрум исте те бесмртности и бесконачног трајања. Исто тако, Деридину *потребу* да убеди друге-од-себе у постојање ауторитета *Сабласти* могуће је *читати* и као страх од сумње, или више неубеђености у сопствено филозофско Речено, као вапај једног сопства које је током сопствене *историје живота* конституисало сопствену истост у и кроз сопствено филозофско Речено над којим се у универзалном Реченом, универзалном Симболичком надноси *претња смрћу* – замена деконструкције конструкцијом. Потребно је само убедити друге-од-себе да је дух Хамлетовог оца параболом о постојању универзалне Истине – Сабласти – да би се онда екстаховале под-Сабласти – *сабласти* – у које се једноставно верује. Приповедачи Албахаријевих романа, посебно када је реч о приповедачу Албахаријевог романа *Снежни човек*, свесно фингира сопствени осећај, осећање идентитетског *распадања* наводним изналажењем *сабласти*, али за разлику од Деридиног *извођења сабласти* из самоодабраног апсолута Сабласти, они – Албахаријеви приповедачи – идентитетски постоје у за-увек изгубљеној нади, али и у свеприсутној потреби за *повратком, постојањем* Сабласти, за Причом као апсолутом, за могућношћу сопственог идентитетског постојања у сопственој причи – *сабласти* приче – јер их Стварност Историје за-увек одсеца од могућности да *проговоре* изван контекста *мржње* као нус-продукта страха од потпуне идентитетске дезинтеграције, *мржње* према сваком конструкту Система који је сам по себи нус-продукт Стварности Историје. У том смислу уместо самоодабраног апсолута Сабласти, Албахаријеви приповедачи јесу принуђени на *дописивање* означитеља *сабласт* баналностима и тривијама онога што је преостало од Стварности у којој је сваки покушај *дужег задржавања* у било којој функцији идентитетског постојања унапред осуђен *не* на неуспех, већ на идентитетску анихилацију. Стварност коју они живе јесте пачворк фрагмената од којих ниједан не постоји *ненагрижен* Историјом Стварности, самим тим и Траумом или траумама или у потпуности *контаминиран* истим. Баш као што је и Хамлетова Стварност: „Марцело: Нешто је труло у држави Данској.“ (Šekspir 1996: 43) Одговор на питање зашто приповедач *Снежног човека* мора артифицијелно да конституише симулакрум поверења у постојање *нечега* што је *сабласт*, симулакрум *меке онтологије*, за разлику од Хамлета коме се дух његовог оца појављује у присуству сведока и као *неко ко* подиже свој визир не би ли показао своје лице и тиме га уверио да је *он(о) заиста* дух његовог оца, те Хамлета не доводи у сумњу у *причу приказанја* и даје му могућност да може да верује и да верује у Речено *приказанја* другог-од-себе попут левинасовске неупитаности у истинитост *Изрицања*, или барем *Реченог*, јесте, између осталог, у томе што Албахаријев приповедач парадоксално верује у сумњу и несигурност с једне стране, док му је, с друге стране, потребно хамлетовска неупитаност и недовођење у сумњу не *нечега оностранога*, већ било чега у шта не би морао да самоубеђује своју свест да је *сабласт* сигурности.

Међутим, идентитетско постојање Албахаријевог приповедача *Снежног човека* додатно је кастрирано у лакановском смислу сумњом која је попут иницијалне кастрације Симболичког као за-увек обележавања модуса идентитетског функционисања само у регистру универзалног Симболичког, за-увек пред-означавање постмодернистичког Симболичког под-регистра. Сумња му с једне стране одузима осећај потпуне сигурности као безусловног хамлетовског веровања и повиновања обећању као налогу, односно Закону коме се безусловно препушта и који га идентитетски одређује, док га, с друге стране, управо сумња у смислу идентитетског опстајања одржава у Систему *Новог Света*, Систему који налаже постојање само као фантом идентитета.

Професор политичких наука јесте деридијански фантом идентитета стабилности који своју истост заснива на наличју *сабласти* Стварности као фантому Система Образовања затвореног у себе: „Ништа није толико страшно као реченица која тврди да је само она тачна, без обзира да ли говори о свемиру или о рецепту за воћни колач.“ (Albahari 1995: 22), на фантому Образовања који *издаје налог* или: „[...] који проповеда да се све може научити, па и писање, па и свака уметност, доиста наука, збир дефиниција, једначина и негација.“ (Albahari 1995: 29) и који врши егзорцизам сваког оног ко се нађе изван *њега*, за *сваког оног* за кога:

„[...] вера у образовање, поготово кад је реч о уметности, подразумева неверовање у саму уметност, у оно од чега се уметност ствара: **од празнина између речи, од тишина између звукова, од белина између слика**. Онај ко верује да се писање може научити, помислио сам, да је песма конструкција а прича грађевина, неће никада дознати шта оне доиста јесу, а оно што *ипак* буде написао, јер слова се могу научити, као и речи, као и граматика, **биће доиста конструкције, архитектонске љуштуре, костури језика**.“ (Albahari 1995: 31)

Поставља се питање да ли је приповедачев бес и презир према Систему образовања у *Новом Свету*, односно према Закону Система *Новог Света* који и експлицитно и имплицитно налаже, између осталог, да уметност може и мора да постоји само као коначни конструкт, само презир према налогу Система *Новог Света* да се ништа не сме наћи и тражити *изван* универзалног Симболичког датог Система, или је у питању његов отпор према било чему што је исход поступања по налогу Система, или је у питању његов презир према себи самом који је пре уласка у Систем *Новог Света* гајио илузију поверења да је довољно напустити Систем који се живи да би се адаптацијом на било који други Систем ослободио Трауме/траума Система земље из које потиче? Исто тако, намеће се и питање да ли је *излазак* из било ког Система могућ ако се претпостави на основу чињеница наведених и у наративу романа и у претпостављеним интерпретативним наративима свих оних *изван* наратива – читалаца, интерпретатора – да постоји Систем који није ако не експлицитно, онда имплицитно корумпиран аутократијом, тоталитаризмом, односно једино бригом и потребом да себе одржи у животу *по цену људских живота*, истих оних људских живота и идентитета који га прокрвљују и удахњују му живот? Приповедач *Снежног човека* долази „У свет“ (Albahari 1995: 5), у Систем који имплицитно увлачи у сопствени вртлог сваки субјекат настојећи да свест субјекта системски подеси „[...] под привидом увођења разних слобода и наводних једнакости, гуше[ћи] све слободе [...]“ (Albahari 1995: 42) не би ли приморао „[...] слободно мишљење [да се] повлачи пред страхом од политички неисправног мишљења [...]“ (Albahari 1995: 42), чинећи све што је неопходно да задржи сопствену невидљивост и да одржи немоћ перципирања субјекта да је апсолутно под контролом Система. Систем *читује и кодира* свест субјекта враћајући субјекат у фазу лакановске иницијалне кастрације и то преузимањем улоге Симболичког и његовог императива *Уживај!* опоменом да „[...] уколико неко искочи из *њега* [...] он више не може да се врати. 'Систем га одбацује као страног тело' [...]“ (Albahari 1995: 42). *Нови Свет* у који

приповедач одлази или долази, свој *новум* засива на дезинтеграцији свега онога што се у Европи перципира као вредност, односно било чему *изван* рација и системски утврђене логике идентитетског постојања у безосећајности и *забрани* одговора свести или осећања субјекта на спољашње, наметнуте, по субјективитет субјекта трауматичне и разорне импулсе.

„'Ово је нови свет', рекао је, 'овде нико нема разумевања за оклевање. У Европи', рекао је, 'ваздух се дише, а овде се ваздух једе. У Европи', рекао је, 'живи се један живот, а овде се свако мења и свако, за време једног живота, проживи најмање четири. Када се Европа распада', рекао је, 'људи ходају као муве без главе, а овде, ако се нешто икад распадне, само промене маску. У Европи', рекао је, 'самоћа је облик изгнанства, а овде је начин живота'." (Albahari 1995: 62)

Идентитетска (из)над-поза професора политичких наука поза је фантом идентитета који није освешћен свог само фантомског идентитетског постојања, већ који попут приповедача има потребу за било којом функцијом идентитета *изван* Система, или *сабласт* идентитетом, за (по)нешто постојањем. И тог разлога он *сабласт* постојање настоји да екстрахује из идентитетског постојања приповедача који долази у његову земљу из земље за коју је професор убеђен да (по)*рађа* *сабласт* идентитете наспрам Система његове земље који (по)*рађа* фантом идентитете, али који, као и сваки Систем, не успева у потпуности да *запоседне* свест субјекта, односно онај преостатак поверења у постојање стабилног идентитета *изван* датог Система, па макар се та стабилност сводила на *сабласт*.⁶³ Шта је то код професора политичких наука и код самог приповедача што их наводи да *имају* поверење да *бити изван* може учинити могућим прикупљање фрагмената сопственог јаства, *прочистити* их од свега фантомског *сраслог* са њиховим идентитетима под притиском Система Стварности коју живе? Када се професор политичких наука обраћа приповедачу, обраћа му се Реченим у коду Система не би ли себе убедио или да је његов фантом идентитет иако системски нус-производ, ипак, функција фантазам идентитета, (из)над-идентитет, или да би поништио *сабласт* идентитет за који верује да га приповедач поседује у поверењу да га поништењем код другог-од-себе може *преузети* само за себе, или да би приповедача навео да се ослободи свог наводног *сабласт* идентитета, те да конституише фантом идентитет попут његовог чиме би (професор политичких наука) добио потврду другог-од себе (приповедача) за ког верује да се налази *изван* сваког Система, односно другог-од-себе за ког верује да је други-од-себе на *n*-ти, да његов фантом идентитет није фантом? Да ли је потреба професора политичких наука да приповедача подробно извести, извештава о ужасима рата који се догађа у земљи из које је приповедач дошао очајничка потреба да својим имплицитним⁶⁴ вербалним *нападима* натера приповедача на осећај да постоји само као *биће*, односно идентитет *ниже врсте*, или су то покушаји да натера приповедача у модусу фантомске бриге за њега да прихвати да идентитетски не постоји јер и земља из које долази *иде у смрт идентитетске и егзистенцијалне дезинтеграције*, заправо потреба једног фантом субјективитета који живи Систем који пропагира да се у (пре)остатку света – у Европи – „[...] превише пажње [...] посвећује срцу [...]“ (Albahari 1995: 2), „[...] да је тело држава, да су руке и ноге народ, да је глава парламент [...]“ (Albahari 1995: 21), Систем који „[...] једино ништа није одредио за срце [...]“ (Albahari 1995: 21), заправо потреба за „срцем“, за Системом *изван* Система *Новог Света* који

⁶³ Поверење професора политичких наука у могућност идентитетског постојања и опстајања *негде изван* у контексту лакановске теорије потиче од иницијане кастрације у универзалном Симболичком сваког Система.

⁶⁴ Имплицитним у контексту функционисања фантом идентитета који се по инерцији неексплицитног противљења Систему имплицитно противи свему што у својој свести первертира у симулакрум Система.

живи у коме је *дозвољен* одговор субјекта на Трауму? „Када се Европа распада [...] људи ходају као муве без главе, а овде, ако се нешто икад распадне, само промене маску“ (Albahari 1995: 62). Потреба професора политичких наука за „срцем“ потиче из освешћености да је његов фантом идентитет само *маска* коју *жели за-увек да скине*, да се лиши системски забрањене потребе субјекта за *освртањем и погледом* ка прошлости, ка *неком* времену *пре* Система, да се лиши Система који *налаже пражњење* субјекта од било ког *вида* осећајности, сентимента, јер уколико се *срцу* дозволи да постане део функционисања фантом идентитета то нужно води у рађање Сумње која даље води ка дезинтеграцији Система. У том контексту професор политичких наука са предумишљајем конституише фантом теорију идентитета коју иницијално, наводно егзалтирано износи приповедачу *Снежног човека* да је земља из које приповедач потиче „неуспешни експеримент“ (Albahari 1995: 36), те да „[...] неуспешне државе [...] рађа[ју] неуспешне системе, неуспешне производе и, неминовно, тврдио је, неуспешне људе.“ (Albahari 1995: 37), да су сви становници *те* земље

„[...] **духовни патуљци, закржљале особе које**, не својом кривицом, наравно, **нису способне да успевају**, чак ни у случају када се нађу на другом тлу, у другој земљи. Они су, једноставно, тврдио је **осуђени на скученост духа**, све док, захваљујући мешању и додавању, не створе нови хибрид, нову врсту, за коју је постојао само један предуслов: да се ослободе носталгије. „Носталгија убија“, рекао је професор.“ (Albahari 1995: 37, 38)

Флоскуле попут „Носталгија убија“ (Albahari 1995: 38) или „Срце је превазиђено“ (Albahari 1995: 21) или „Срце је анархиста“ (Albahari 1995: 21) или „Држава која се ослања на срце осуђена је на пропаст“ (Albahari 1995: 21) неки су од главних *адута* фантом теорије, односно пропаганде Система која је подједнако погубна по *сабласт* идентитет колико и по фантом идентитет⁶⁵ субјекта јер када Систем једном започне са *фантомизирањем* свести субјекта, уколико субјекат не успе да сачува сећање на сопствену иницијалну потребу за одупирањем иницијалној Симболичкој кастрацији, потребу за конституисањем симулакрума Идеала Ја и препусти се стихији фантомизирања које му *обећава* привид мира и стабилности постојања, уколико се не опире и прихвати Закон Система безусловно, не освешћујући и не промишљајући *изван* онога што Закон Система налаже, од идентитета субјекта, односно фантом идентитета

⁶⁵ Фантом идентитет у контексту овог интерпретативног исказа би се могао детаљније појаснити као *сенка* или *бледа* варијанта идентитета субјекта између лакановских функција хистерика и неуротика. Фантом идентитет, условно речено, показује *лице* хистерика у смислу скривања своје праве намере да превари Систем, али за разлику од лакановске функције хистерика фантом идентитет не конституише сопствено Имагинарно како би себе на одређено време заштитио у Имагинарном, већ настоји из-немоћи да се одупре Систему да екстрахује идентитет другог-од-себе за ког верује да поседује идентитетски вишак који би му екстраховањем и доначавањем свом идентитету био од помоћи у (не)могућем супротстављању Систему. Исто тако, лакановска функција хистерика не подразумева мржњу и експлицитни вербални напад на субјекат који субјекту у функцији „концептуалног Јеврејина“ служи као средство да натера другог-од-себе, нефантомски идентитет другог-од-себе да му ода тајну свог опстајања за које верује да је трајање и стабилност. Лакановска функција неуротика, с друге стране, јесте идентитетска функција која означава онај субјекат који експлицитно износи своје противљење Систему без потребе да тај Систем надигра у покушају сопственог идентитетског одржавања изван датог Система, већ да сâм постане (тај исти) Систем убиством истог тог Система. Фантом идентитет за разлику од идентитета субјекта у лакановској функцији неуротика не противи се *јавно* Систему који живи, већ се *јавно* противи сваком Систему другог-од оног који живи – под/у ком живи – из страха да га Систем не открије у његовој намери, по чему се разликује и од идентитета субјекта и у функцији хистерика и функцији неуротика. Оно што је, условно речено, заједничко фантом идентитету и идентитету у лакановској функцији неуротика јесте потреба да се отараси Система који живи, али не нужно *убиством*, већ пре бекством *изван* Система коме припада *уласком* у Систем *странца*, оног ко потиче и долази из другог Система.

субјекта остаје само *љуштура* идентитета који се у мноштву других-од-себе ни по чему не разликује, који остаје да за-увек постоји као неко други-од-себе за-увек удаљен од свог иницијалног идентитетског потенцијала.

Стратегија професора политичких наука јесте да свом фантом идентитету барем дозначи (по)нешто *сабласт* идентитета и да сопствени идентитетски *вишиак*, у контексту освешћености да је сваки фантом идентитет увек нужност жртвовања идентитета сваког субјекта због потребе сваког Система за фантомизирањем, искористи да се *провуче испод радара* Система који живи и да на одређено време идентитетски постоји макар у илузији *близине сабласт* идентитета. Поверење у постојање идентитетског *вишка значења* по аналогији са лакановском огледалном фазом у процесу самоидентификације као конструктивног аспекта ове фазе професор политичких наука *преводи* у под-означитељски регистар који се за разлику од лакановског конструктивног *модуса* фазе огледала не односи на сâм субјекат већ на субјекат други-од-себе и потребу за егзорцизмом привида идентитетског *вишка* другог-од-себе не би ли *тај* идентитетски означитељски *вишиак* екстраховао и дозначио сопственом идентитету. Процес егзорцизма професор политичких наука *спроводи над приповедачем*, покушавајући да га са предумишљајем убеди да су сви *сабласт* идентитети приповедачеве Стварности *мртви*, те да самим тим њему – приповедачу – не преостаје ништа друго него да започне са конституисањем хибрид идентитета процесом потпуне адаптације и прихватања Система чије се забране на експлицитно (и имплицитно) промишљање и идентитетско (и егзистенцијално) функционисање субјекта *изван* Закона Система морају поштовати као апсолут. „Професор политичких наука је желео да ми пренесе последње вести, изговарајући, незграпно, називе планина, освојених кота и бомбардованих градова. [...] **'Нико'**, рекао је професор политичких наука, **'није преживео, понајмање они који су остали живи.'**“ (Albahari 1995: 130) Перципирање приповедачевог одбијања да говори, да одговара на његове вербалне *препаде*, као стратегије сваког *сабласт* идентитета да се ћутањем и затварањем у солипсистички идентитетски регистар постојања заштити, наводи професора политичких наука да по сваку цену скине и *последњи слој* приповедачевог покушаја да се у херметичности идентитетски одржи:

„Није му била намера да помислим, рекао је, да мене оптужује за било шта [...] ћутање [...] рекао је, није боље од говора, као што ни говор не казује много више од тишине, јер нема начина, рекао је, уколико се налазимо на овом свету, да будемо изван света, и ма колико се затварамо, јер није сумњао, рекао је, да настојим да се затворим, само се још више отварамо, никада се нико није спасао, рекао је, иза зида, иза намакнуте резе [...] где у дословном смислу, рекао је, постајемо још рањивији, а наше **сабласти** се претварају у отворене ране.“ (Albahari 1995: 130, 131)

Одговор приповедача: „'Да', рекао сам. [...] Сагнуо сам се и извукао телефонски кабл из зида.“ (Albahari 1995: 131), одговор је субјекта који је освешћен јаловости покушаја да се идентитетски одржи у *сабласт* идентитету као континуираном трагању за било чим што би могао да екстрахује као деридијанску *Сабласт*. Стратегија професора политичких наука је и сама по себи јаловост коју он не жели да освести све до тренутка када коначно схвати да је и сам ухваћен у плагирању деловања Система који живи и то поверењем у деловање репресије, те да је само поверење у постојање *сабласт* идентитета другог-од-себе његов привид *Сабласти* коју је, према Деридиној *утварологији*, требало само да негује, да артифицијелно одржава у животу не би ли искористио конструктивни потенцијал функције тропа „концептуалног Јеврејина“. Репресија са предумишљајем уништава једину могућност идентитетског опстанка *негде између* фантом идентитета и *сабласт* идентитета.

У контексту јаловости и безнадежности покушаја професора политичких наука да екстрахује *сопствену* Сабласт из које би могао да у даљем процесу екстраховања екстрахује неки за себе *сабласт* идентитет, *сабласт* сопство које би му омогућило да идентитетски *пребива* на одређено време, професору политичких наука као фантом идентитету *није дата* могућност да сопствену Сабласт екстрахује из сопственог поверења у идентитетску *сабласност* другог-од-себе, ма колико то поверење било само привид конструктивистичког потенцијала. Ауторка овог интерпретативног исказа наводи претпоставку да Систем који овај субјекат живи са својим *законима* и *уредбама* о могућностима идентитетског постојања и опстајања у *слободама*, онемогућава субјекту, ма колико се он опирао, да привремено у имагинацији да поверење *било чему изван* Система, те је субјекат који осећа и који је освешћен сопствене потребе да *из Система изађе*, ипак је системски кастриран, пред-одређен Системом у коме се *рађа*. Професор политичких наука *рођен* је у лакановском означитељу S1 регистра Система који се само у даљем процесу означавања мења у немењању у оквиру Система који му је доделио иницијални означитељ S1. Он је освешћен конструктивношћу поверења, али као фантом идентитет *није* у стању да поверује сопственом поверењу. Можда је управо претходно наведена претпоставка разлог због ког *Историјски атлас Средње и Источне Европе* професор политичких наука екстрахује као Сабласт Европе, европских народа, приповедачеве *Европе из које даље* екстрахује не могућности сопствених *сабласт* идентитета, већ завист и мржњу према *сабласт* идентитетима, према „[...] аветињским народима који ни после хиљаду и више година не успевају да се смире, непрекидно лутајући просторима које су одавно претворили у гробља, у насеобине мртвих, уверени да је само свет с оне стране света прави свет, да је прозирност права пуноћа [...]“ (Albahari 1995: 75), завист попут приповедача *Цинка* према *оном делу* очеве *историје живота када се* Стварност Историје *догађала*. Приповедач *Цинка* је уверен да само *историја живота* означена Губитком, Траумом конституише стабилна, целовита и истинита сопства. Из (при)сећања на очеву *историју живота* приповедач *Цинка* настоји да екстрахује *Сабласт* не би ли привиду сопственог идентитетског постојања при-додао могућност краткотрајних *боравака у сабласт* идентитету. Професор политичких наука има *знање* о идентитетском постојању и опстајању под притиском имплицитно репресивног Система, репресивног у контексту нужности поштовања Закона *слобода*. Приповедач *Цинка* живи вакуум Стварности, Стварности у којој је дешавање Историје експлицитно (не и имплицитно) одложено и која у његовом наративу *није* означена Законом Система о *правилима живљења у слободи*. Професор политичких наука и поред сопственог *знања* о последицама живљења Стварности у којој субјекат *живи слободу под свеприсутним надзором* Система, последицама као фантом идентитетима, убеђен је да само у оним земљама у којима се Стварност Историје догађа у најсуровијем виду, у којима се *догађа хаос, анархичност*, постоји *несистемска слобода*. Та *несистемска слобода*, онако како је професор политичких наука перципира, мајеутички (по)рађа *слободну* културу, или културу у *слободи* као могућност идентитетског постојања, не и егзистенцијалног, у *слободи* као апсолуту, у *слободи* као означитељу апсолутне могућности конституисања сопственог сопства у разлици. Приповедач *Цинка* експлицитно признаје сопствено поверење у могућност *постојања у слободи*, у конститутивном идентитета само уколико се субјекат нађе у стању неподношљивог емотивног бола, за разлику од професора политичких наука коме његов фантом идентитет, односно *знање* шта би (пре)остало од његовог фантом идентитета уколико би експлицитно открио другима-од-себе своју праву потребу за *изласком из* фантом постојања и Система, о сопственој потреби експлицитно не говори. Попут фантома лакановских функција хистерика и неуротика, он *хистерично* тактизира у покушају да приповедача *Снежног човека* избаци из његовог *сабласт* идентитета не би ли испунио потребу субјекта у лакановској функцији неуротика и *након*

убиства Другог/другог заузео позу/позицију другог-од-себе. Осим знања да је лакановска функција хистерика као привида додворавања Другом, Систему, његова нужност, не и слободна воља, професор политичких наука своје поверење у *сабласт* идентитете екстрахује из *погрешног извора*⁶⁶ – из *Атласа*, из *романтизоване приче о Историји*:

„'Ако су моје рачунице тачне', рекао је, 'ниједна граница није овде трајала педесет година, не рачунајући оне које су наметнуте природним препрекама. У току само једног века свако место је постајало неколико места, ниједан језик није поседовао чврстину, људи су увече легали не знајући где ће се наредног јутра пробудити. Уколико у природи постоји нешто што је хаос, онда се овде налази. Нигде другде. И шири се као зараза, као неизлечива болест. Само што ви то не знате, јер се налазите у средишту и мислите да мирујете, да се све догађа другима.'“ (Albahari 1995: 75, 76)

Експлицитна нестабилност, несигурност, неизвесност, „хаос“ за професора политичких наука јесу *Сабласт* која конституише *сабласт* идентитете у контексту поверења да једино када субјекат, појединац *доживи догађање* Историје, он *доживљава и своју судбину* што за узврат „[...] у тим неуспешним земљама [...]“ (Albahari 1995: 38) ствара „[...] *успешну* културу [...]“ (Albahari 1995: 38) као „[...] збир изузетних појединаца [...]“ (Albahari 1995: 38) који *знају како да се са својом судбином суоче* и идентитетски *постану*. Професор политичких наука је субјекат који је рођен и који живи Систем фантомских идентитета, Систем који својим не-експлицитним репресивним деловањем не оставља *експлицитне оживљке*. Систем својим имплицитним деловањем *препознаје* свако деловање субјекта које није у складу са Законом Система и *кажњава* субјекат привидом *избацивања из Система*, *избацивањем* као заувек херметичним затварањем у сопствени означитељски регистар. Да ли из страха од *казне* Система, или из немоћи сопственог већ формираног фантом идентитета, професор политичких наука не може да се препусти поверењу у поверење, већ само и једино *нечем неживом, нечему* што не представља кретање, флуks, *нечему записаном* као догматској Сабласти, *нечему што не одступа, што се не разликује* од *захтева* Система који живи – *Историјском атласу Средње и Источне Европе. Истина*, приповедачева *истина*, *Истина* Стварности Историје *јесте* да:

„Као што је библиотека гробље мртвих прича [...] тако су мапе гробље мртве историје. Жива је само она прича која се не предаје језику [...] као што је жива само она историја која се не предаје мапама. Узалудно је записивати [...] као што је узалудно цртати мапу. Речи су само одјек, звук шупљине, аветињски јахачи на небу [...] као што су границе само нестварне шале, невидљиве препреке. Прича не постоји на папиру, међу листовима књига [...] као што граница не постоји на мапи или у *атласу*.“ (Albahari 1995: 135)

За један конституисани фантом идентитет и „[...] гробље мртве историје [...]“ (Albahari 1995: 135) као „[...] одјек, звук шупљине [...]“ (Albahari 1995: 135) је превише. Фантомско екстраховање Сабласти проказује се као екстраховање Фантома. Професор политичких наука нужно је приморан да *прихвати сопствену идентитетску смрт*, да *призна смрт* и своје потребе да у идентитетском смислу постоји у било ком другом модусу постојања осим као фантом идентитет:

„Глас му је постепено добијао на јачини, лице му се зацрвенело, шаке скупиле у песнице. Ако тако настави, помислио сам, стропоштаће се са столице. 'Узмите то',

⁶⁶ Означитељ *погрешни извор* употребљен је не да значи да постоји не-погрешни извор који субјекат може екстраховати као Сабласт јер тако нешто посматрано у и *изван* контекста Деридине *утварологије* не постоји. Постоји само могућност да субјекат себе убеди у постојање неког, било ког привида *нечег*а или *некога*, *што* или *ко* наводно поседује целовитост и трајност сопственог идентитетског постојања.

рекао је и гурнуо књигу према мени. Књига је клизнула преко ивице стола и пала ми у крило. Дохватио сам је са два прста леве руке, као да је пегла или врућ цреп. 'Падало ми је на памет', рекао је професор⁶⁷, 'да је поцепам, али да ли би то нешто изменило?' Погледали смо се. Лице му је сада било бледо, очи упале, коса разбарушена, усне испуцале, и **знао сам да се боји. Нисам знао чега се плаши**, и даље сам држао књигу само с два прста док ми је ум био бескрајно чист и смирен. [...] 'Понекад помислим да сте сви ви тамо већ одавно мртви', рекао је професор, 'то још једино успева да ме смири.' Сада је мржња била у његовом гласу, исто онако као што је претходних дана била у мом. 'Живи понекад завиде мртвима', рекао сам. **Професор политичких наука је потпуно клонуо. Висио је у столици као крпени лутак [...]**" (Albahari 1995: 77)

Из наведеног намеће се питање да ли постоји разлика између фантом идентитета професора политичких наука и привида *сабласт* идентитета самог приповедача *Снежног човека*, односно да ли је *легитимно* интерпретативно наводити *сабласт* као модус, функцију идентитетског постојања приповедача?

„ 'Ми стално живимо у рату', рекао је професор политичких наука [...] 'и оно што доиста не можемо да замислимо јесте мир.' [...] 'Уколико ми не верујете', рекао је, 'питајте овог човека. Питајте да ли се нешто променило, да ли се ово место разликује од онога одакле је дошао, да ли је овде мање у рату него тамо где је био?'“ (Albahari 1995: 101)

У том контексту може се рећи да наличје *сабласти*, фантом идентитет је једина могућа функција идентитетског постојања коју, осим Система *Новог Света*, Стварност Историје *одобрава*. Сваку другу функцију субјективитета субјекта и Стварност Историје *перципира* као потенцијално узурпаторску и *кажњава* присилним увлачењем у себе, у сопствени контаминирани вртлог да би бунтовни, *сабласт* идентитет у за-почињању „[...] избацивала у још горим обличјима, прикривеним иза привида историјских равнотежа које су се распадале у најнеочекиванијим тренуцима.“ (Albahari 1995: 87) Историја, Стварност Историје попут Симболичког, језика приморава субјекат на привиде покушаја *изласка из* регистра Симболичког, уз једну разлику – Симболичко када *ухвати субјекат на делу*, у покушају конституисања привида засебног Симболичког регистра, *кажњава* га поновним увлачењем у сопствени вртлог и поновним *избацивањем субјекта* чији је идентитет *прекривен, затрпан* мноштвом нових метафоричких и метонимијских слојева. Опоравак субјекта од *казне* Симболичког је кратак и *без бола*, те је субјекат готово одмах по *избацивању из* вртлога Симболичког у стању за *излазак*, односно *улазак* у ново Имагинарно. Стварност Историје јесте Стварност Трауме која када увуче субјекат у сопствени вртлог *избацује* га *унакаженог* идентитета, свести којој је неопходно време, *неко* трајање само да би разазнала шта се догодило, не и зашто се *то нешто* догодило, да процесуира Трауму, односно да прво екстрахује последице Трауме по сопствено ментално функционисање не би ли се у посттрауматском стању *суочила са њима*. С обзиром на повлачење знака једнакости између Стварности Историје и Стварности Трауме, на симултаност догађања обе *стварности*, сасвим је јасно да субјекат врло често, ако не и увек, није у стању да разликује у којој се идентитетској

⁶⁷ Систем *Новог Света* у који приповедач долази не разликује се од било ког Система који је нужно репресиван из чега би се могао извести закључак као претпоставка да и приповедач *Снежног човека* и професор политичких наука идентитетски постоје само као фантом идентитети. Међутим, у овом делу интерпретативног исказа у вези са покушајем прављења разлике између два привида модуса идентитетског постојања – фантом идентитета и *сабласт* идентитета – приповедач поседује потенцијал неког модуса *сабласт* идентитета само зато што још увек није у стању да перципира разорне последице Трауме или траума које је доживео јер се, као што је већ наведено, (с)налази у стању трауматског шока, не и посттрауматског стања.

функцији тренутно (с)налази. За тако нешто је неопходан и временски и просторни отклон јер чекање тренутка привида престанка догађања Стварности Трауме и Стварности Историје уводи субјекат по инерцији у функцију параноика који више није у стању да се оријентише у ком идентитетском простору се налази, оном *унутар* Система Стварности Историје/Стварности Трауме или *изван* њега. Оно што приповедач *Снежног човека* из просторне удаљености, не и временске, спознаје јесте моћ Стварности Историје/Стварности Трауме за клонирањем субјеката у фантоме:

„Ништа на том месту није било постојано, ништа поуздано, осим сталног веровања у моћ привида, и ако се тај дан, помислио сам, који је одавно загризао у вече и држао га у чврсто стиснутим чељустима, на било који начин разликовао од свих осталих, онда је то био осећај неверице пред човековом спремношћу да прихвати привид, пред брзином, у ствари, помислио сам, прихватања привида, брзином спремности да самог себе убеди у истинитост илузије. То је био простор где је и најмања фатаморганата постајала значајнија од сваког стварног предмета, где је сенка на хоризонту значила више од олује која се обрушавала на главе људи, где је одсуство увек имало више значења од било ког присуства.“ (Albahari 1995: 87, 88)

Човекова спремност да прихвати привид, брзина прихватања, поверење, вера да је сам себе убедио да фантом идентитет може постати једна конструктивна функција идентитета коју би могао *једноставно прогласити* сопственим *истинитим сабласт* идентитетом, односно да је Стварност Историје уз помоћ свог главног средства – Трауме – која без сумње и без изузетка погађа право у циљ – *разарање* идентитета субјекта да би га потом *преузео* Систем Стварности Историје и реконституисао према сопственом Закону, јесте управо један од разлога надмоћности сваке Стварности Историје наспрам сваког субјекта. Управо страх да не допусти Стварности Историје да доврши са започетим процесом фантомизирања наводи приповедача да *поверује* у могућност доконституисања сопственог идентитета *који је некада поседовао, који му је одузет и до ког може поново допрети* само уколико се ослободи потребе за поседовањем. Који су то начини за решавање оваквог парадокса и да ли је уопште реч о парадоксу? Приповедач *Снежног човека* идентитетски се налази у ситуацији различитој од приповедача *Цинка*. За разлику од приповедача *Цинка*, приповедач *Снежног човека* се нашао у регистру Стварности Историје као *посматрач, сведок* догађања Стварности Историје која је убрзала распад симулакрума лакановског идеала Ја приповедачеве *бивше* домовине на *одређени број* Ја-идеала. Приповедач сопствено идентитетско постојање у наративу романа изједначава са *митским* постојањем целовитости домовине као артефакта који је у *изван* наративној Стварности *идентитетски* постојао само у функцији фантом идентитета. У наративу приповедачеве приче да ли из разлога непроцесуиране Трауме, или из потребе за неким Сабласт постојањем као потребом за привидом *меке онтологије* у форми никада постојеће државе, односно фантомски постојеће, приповедач о *том* фантомском модусу постојања своје некадашње домовине коју је Стварност Историје фрагментизовала не говори. У наративу романа приповедач само једном спомиње своју фантомску домовину означавајући је као „[...] вештачку скаламерију [...]“ (Albahari 1995: 44), али у контексту промишљања шта би професор политичких наука рекао да може да га чује како на путу до куће у којој борави по инерцији *пева песму без речи* „[...] све док нисам схватио да сам, пратећи своје кораке, успорио до ритма свечане корачнице, да певам химну своје бивше земље.“ (Albahari 1995: 43, 44)

„Све оно што сам недавно познавао као целину, сада је представљало тек збир фрагмената, и ако се све распало, онда сам са доста поузданости, могао да закључим да сам се и сам распао, да сам збир појединости које још само сумња или неодлучност држе на окупу.“ (Albahari 1995: 39) Приповедач помиње „сумњу и неодлучност“ у смислу

сумње субјекта који је још увек у *догађању* Трауме, без обзира на просторни отклон од ње. Приповедачева сумња јесте или још увек неверовање да се Стварност Историје догодила његовој домовини, или неверовање да он у контексту било каквог идентитетског *одређења изван одређења у идентификацији-са меком онтологијом* домовине као привида целовитости, може да *живи*. Бивша домовина у наративу је присутна не као бивша у смислу одласка или доласка у Нови Свет, већ као више непостојећи ентитет. Нестанак бивше домовине за приповедача је трауматичан јер не само да је нестало поверење у привид целовитости, стабилности, привид истости идентитета друштвеног конструкта из ког приповедач црпи *сабласт* истости сопственог идентитета, већ је и Стварност Историје за собом (п)оставила координате једине могућности идентитетског постојања као „[...] црте узмеђу две тачке [...]“ (Albahari 1995: 97) – „[...] мржњу и мрак.“ (Albahari 1995: 97) Када је Стварност Историје *почела да се догађа* приповедач се сећа осећаја како „[...] је простор почео да се смањује, [...] зидови [су] претили да ме угуше, [...] више нисам препознавао себе док сам ходао улицом, читао новинске наслове, куповао хлеб, бацао каменчиће у реку.“ (Albahari 1995: 123); да би затим „[...] простор почео да нестаје, [...] више нисам могао да се сетим како се зovem, [...] говорио [сам] само у кратким реченицама, са све мањим бројем речи. 'Не', рекао сам [...] језик није више ништа значио, [...] просипао [се] као брашно у млину [...], заправо, није [га] више било.“ (Albahari 1995: 124) Приповедачева сећања на осећаје и осећања у вези са *смањивањем простора*, немогућношћу да препозна себе, да би и осећај *смањеног простора* заменио осећај да *простор нестаје* могуће је интерпретаторски читати као *деловање* Стварности Историје која је само фантомски присутне границе једне државе учинила стварносним *сопственим стварносним средствима* уз обавезно брисање означитеља *стварносности* *убризгавањем* мржње као *основног постулата* који је можда, у семантичком смислу, најлакше означити тропом „концептуалног Јеврејина“. Приповедачева *иницијална* реакција која се чита у његовим сећањима на осећаје јесте панични страх од могућности спознаје да је током *оног дела* сопствене *историје живота* пре него што је Стварност Историје почела експлицитно да се догађа, сопствени идентитет и *сопствену истину* екстраховао из фантом идентитета своје *државе*, односно из *артифицијелног глобалног осећаја фантомске стабилности* коју сваки Систем из потребе за самоодржањем непрестано конституише первертирајући *фантомску стабилност у јавности у стварносну стабилност*. *Фантомска стабилност* из које је приповедач екстраховао сопствени идентитет, односно његове функције у лакановском смислу као функције идентитета које пружају субјекту повремени осећај стабилности у односу на функцију *сабласт* идентитета према којој је означитељ *стабилност лебдећи*, празан означитељ, није експлицитно захтевала *говор мржње*. Када је нестала и *фантомска стабилност*, Стварност Историје и Систем наметнули су могућност постојања искључиво у конструкту *увођења разлика* у контексту спровођења *селекције* некада фантомски „јединственог народа“, *нације у неколицину фрагментизованих националности*, те самим тим и конституисање засебних Симболичких регистара чији иницијални означитељ *мора да буде* мржња не би ли се *у/код* *припадника различитих народа извршила поновна иницијација*. Приповедач зато и каже да је почео да говори у све краћим реченицама, да је заборавио у махнитости дешавања Стварности Историје *ко је*, те да је *некадашњи* Симболички регистар у коме за Сумњу у контексту упитаности *Ко сам ја?* није било потребе, прво замењен за њему до тада страни, *говор мржње*, да би затим под репресијом *Новог поретка* у потпуности нестало, не остављајући ни *траг за собом*. Приповедач *одбија да прође кроз процедуру накнадне иницијације у новом* Симболичком регистру. У *Нови Свет* долази зато што је поверовао да би му Симболички регистар *Новог Света* пружио привид *поновне иницијације* уласком у нови Симболички регистар ослобођен од репресије Стварности Историје, или зато што је поверовао да би

му стање „блаженог незнања“ у односу на нови Симболички регистар помогло да у самоћи реанимира *онај* Симболички регистар пре него што је Стварност Историје почела да се догађа у његовој земљи. „У свет“ (Albahari 1995: 5) одлази или долази:

„[...] 'зато што сам поверовао да ћу, када се будем осврнуо с другог места, видети *прво* место онако како никада нисам могао да га видим док сам био на њему, да ћу, ослобођен пристрасности и страсти за поседовањем, увидети да је све могло да се одигра на други начин, да је стварност, заправо, садржана у чину избора, у супротстављању било каквој нужности.“ (Albahari 1995: 124)

3.6. *Сабласт* херменеутика – екстраховање *наличја сабласти меке онтологије*

У контексту Деридине *теорије утварологије* важно је још једном осврнути се на псеудо-конструктивни учинак *неке* спектралне Сабласти која *нас* све време *посматра* и која „[...] издаје налог [...] противријечан налог [...]“ (Дерида 2004: 20) коме се може веровати само на реч, јер је то Сабласт која није ни у каквој вези са *одлуком* других-од-субјекта, већ управо и једино са *одлуком* самог субјекта. *Одлука*, потреба субјекта односи се на то:

„Да се осјећамо виђени од стране једног погледа који је немогуће икада срести, то је учинак визира одакле наслијеђујемо закон. Будући да не видимо ко нас гледа и ко прави закон, ко издаје налог (уосталом један противријечан налог), будући да не видимо ко заповеда 'закуни се' (swear), ми га не можемо идентификовати у пуној извјесности и препуштени смо његовом гласу. Ономе ко каже: 'Ја сам дух твога оца' [...] могуће је вјеровати само на ријеч. Суштински слијепо потчињавање његовој тајни, тајни његовог поријекла, прво је поковавање налогу. Оно ће условљавати свако друго.“ (Дерида 2004: 20)

Слепо потчињавање погледу „који је немогуће икада срести“, немоћ да се сретне поглед *оног ко* или *што* нас стално гледа, потреба за *неким* или *нечим кога/које* „не можемо идентификовати“ чији налог изискује одсуство сумње и упитаности о „тајни његовог поријекла“ може *бити у служби* субјекта који није у стању да након преживљене трауме исту екстернализује, да о истој говори, прича, приповеда јер се субјекат налази још увек у стању у коме траума као *страно тело* до те мере *сраста са ткивом* свести да субјекат постаје у потпуности паралисан у вези са било каквим покушајем разумевања трауматичног доживљеног, односно субјекат још увек нема снаге да трауму *хирушким резом*, *рациом одвоји од себе*, своје свести и да је *постави на обдукиони сто*. Из страха од аутодеструктивности због немоћи да трауму екстернализује, субјекту је потребно *нешто* или *неко у шта* ће или *коме* ће веровати „само на ријеч“, на реч сопствене потребе за нечим мистичним, наравно, оовостраним, при чему мистичност *тог нечега* не мора да буде нужно *нешто* што је субјекту непознаница или што превазилази његово разумевање, попут *Талмуда* у роману *Пијавице* и кабалистичког учења. У *стањима* још увек интензивног *догађања* трауме када се траума у потпуности интернализује, субјекат не тражи *дозволу да нечему* или *некоме* дозначи својства мистичног не би ли сопствену свест *приморао на одређено време* да дâ поверење постојању *некога* или *нечега* као симулакрума трансцендентала или привида сигурности. Албахаријев приповедач *Снежног човека* након покушаја да из *тривијалних ентитета* своје свакодневице у *бившој* домовини и мантричких покушаја самоубеђивања да је *Нова Стварност*, *Нови Свет простор* у коме мора остарити, екстрахује *сабласт* мистичног као привида сигурности, али и освешћује *краткотрајност*, узалудност и брзо губљење дејства *наркотица* такве *сабласности*.

Између претходно наведене једне од могућих интерпретација Деридиних *Маркових сабласти* и контекста Хартманове теорије трауме према којој субјекат у

стању трауме често показује склоност за дозначавањем познатом и свакодневном *зачудног значења* како би се на одређено време субјекат изместио из Стварности постоји једна кључна разлика. Хартмановско симболично јесте троп којим се не пориче буквално и стварносно већ се *зачудно појачавају*. Према Хартману „трауматизујуће [...] константно разграђује иницијално поверење [...] да би се, ипак, увек приказивало као нешто што прикупља делове тог иницијалног поверења.“ (Hartman 1995: 547) *Иницијално* поверење јесте поверење у неку прошлост пре догађања трауме, прошлост коју субјекат идеализује непрестаним компарирањем по сећању сопственог идентитетског постојања пре трауме као идеалног Ја и пост-трауматског осећања распада и идеалног Ја и Ја идеала. Хартман изван контекста пост-Симболичног регистра, перципира Симболички регистар симболичног, фигуративног као простор конститутивног учинка последица трауматичног-онтолошког, „негативног момента искуства“ (Hartman 1995: 54) које изазива примораност на стално одржавање *тензије*. Конститутивност хартмановског одржавања *тензије* јесте *надмоћност* књижевности, приче, приповедања, фигуративног да *пева у лице објекту* трауме. *Објекат* трауме јесте само догађање трауме која према Хартману може бити *примарна* и *секундарна*. *Секундарна* траума или *секундарни* извор трауме је секундарни у односу на примарни јер се *примарна* траума односи на последице „[...] неке првобитне унутрашње катастрофе у којој искуство које није доживљено [...] задобија посебно присуство [...]“ (Hartman 1995: 537), на лакановску иницијалну Симболичку кастрацију. *Секундарни* извор трауме субјекту је доступан у функцији „[...] сећања на догађај, који потпуно подељена [...] психа непрекидно фигуративно представља [...]“ (Hartman 1995: 537). Без обзира на то да ли се ради о *примарној* или *секундарној* трауми сваки покушај субјекта да допре до „[...] биолошке и метафизичке заснованости [...]“ (Hartman 1995: 547) трауме „[...] може да изазове ефекат трауматског распада [...]“ (Hartman 1995: 547) свести, идентитета, сопства субјекта.

Приповедач *Снежног човека* од самог почетка наратива романа *наговештава* могућност интерпретативног читања као ишчекивања *појаве приказања, нечега што гледа чији поглед се не може видети, нечег страног* не у смислу странствовања, већ *страног* као *сабласног*, односно *изнад-сабласног*. Да ли је разлог за тако нешто можда управо још увек свесно не процесуирана траума, односно траума као нешто *страно* што у иницијаној фази покушаја суочења као објективизације трауматичног непрестано измиче, остављајући осећај бола и немоћи, осећај присуства *нечег сабласно страног*? Оно што наратив романа *даје* као одговор на ово питање као и на мноштво других могућих интерпретација никако није исписивање симптома и на тај начин пружање могућности објективизације приповедачеве трауме као присуства (у одсуству). Оно што се да прочитати јесте, на пример, први сусрет приповедача са *нечим страним* као иницијалним *псеудо-најављивањем приказања у Новој Стварности, сусрет* са кућом странца:

„[...] бојао сам се снова, плашио сам се непознатих шума, стрепео сам од туђег кревета. Тада сам, у ствари, први пут помислио да кућа у којој сам се налазио некоем припада, **готово сам осетио то присуство, пре као чињеницу него као упозорење**, ништа *прецизно*, понајмање наднаравно.“ (Albahari 1995: 14, 15)

На почетку наратива приповедач или *неко ко приповеда најављује неку* могућност (да ли?) анти-хартмановске *зачудности* као немогућности за фигуративним Симболичким означавањем референтне Стварности у смислу идентитетски конститутивне могућности за *певање у лице објекту трауме*. Приповедач *на тренутак* се двоуми да ли сме да крочи у *нешто што* се не може идентификовати, нешто *страно, сабласно*: „Улазна врата су и даље била отворена, и када сам погледао своја стопала, видео сам да стојим изнад прага, с једном ногом унутра а с другом напољу. Можда сам

још увек могао да се вратим, помислио сам тада [...]“ (Albahari 1995: 12) Хартмановска *зачудност делује обрнутим процесом*. Уместо да дозначавање кући странца *страног, сабласног, зачудног* као конститутивног у смислу екстраховања Сабласти, Зачудног које приповедача може иницијално у *приказању* ослободити Сумње и у *слободи* странствовања му омогућити конституисање *сабласт* идентитета који би по интензитету *сабласности* био интензивнији и трајнији од претходних покушаја да баналном, тривијалном дозначи означитељ *сабласности*, иницијално је за приповедача означено анти-хамлетовском сумњом и страхом. Владислава Рибникар у том контексту наводи тумачење Антони Видлера (Anthony Vidler) из његове збирке есеја *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* у којој, између осталог, Видлер предлаже могуће тумачење и семантичко *разређење* Фројдовог означитеља „unheimlich“ као *зачудности*, као *нечег* што Фројд издваја као симптом на основу анализе понашања субјеката у временима ратова, сломова држава, опште несигурности и нестабилности када се субјектима све до тада познато и подразумевано первертира у *злокобно зачудно и страно*, без икаквог упоришта у реалности. Ауторка наводи да је фројдовски симптом *потребе за зачудим* присутан и у посмодернизму, пост-модерном добу ратова, страха, стрепње, нестабилности, сумње и у том контексту ауторка у свом интерпретативном исказу у вези са, између осталих, романом *Снежни човек*, истиче да „Видлер тврди да је 'зачудно' као концепт 'нашло свој метафорички дом у архитектури: прво у кући, опседнутој духовима или не, која као да пружа крајњу сигурност док се истовремено отвара допуштајући тајни продор ужаса“ (Рибникар 2006: 622). Приповедачу *Снежног човека* покушај отклона од трауме Стварности Историје домовине коју је напустио из-потребе за *заменом-за Нову Стварност Новог Света*, Нови Систем идентитетског постојања из перспективе одбијања да се једноставно адаптира на Нови Систем због немоћи да искорачи у посттрауматско стање, пропада. Након мноштва *употребљених, избледелих језгара сабласти* приповедач настоји да изнађе ону *сабласт*, односно оно *језгро меке онтологије* које би му омогућило *појаву* привида *приказања* и привремено постојање као *сабласт* идентитет. Тражена *мека онтологија* мора и у манифестном смислу да представља затвореност, односно потпуну просторну издвојеност како не би у потпуности изгубила на својој *онтологичности*. Постојање у другом *Свету*, другој земљи више није довољно. Кућа у којој борави није само кућа странца, већ и кућа *страног*, непознатљивог. Осим иницијалног да ли са предумишљајем или без, наговештаја да у кући странца осећа *чињенично*, али не и „*прецизно*“ (Albahari 1995: 15) и не онострано *припадање неком или нечем другом-од-себе*, приповедач одлази даље у потрази за простором унутар саме куће као *страним простором* неизложеним погледу фантом идентитета Стварности Историје, Трауме и Система *Новог Света*. „А онда су се под мојим прстима раздвојила два слепљена листа: готово сам чуо како длацице у ткиву хартије прскају, како се кидају микроскопске нити хемијског мастила. „Подрумске просторије, писало је у врху последње странице.“ (Albahari 1995: 50) У *Унутрству* које му је власник куће оставио у вези са бесмислено минуциозним *правилима понашања током боравка у кући*, само странице у вези са постојањем подрума и у њему скривеног симулакрима *Алефа* –

„[...] непојмљив[ог] свемир[а].“ (Borhes 2019: 102) – морају због *одлагања приказања* да остану непрочитане све до тренутка док приповеч још увек може привидно идентитетски да левитира између функција фантом идентитета и *сабласт* идентитета. Подрум као простор унутар простора сам по себи није довољан за *појављивање* приказања, али је довољан за уписивање „мрака 'собице'“ (Albahari 1995: 72), простора „испод степеница“ (Albahari 1995: 72) као симулакрума борхесовског „Алефа“, симулакрума који је на *n*-ти удаљен од могућности борхесовског *сусрета са бесконачним*. Албахари у *Снежном човеку*, да ли из разлога сопственог стања тек

напуштања *бивше* домовине, још увек немоћи да се ослободи *наркотика* бола, страха и несигурности Стварности Историје земље из које је дошао у *Нову Стварност*, као да није у стању или једноставно не жели или *не зна* како да свог јунака *избави на дужице* време у контексту идентитетског опстајања, те зато у наративу овог романа исписује само цртице борхесовског *сусрета са Алефом*. Попут приповедача *Пијавица*, Албахари свом, условно речено, приповедачу *Снежног човека даје упутство не о начину устињања или силажења у борхесовски Алеф*, већ само *упутство* власника куће о, између осталог, распореду просторија. Међутим, *фактицитет* да се *тренутак* када приповедач или јунак *Снежног човека* спознаје да су странице *упутства* у вези са постојањем подрума једине остале непрочитане преклапа са *тренутком* његовог осећања потпуне идентитетске дезинтеграције, рикеровски *као да* наговештава творчеву потребу да свом јунаку (да ли и себи?) продужи идентитетски опстанак кроз наговештај *сабласти* борхесовског Алефа.

„У доњем делу степеника, надесно, опазих једну готово неподношљиво блештаву куглицу како мења боје. Испрва ми се учини да се окреће; потом схватих да је то кретање тек варка изазвана вртоглавим призорима у њој. [...] Свака ствар (овално огледало, на пример) била је безброј других ствари, јер сам је јасно видео из свих тачака света. [...] видех оне сурове мошти некад предивне Беатрис Витербо, видех проток сопствене тамне крви, видех како се усклађује љубав и мења смрт [...]“ (Borhes 2019: 102)

Који је *исход сусрета са Алефом*? Осећање туге, бола и страха од настављања живота *изван Алефа* у прошлости, у свезнању онога што је прошло и онога што ће доћи?

„На улици, док сам силазио степеништем трга Конститусион, у метру, сва су ми лица изгледала позната. Уплаших се да више ништа неће моћи да ме изненади, уплаших се да ће ме вечно пратити утисак да се враћам већ познатом. На сву срећу, неколико бесаних ноћи касније, поново ме је походио заборав.“ (Borhes 2019: 103)

У контексту претходно постављених питања нужно је интерпретаторски се запитати да ли аутор *Снежног човека* попут Дерида екстрахује *сабласност из нечега* што поседује ауторитет Апсолута (у светској књижевности) и заувек трајања, или за разлику од Дерида, аутор *Снежног човека* екстрахује *сабласност* само из експлицитно одсутних, имплицитно присутних *цртица* Борхесовог „Алефа“ јер Албахаријев јунак не настоји, за разлику од Дерида, да себи и *приповести неког о њему обезбеди бесмртност*. Албахаријевом јунаку је једино потребан (по)нешто идентитет у *стању махнитости покушаја уласка* у посттрауматско стање. Албахаријев јунак (да ли и сам Албахари?) онтолошки *изван* је догађања трауме Стварности Историје своје *бивше* домовине за разлику од приповедача *Пијавица* који се дезинтегришућем Трауме у самом средишту догађања Стварности Историје *супротставља* Фантазмом, те му аутор *прискаче у помоћ нудећи* му не цртицу, већ *неке* од мноштва функција борхесовског *Алефа* како би идентитетски опстао у фантазам идентитету. У *каком огледалу* се огледа присуство *сабласти* Борхесовог *Алефа*? Засигурно у искривљеном јер Борхес као *сабласт* приповедач прича причу, између осталог, о немогућности превазилажења *Трауме* изгубљене, мртве Беатрис, чак и *након сусрета са њом у бесконачном Алефа*, док Албахаријев јунак *живи сопствено постојање у иницијалном дезинтегришућем Трауме*, мрзовољно и без снаге покушавајући да *издржи трајање наратива* о себи. Изнурен од постојања као *црте између мрака и мржње*, приповедач се повлачи у самоћу куће странца и *по налогу свог творца покушава* да удахне обрису *сабласности, зачудности у нешто по узору на у творчевом уму присутну могућност Сабласти* – Борхесовог *Алефа*. Из тог разлога он *сабласност* дозначава ишчекивању, одлагању силаска у подрум:

„Два или три пута прошетао сам ходником, не заустављајући се пред вратима која су водила у подрум, једном сам спустио руку на њихову тамну браву, једном сам подигао савијени кажипрст као да ћу закуцати, једном сам готово прислонио уво, десно, на дрвену плочу која ми се, из те близине, учинила искривљеном.“ (Albahari 1995: 57, 58)

„Додирнуо сам браву, омирисао дрво.“ (Albahari 1995: 60)

Поетика Давида Албахарија је *означена*, као што је већ више пута назначено у овом интерпретативном исказу, као поетика *сажетости*. У роману *Снежни човек*, међутим, чини се као да је сажетост нужност аутора да свог јунака брзо спроведе кроз могуће модусе или функције лакановских обриса функција идентитета или лакановско изналажење функција идентитета субјекта према упутствима деридијанске *утварологије*. Сопство јунака овог Албахаријевог романа је, у зависности од перцепције, Траумом или у потпуности испражњено или препуњено мноштвом рефлексија и усека Трауме, те простора за поетску конститутивну манипулацију нема. Из тог разлога јунаково улажење и излагање у функције *сабласт* идентитета, као и, ако не и најважније, покушаји екстраховања Сабласти, *меке онтологије*, Фантазма остају и постоје само у започетости. Зато се и *његов* покушај дозначавања, односно одлагање појаве приказана, односно изналажење Сабласти у ишчекивању, интерпретативно чита само као најављивање ишчекивања јер за ишчекивање времена нема. Осим одлагања уласка у пред-Сабласт – подрум, јунак овог Албахаријевог јунака муњевитом брзином долази у контакт са гласом Сабласти: „Као да ми је неки глас шапнуо на уво: „Живиш у кући картографа.“ Устао сам и, бос, кренуо у подрум.“ (Albahari 1995: 91), да би одмах потом се суочио са псеудо-Сабласти испражњеног борхесовског Алефа: „[...] онда су се врата отворила и нешто је из мрака „собице“ кренуло ка мени. Одскочио сам уназад [...] Простор испод степеница, ’собица’, био је испуњен полицама на којима су лежале фасцикле, [...] атласи и свеске, и многобројне ролне.“ (Albahari 1995: 72) и *ту* се сабласност, ишчекивање приказања, ишчекивање налога псеудо-Сабласти завршава. Оно што *започиње* јесте осећај одбачености из сопственог постојања: „Дошао сам у свет, помислио сам, а ево ме где чучим у подруму попут одбачене лутке.“ (Albahari 1995: 72), одбаченост као испражњеност и од могућности постојања у фантом идентитету попут професора политичких наука, да ли због разорне силе Трауме, односно траума сличних или потпуно различитих, оних Стварности Историје или Стварности Система *Новог Света* више *није важно*: „Висио је у столици као крпени лутак [...]“ (Albahari 1995: 77). Јунаково, приповедачево френетично изношење мапа из подрума, исцртавање и доцртавање граница на мапама *према упутствима* професора политичких наука, раздвајање „[...] цивилизованог света од света варвара [...] исток од запада, Арапа од Јевреја.“ (Albahari 1995: 120), привид какофоније гласова „[...] отисака историје [...]“ (Albahari 1995: 95), сумња да он уопште више поседује моћ говора или је све изговорено само привид, завршава се *самоконституисањем* Фантом идентитета који постаје заједнички означитељ и за Стварност Историје његове бивше домовине и за Стварност Система *Новог Света*:

„Невидљиве нити које су спајале атлас са преосталим мапама, са професором политичких наука, са студентима забленим у уџбенике, са герилцима у камуфлажним униформама, са преговарачима за округлим столовима, са препродавцима брашна и оружја, биле су јаче од сваког праска, од сваке вибрације гласних жица и трепрења ваздуха, тако неприкладно названих речима.“ (Albahari 1995: 141)

Самоконституисани Фантом идентитет заправо јесте једина инваријабла у приповедачевом идентитетском постојању, инваријабла која је све време од почетка наратива *присутна као таква*. Оно што није присутно до пред сам крај наратива романа

јесте јунаково пристајање на прихватање те инваријабле као инваријабле. Реакција *измрцвареног* Албахаријевог јунака у *сусрету као спознаји* да је једина стабилност, непромењива Фантом, те самим тим и нужност, не и његова потреба, да се налогу Фантома повинује и изнова започне са процесом у започињању конституисања сопственог сопства као левостраног или десностраног хеликса око Фантом инваријабле Другог-од-себе, јесте само потреба да престане да мисли, да заћути, да се *привремено* преда:

„Онда сам помислио да треба да престанем да мислим. У први мах сам уживао у тој помисли, ходао сам по кући као механички створ, руке су пратиле кретање ногу, глава се повијала према захтевима кичме, стомак се повремено оглашавао слабашним крчањем; потом сам се предао. Сручио сам се на столицу у кухињи, искривио врат и загледао се у таваницу. Када бих сада зачуо глас, као ономад у кревету, помислио сам, не бих му поверовао. Истог часа сам зажалио што сам поново почео да мислим [...]“ (Albahari 1995: 140, 141)

„Спустио сам главу још ниже, између ногу, и коленима стиснуо образе. Сасвим прикладан положај, помислио сам, за некога коме се простор смањује и границе сужавају. Ако земља у којој живим, помислио сам, није више моја, а кућа у којој станујем припада неком другом, чији сам онда ја, коме припада моје тело? [...] Склизнуо сам са столице, премда би било боље рећи да сам се стропоштао на под, као свака празна врећа. [...] Од свега тога, био сам сигуран једино у снег.“ (Albahari 1995: 142, 143)

3.7. *Сабласт идентитет снега*

Како интерпретативно *прочитати* крај романа *Снежни човек* у контексту промишљања да ли је јунак или приповедач идентитетски *мртав* или и физички мртав, односно симболички и стварносно мртав? Ако се *изађе изван* оквира самог наратива (што може бити или и јесте погубно по идентитет наратива романа) ауторка овог интерпретативног исказа *се сусреће* са интерпретативним исказима који или доносе коначни суд, или се плаше истог и остављају инрепретативне исказе у започињању. Игор Перишић у свом интерпретативном исказу „*Сунце у чаши: Снежни човек Давида Албахарија*“ између осталог бави се и питањем краја романа *Снежни човек*, односно трагањем за најпоузданијим одговором да ли је приповедач и у физичком и у симболичком смислу мртав. Ауторки овог интерпретативног исказа Перишићев интерпретативни исказ *служи као пандан* покушаја свих *Перишића, свих интерпретатора* који постављају иницијалну хипотезу као закључак, догматски одговор да би свој интерпретативни исказ завршили потпуно супротном хипотезом као закључком у незакључивању. Перишићева иницијална хипотеза (и догматски закључак) у вези са питањем смрти приповедача *Снежног човека*, односно смрти Снежног човека заснива се на пред-хипотези да је кућа странца у којој Снежни човек привремено борави нешто што пред крај наратива романа губи „[...] своју плацентолику заштитну функцију.“ (Перишић 1917: 374), те стога приповедачев искорак преко прага куће у тренутку када, према Перишићу, Снежни човек постаје потпуно освешћен и коначно сигуран у своју одлуку, значи „[...] и његов сигуран корак у смрт.“ (Перишић 1917: 374) Пред-хипотеза поменутог аутора је неупитно *читање куће странца* као онтолошког *простора* и идентитетске и егзистенцијалне сигурности приповедача, да би извео закључак да је излазак *из ње* излазак *из плацентолошког* осећаја *сигурности* где другде него у смрт. Међутим, последња реченица Перишићевог интерпретативног исказа гласи: „Последња реченица је дакле увелико артифицијелна, ироничка опомена која има растворити и читања овог романа као искључиво песимистичке приче о поразу.“ (Перишић 1917: 377)

„И када се, мало касније, зец обазриво примакао ониском снежном обличју и гурнуо њушку међу слеplене пахуље, нико му није ништа рекао. После је снег престао да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец.“ (Albahari 1995: 154)

Интерпретативни исказ се мења под теретом последње/последњих реченица самог наратива романа. Да ли је оваква форма научности *савремена* нужност, нужност извођења закључка пре закључка на основу закључака других-од-себе, да би се интерпретативни исказ завршио у започињању и не би ли се пружио лакановски *plaisir* и *онима* који су за интерпретативно *проглашење смрти* Снежног човека и *онима* који у *нестајању* Снежног човека у снегу *читају* нужност привида *ишчезнућа* пре *ускрснућа*: „Снежни човек није нестао у снегу. Јасно је шта се са њим дешава. Када читалац одложи књигу, Снежни човек устаје, отреса пахуље са перјане јакне и полази кући, како би се суочио са оном другом белином, белином хартије.“ (Тасић 2005: 94)? У коду формалистичког и универзалног писања исказа који претендују на научност или јесу научност, након интерпретативних цртица Игора Перишића, ауторка овог интерпретативног исказа има потребу да укаже на свој став према универзалном Симболичком регистру научности, те да тиме „оправда“ своја интерпретативна **асимптотско-векторска** усецања током процеса *записивања* читања наратива романа. Ауторка *пристаје* на различита интерпретативна *читања* романа, али у контексту исказа који не претендује ни на универзално-Симболичку научност нити на постмодернистичку *доха-у* Сумње у све, па тако и у свако интерпретативно читање, те нужности остављања интерпретације у започињању. Током процеса истраживања ауторка овог интерпретативног записа осим интерпретативних приступа који попут Перишићевог своје интерпретације заснивају на навођењу исказа других-од-себе да би *себе прво заштитили* доносећи коначни суд у *иницијалној* хипотези и онда се *предомислили* и оставили своје исказе у започињању, *нашла* је и на *оне* интерпретативне исказе који *догматски тврде*:

„[...] песимистички наратор Снежног човека изгубио је све и, будући неспособан да се прилагоди животним околностима земље у коју је дошао, налази смрт у снегу и леду“ (Gvozden 2004: 22)

„Роман је нека врста сведочанства о спором али неумитном ишчезавању субјекта из историје, о губитку идентитета и смрти у ритму (канадске) природе – границе сваког дискурса – у којој наратор постаје само још једна снежна пахуља која покушава да учини немогуће, да одлети с оне стране идеологије и утопије.“ (Gvozden 2004: 24)

„Смрт која се јунаку давно десила сада се појавила у крајњем, формалном облику“ (Bugarčić 2010: 150)

„Промена карактеристична за исповедне облике наратива, у роману Снежни човек огледа се у трансформацији индивидуализованог *ја* у обезличено *ја*“ (Plić 1996: 27)

Албахаријев Снежни човек каже: „Увек мислим у погодбеним реченицама [...]“ (Albahari 1995: 74) и:

„Књиге се не мењају; мењају се, ако се мењају, они који их читају, притом подижу главу, гледају около, сумњичаво пуће усне и одмахују, уверени да се *нешто* десило, да им је неко заменио текст, само тренутак раније, нема ни недељу дана, читали су исту књигу и између истих корица налазила се сасвим различита прича, без смрти, без умирања, без распада система, без упитних реченица, а сада је све врвело од запенушаних питања, од умирања, или можда не толико од умирања колико од осећања пропадања, као да ништа више није могло да задржи читаоца, као да су реченице лажни подови који клизе испод ногу главних јунака, односно, последњег преосталог јунака, јер за разлику од претходног читања, сада се

шаренило ликова претворило у бледуњавае одразе једне исте личности, можда самог писца, која је непрекидно тонула, пропадала заједно са читаоцем, чврсто стиснута уз њега, као да је он једина заштита, или бар последња преостала, од свега онога што чини свет. Као да пребивање изван света, помислио сам, представља једину сигурност.“ (Albahari 1995: 86, 87)

Уколико „изван света“ утолико сигурност, уколико изван Фантома света утолико (барем) *сабласт* идентитет. „Ако се мењају, они који [...] читају [...]“, утолико се мења и идентитет наратива, привид „шаренила ликова“ – идентитетске различитости – и прича се своди на „бледуњави одраз“ „последњег преосталог јунака“ „можда самог писца“ који се *нада* да у фантом идентитету читаоца може наћи *меку онтологију* сигурности. Уколико *изван* наратива утолико привид сигурности. „Књиге се не мењају“, проблем је у фантомском мењању маски, функција⁶⁸ лакановских функција идентитета интерпретатора. У зависности од лакановске функције идентитета у којој се интерпретатор нађе у *тренутку* читања романа, мења се и код читања и интерпретације. Како интерпретативно приступити наративу романа *из неутралне* идентитетске функције, *из идентитетске функције* самог наратива романа? Владислава Рибникар у „Историја и траума у романима Давида Албахарија“ наводи један од модуса наративних *модела* које Гари Сол Морсон (Gary Saul Morson) означава као „бочно сенчење“ :

„[...] бочно сенчење дозвољава, уз актуалности и немогућности, *средње подручје* стварних могућности које су се могле догодити чак и уколико се нису догодиле. Ствари су могле бити другачије него што су биле, постојале су стварне алтернативе садашњости коју познајемо, а будућност допушта различите путеве.’

’ Бочно сенчење’ подразумева низ поступака којима се свет актуалног види симултано са својим могућим алтернативама. Његов је језички пандан – или троп – кондиционал.“ (Рибникар 2006: 628, 629)

Да ли је „бочно сенчење“ могуће *решење за заузимање неутралне* интерпретативне позиције из потребе интерпретатора да у сопственом интерпретативном запису не *опонаша* завршетак наратива романа, већ да настоји да га *прочита између* постмодернистичког завршетка романа и упитаности да ли је јунак романа који јесте Траумом *паралисани* писац, постмодерниста? Да ли је у интерпретативном исказу *дозвољено* интерпретативно пребивати у „*средњем подручју*“ „бочног сенчења“ интерпретације? Шта би подразумевала *примена* овог модуса наративног *модела* у контексту интерпретације? Албахаријевог Снежног човека стање трауме одласка из сопствене земље, трауме сведочења ужасним догађајима у његовој *бившој* домовини, траума суочавања са нужношћу идентитетског опстајања само ако и уколико се повинује фантом идентитету *Новог Света*, приморава да у привиду симултано постоји у обе Стварности без моћи, односно из страха, из још увек непроцесуиране трауме, да о *примарној* Стварности не говори. *Овде* је можда прави (или не?) *тренутак* да се *проговори* о присуству Стварности Историје у одсуству из наратива овог Албахаријевог романа – у одсуству зато што Снежни човек експлицитно о *њој* не говори, али је *она* јако моћна „алтернатива“ која приморава јунака да се *из нужности* фокусира на истрауматизирано стање сопственог идентитета током читаваг наратива, симултано *гледајући у лице* Фантому Историје у коме још увек, без обзира на геометријску и географску удаљеност, идентитетски *пребива*. С тим у вези, ако је већ

⁶⁸ Означитељ функција није грешком или услед недостајања бољег означитеља искоришћен у исказу два пута, већ зато што се идентитет јунака, приповедача, писца у овом интерпретативном исказу чита као бледи одраз (функција) лакановских функција идентитета – као покушај опстајања у *сабласт* идентитету који подражава на *n*-тој удаљености све у овом интерпретативном запису поменуте лакановске функције идентитета наизменично.

приморан да *тренутну* Стварност живи у коду бивше Стварности да се идентитетски *придржава* за „бочно сенчење“, али не у контексту „могућности које су се могле догодити чак и уколико се нису догодиле.“, нити у контексту „[...] алтернативе садашњости коју познајемо [...]“, већ у контексту *оне алтернативе садашњости* која је могућа само у књижевности, у имагинацији, *оне алтернативе садашњости* која омогућава *алтернативну будућности* након привида *ишчезнућа* као потребе књижевног лика/ писца/субјекта да направи отклон, не би ли у лакановском предсвесном, неизреченом процесуирао Трауму, да ли је Снежном човеку *дозвољено* да „[...] ониско снежно обличје [...]“ (Albahari 1995: 154) *које је престало да говори* буде *његов додатак сопственој исповести* након *сабласти ишчезнућа*? Или је Снежни човек у једноличном белилу снега приморан да доживи идентитетску и онтолошку *егзекуцију*? Снежни човек *каже да други-од-њега* *кажу* да је писац за ког се у Новој Стварности *сматра* да *спада* „[...] у оне ствараоце који су у стању да пронађу различитост у једноличности, спектар боја сакривен у белилу снега.“ (Albahari 1995: 107) – да ли зато што је моћ изналагања *различитости у једноличности, спектра боја сакривеног у белилу снега* за фантом идентитете Нове Стварности *резервисана за оне* који долазе из неке друге Стварности чији се фантом идентитет разликује само у перципирању као *сабласт* идентитет, или зато што Снежни човек јесте писац који *сабласт* сопственог приповедања екстрахује као потребу *оних* попут њега осуђених на (само)егзил, *оних* који не пристају на мењање маски једног истог фантом идентитета? Фактицитет је да *исповест* Снежног човека читамо у роману *Снежни човек* чији творац Давид Албахари инсистира на посмодернистичком прављењу дистинкције између књижевности и историје јер је, између осталог, „[...] потирање разлика између књижевности и историје, односно, између чињенице и фикције, довело до непоправљиве пометње у нашој свести, као што показује развој ситуације у бившој Југославији током последње деценије.“ (Albahari 2004: 8) С тим у вези у једном од интервјуа Албахари каже да настоји да исту такву дистинкцију направи између Давида Албахарија–писца и Давида Албахарија–човека: „[...] писац не би требало да се изјашњава, док је човеку то дозвољено и он то треба да ради.“ (Pić, Georgijev 2004) Да ли је Снежном човеку у *Снежном човеку* *дозвољено* да буде писац који настоји да до *исте* дистинкције дође, да у *алтернативној будућности, оној будућности* наговештеној у последње две реченице романа коначно започне са писањем у посттрауматском стању које неће изискивати Траумом изазван метеж и осећај потпуне фрагментаризације сопственог идентитета? У том смислу, намеће се и интерпретативна упитаност да ли се запис који читамо може читати као *огледални одраз*, не у нужно референтном смислу, Албахарија–писца у *огледалу* Снежног човека–писца? Али шта је са оним што се *чита* у наративу романа или *исповести*:

„Моји папири су и даље лежали поред компјутера, у просторији у коју сам ретко када улазио, склон, радије, да се задржим у вратима или да се, пошто бих направио корак или два према њеној унутрашњости, окренем и вратим у ходник. У ходнику сам могао да чучим, стојим, чак да прилегнем; у соби с компјутером нисам могао ништа да урадим. Неколико пута, одмах по доласку, променио сам редослед папира, направио нови размештај на радном столу, уверен да предмети могу да говоре, али тек онда када заузму прави положај. Све што је било потребно било је стрпљење, способност да се саслуша, да се чује, чак и онда када је глава била испод воде. Ни то нисам могао да проверим; и то је, знао сам, била једна од мојих одступница, један од начина да потврдим, себи ако ником другом, несавршеност света или, још боље, своју несавршеност.“ (Albahari 1995: 112, 113)

Шта је могуће прочитати у овом делу наратива или *исповести* Снежног човека? Снежни човек *има списатељску блокаду* која је у директној вези са контекстом и узроком његовог доласка у *Нови Свет*. Траума чини своје и не дозвољава писцу да у привиду

мира мирује, да се артифицијелно удаљи од исте, да у слушању других-од-себе чује одвајање од трауматичног, да док му „[...] је глава [...] испод воде.“ – у измештању од Трауме екстахује Сабласт сопствене инспирације у прихватању фактицитета несавршености и света и себе и да у слободи небриге о савршенству као миру и спокоју започне са писањем. Нигде се не да експлицитно прочитати да наратив није његова *исповест*, да он није чак ни приповедач сопствене *исповести*. Крај романа *Снежни човек*, *кажу*, поред *фактицитета* да је Снежни човек писац који није у стању да пише, те да стога он не може бити приповедач, *n(p)озива* и на неупитност да ли је Снежни човек на крају романа идентитетски и егзистенцијално мртав. Да ли је тако, односно да ли је такво читање једино *исправно, истинито*?

„Снег је и даље падао, моја одећа се хладила и постајала крута, тарући се о оно што је некада било моје тело, што сам некада био ја. Сео сам, привукао бутине уз груди, обгрлио ноге рукама, наслонио браду на колена, премда се, у суштини, нисам ни померио. Прогутао сам пљувачку и, истог часа, сва светла су се угасила. Промена је била тако нагла, тако неочекивана, поништавајући све просторне одреднице и чинећи да горе и доле измене места, да сам истовремено осетио суноврат и узнесење [...] видео бескрајни простор над собом и коначност свих ствари испод себе [...] све без боја а опет препуно тананих прелива. Тамо где је био град, више није било ничега; тамо где је била илузија светла, пребивала је стварност мрака. Једино се снег није изменио.“ (Albahari 1995: 153)

„Убрзо сам морао да затворим очи; после тога, капци, притиснути снегом, одбили су да се отворе. Нисам ни покушао да их отворим. Спустио сам главу и пустио да ме пахуље греју својом хладноћом [...] Отворио сам уста, и снег је нагнуо у последњу празнину, облепио језик и непце, попунио образе, склизнуо низ грло, избрисао сваку преосталу разлику. И када се, мало касније, зец обазриво примакао ониском снежном обличју и гурнуо њушку међу слепљене пахуље, нико му није ништа рекао. После је снег престао да пада, и на небу се, као што је ред, појавио месец.“ (Albahari 1995: 154)

Да ли постоји сличност између приповедачевог одласка или доласка у *снег* са одласком или доласком „У свет“ (Albahari 1995: 5)? Да ли се привид иницијалног оптимизма у потпуности первертира у нихилизам потребе да се напусти оностраност и пређе где? У оностраност, *наднаравност*? Снежни човек у покушају конституисања симулакрума Фантазма када кући странца дозначава *звук мистериозног гласа*, *зна* да је једно од *начела* постојања у фантазам идентитету симултаност постојања у Стварности и Фантазму и иако његов Фантазам-у-покушају јесте само обрис Фантазма, Снежни човек *не жели присуство* „наднаравног“ (Albahari 1995: 15). Да ли се Снежни човек предомислио након неуспелог покушаја да у сабласти Фантазма идентитетски *постане* и *донео одлуку* да прекине са *овоземаљским постојањем*? Снежни човек из-очајања *каже*: „Склизнуо сам са столице, премда би било боље рећи да сам се стропоштао на под, као свака празна врећа. [...] Од свега тога, био сам сигуран једино у снег.“ (Albahari 1995: 143) Професор политичких наука опет из-очајања *каже*: „Понекад помислим да сте сви ви тамо већ одавно мртви“, рекао је професор, 'то још једино успева да ме смири.'“ (Albahari 1995: 77). Снежни човек констатује: „Професор политичких наука је потпуно клонуо. Висио је у столици као крпени лутак [...]“ (Albahari 1995: 77) Осећај идентитетске празнине професора политичких наука и након коначног клонућа и признања пораза сопственог фантом идентитета пред привидом сабласт идентитета Снежног човека не зауставља у даљем покушају фантомизирања привида сабласт идентитета или заиста сабласт идентитета Снежног човека. Фантомизирање је једино у шта је професор политичких наука *сигуран*. Снежни човек „[...] сигуран [је] једино у снег.“ (Albahari 1995: 143) Снежни човек може да утиче на *привремено ишчезнуће* професора политичких наука извлачењем телефонског кабла из зида. Да ли је ишчезнуће које је потребно Снежном

човеку давање поверења Сабласти снега, Сабласти белине, Сабласти белог папира? Или је снег исто што и ишчезнуће, а ишчезнуће идентитетска и егзистенцијална смрт?

Из потребе да се интерпретативно не приклони *оним* интерпретативним исказима који из артифицијелне коректности остављају своје интерпретативне записе у започињању, нити *оним* интерпретативним приказима који превише *олако читају* идентитетску и онтолошку смрт Снежног човека на крају романа, ауторка овог интерпретативног записа посеже за недеридијанским (или можда управо деридијанским?) екстраховањем Сабласти из записа *неког* коме ауторка *даје поверење*. Тај неко јесте математичар и књижевник Владимир Тасић и његов, између осталих, интерпретативни исказ „Снежни човек и паралакса“ у коме Тасић *донеси одлуку* о сопственом читању краја романа у модусу између постмодернистичке естетике и етике, показујући *нужност етичности* као *успостављања границе тумачења*. Зашто баш Тасић? – *чује се питање* лакановског злог ока. Лакановско *профилактичко око каже*: Зато што је Тасић један од *оних* из генерације осуђене на (само)изгнанство и зато што Тасић, попут Албахарија (у доба настајања романа који јесу предмет ових интерпретативног истраживања), *симултано постоји* у обе Стварности у контексту подвојености и амбивалентности у погледу (не)могућности давања одговора да ли је припадност оно што је важно:

„У Канади сам од 1988, дакле тамо-ту сам отприлике пола живота. Тамо сам овде, а овде сам гост и неко ко живи тамо. Било би сјајно кад бих могао да кажем да ме напросто не занима питање или проблем именовања те ситуације. Донекле је тако, не занима ме, то су само етикете, кога брига. Али то није читава истина.“ (Sandić, Tasić 2012)⁶⁹

Исто тако, зато што Тасић у свом интерпретативном исказу у вези са овим Албахаријевим романом, *прича* о потреби *дозирања* постмодернистичког у тумачењу,

⁶⁹ Из интерпретативног страха да би се овај интерпретативни исказ који ауторка *периферним видом* означава као *прегушен делимично разгушио*, али и из потребе да *понешто испише* о сопственом избору ауторитета из ког екстрахује Сабласт читања краја Албахаријевог романа, ауторка овог интерпретативног исказа наводи *цртице* Тасићевих промишљања о нужности идентитетског постојања у подвојености егила као покушаја започињања у већ започетости, о непотребности експлицитне присутности Стварности Историје у његовим романима да би се Стварност Историје своје домовине читала:

„Удаљеност ми некад изгледа као тешкоћа, а некад као привилегија. Мислим да ми је помогла да се опустим, да се ослободим неких предрасуда и списатељских анксиозности. Али даљина може бити и оптерећење, тема која се намеће и досађује, тврдоглаво поставља иста питања: Да ли се људи 'тамо' тиче оно што пишем? Ко ме се обраћа? Чини ми се да су то питања која себи може поставити сваки писац, без обзира где се налази. Најинтимнији сусрет аутора и читаоца одвија се у самом чину читања. Аутор тад обично није физички присутан; зато, теоријски гледано, није посебно важно да ли сам ја у Канади или у Србији. Наравно, у пракси није баш тако. Увек се осећа раздвојеност која захтева премошћавање.“ (Grujičić, Tasić 2004)

У интервјуу поводом романа *Киша и хартије* питање новинара односи се на Тасићево проблематизовање сећања и историје у овом његовом роману, као и на један Тасићевом *исказ* објављен у *Златној греди* у коме Тасић записује да настоји да своје јунаке *води* ка позицији из које је „ ' [...] једини излаз последњи, очајнички потез: сећање на себе, сећање на културу, збирку илузија које су некад давале смисао њиховим плановима, жељама и акцијама [...] ' “ (Grujičić, Tasić 2004): „Дакле, култура, а не историја. Крупни историјски догађаји деведесетих чији су сведоци јунаци твог романа некако су упадљиво одсутни из наратива романа. Зашто си ове „историјске догађаје“ оставио „неименованим“ и из романа уклонио експлицитни „историјски“ контекст?

Хтео сам својим ликовима да дам могућност да без провинцијалног фол-устрчувања приступе свему што их мори [...] у ерупцији „информација“ које размењују, ствари о којима се не говори, или на њих указују секвенце које формално говоре о нечем сасвим другом, добијају на значају управо тиме што су на неки начин заобиђене. Ако причам о потопу, нема потребе инсистирати да је пало толико и толико кише.“ (Grujičić, Tasić 2004)

интерпретацији и *дозирању* означавања Снежног човека као постмодернисте. Историја, догађање Историје, као и фантомизирање присутно у *оним* Стварностима у којима се Историја експлицитно не догађа узрокују фрагментаризацију. Постмодернизам у *таквом окружењу* објављује крај универзализма, одбацавање „универзалне етичке максиме“ (Тасић 2005: 91) свдећи *све* на Сумњу, на упитаност, што, како примећује Тасић може бити подједнако погубно по субјекат попут учинака дезинтеграције идентитета под притиском Историје и фантомизирања идентитета у Фантом Стварностима. Постмодернизам *каже* да се непредстављиво може представити без фаворизовања једне представе, једног виђења, без успостављања хијерархија, без потирања разлика „[...] анализом у надређеном језику знања [...]“ (Тасић 2005: 91), већ прихватањем разлика као таквих. „Наравно, у пракси није баш тако. Увек се осећа раздвојеност која захтева премошћавање.“ (Грујић, Тасић 2004) „Али то није читава истина.“ (Sandić, Tasić 2012)

„Река која је вековима протицала неком државом, дубоко у њеној унутрашњости, никада, заправо, није ништа спајала, већ је увек, без обзира на све бране, насипе и мостове, само раздвајала, само потврђивала разлике, показивала да свет има хиљаду маски, а само једно право лице.“ (Albahari 1995: 122)

Постмодернизам као и *сваки систем мишљења*, без обзира што је означитељ систем за постмодернизам нужно догматски, идеолошки у контексту коначности, постоји симултано и као фантом и као *сабласт* идентитет. Фантомска је постмодернистичка *ad hominem* аргументација која, између осталог, артифицијено отвара свако коначно тумачење чак и онда када је *понекад* привид коначности неопходан. Асимптотско интерпретативно кретање није оно на шта постмодернизам својим фантомским дејством *позива*. У некој својој крајности или започетости, постмодернизам је идентитетски конституисан да на свако питање одговори питањем из потпуно различитог регистра смисла, контекста, држећи се фантомског интерпункцијског знака питања као привида сопственог *сабласт* идентитета, зашто? Да ли из страха да уколико се *оконча* Сумња да ће на површину изаћи његово фантомско постојање, или да ће се сама од себе открити инваријабла *меке онтологије* око које постмодернизам уланчава сопствене означитељске регистре, *ако би се он питао* до бесконачности. Бесконачност или постмодернистичка потреба за бесконачним истовремено једнака је лакановском имагинарном броју као исходу покушаја решавања алгорита истине субјективитета. Имагинарни број или бесконачно или и бесконачно јесу једна од иницијалних траума субјективитета субјекта, да ли и постмодернизма? Позив на дискурзивност свега, те самим тим и упитаност колико је *процената* истине присутно у одсуству, мора бити трауматично и по субјекат и по сам постмодернизам. Како постмодернизам, односно у овом контексту постмодернистичко тумачење излази на крај са траумом коју сам конституише? Можда управо деридијанском *утварологијом*, односно оном фазом Деридиног деконструктивизма када Дериде посустаје са деконструктивистичким разигравањем као деструкцијом и када, условно речено, постаје *лакановац* – давањем поверења, веровањем *на сопствену* реч да је *приказање* Сабласти могуће. Постмодернистичка Сабласт, или једна од могућих *сабласти* постмодернизма јесте поверење у модерност, у сопствену пред-Сабласт. У *таквом неком* контексту Владимир Тасић *улази у разговор* са Снежним човеком:

„Пре неки дан сам разговарао са њим. Рекао сам му да ме збуњује то што је у ауторској белешци роман о Снежном човеку описан као пораз. Чему реторика пораза? Упитао сам. Немам појма, рекао је Снежни човек, то је написао Албахари. Чудно, рекао сам му, роман о теби је и сам нека врста мапе, читава мрежа знакова која повезује причу са другим његовим причама. [...] Све је ту, али на неки начин измењено, што значи да је теби, или њему, јунаку, писцу, аутору, не знам више

ко је ко, успело оно што је намеравао да уради доласком на друго место.“ (Тасић 2005: 94)

„Много филозофираш, рекао ми је Снежни човек, књига је некад само књига. Албахари је стваран, а ја сам личност из романа. Разлика између фикције и стварности постоји, рекао је [...]“. (Тасић 2005: 94)

„Много филозофираш, рекао ми је Снежни човек, књига је некад само књига.“ (Тасић 2005: 94) Да не би много филозофирао, Тасић не само што из једне дискурзивно онтолошке равни постојања прелази у другу дискурзивно фикцијску и то без предумишљаја да укине границу између стварности и фикције, ни да постави знак једнакости између стварносног Албахарија и фиктивног Снежног човека, нити из потребе за *спашавањем* Снежног човека од смрти интерпретативних читања, већ из потребе да *нагласи границу* бесконачности тумачења, *границу* као Сабласти или *меке онтологичности* у модусу потребе и Албахарија-писца и Снежног писца за започињањем у већ-започетости. *Тасићев* Снежни човек мора привремено да ишчезне из сопствене *исповести*, из сопственог избледелог одраза *сабласт* идентитета не би ли можда у *некој* наредној *причи* коначно *ушао* у пострауматску функцију лакановских идентитетских постојања у мноштву Имагинарног.

„Снежни човек, усуђујем се да тврдим, није нестало у снегу. Пошао је у вечерњу шетњу како би 'основним' гестом постмодерне уметности представио оно што у тексту није представљено. У последњој реченици романа заменио је приповедачко огледало списатељском камером. Овим једноставним гестом, граматичким брисањем себе из приче, указао је тачку ишчезавања на којој се мора бити да би се, без обзира на естетске наклоности, прихватиле етичке импликације постмодеризма. Етика бескрајне фрагментације и агона несамерљивих светова прихватљива је само у снежној пустињи, тамо где нема других људи, где је нестало чак и приповедачко 'ја', и остала је само 'локација', место са којег се гледа као што гледа камера. Тиме је доказао да је у српском језику могуће написати модеран роман – 'модеран', то значи: актуелан, савремен, у току са збивањима чија се стварност не може порећи – који при томе користи технике постмодерне уметности. Ту нема никаквог парадокса. Неко ко доиста брине о етици, никада не може да буде постмодерниста. Али може да пише постмодерну литературу. Речи су нешто друго.“ (Тасић 2005: 93)

„Стижем сада до неискazивог средишта своје приче; овде као писац падам у очај. Сваки језик чини низ симбола [...] како онда другима да пренесем Алефову бесконачност, коју моје бојажљиво памћење на једвите јаде обухвата? [...] Можда ми богови и не би ускратили проналажење одговарајуће слике, **но тада би ово сведочанство застранило у књижевност, у патворину**. Поред тога, главни проблем остаје и даље нерешен: како, макар и делимично, набројати бесконачан скуп. У том дивовском трену сагледао сам милионе пријатних и громорозних појава; ниједна ме није запрепастила више од чињенице да су све заузимале исту тачку, а да се при том нису ни поклапале ни међусобно мешале. Оно што сам очима видео било је једновремено: оно што ћу записати биће узастопно, јер такав је језик. Нешто ћу, ипак, напабирчити.“ (Borhes 2019: 101, 102)

Без претензија на борхесовску надмоћ приповедања и уз опрез да Албахаријев Снежни човек симулира симулакрум *Борхесовог Алефа*, ауторка овог интерпретативног исказа завршава своје тумачење *истине* сопства овог Албахаријевог приповедача, јунака наглим прекидом даљег исписивања у бесконачности тумачења, цитатом Борхесовог „Алефа“, не из разлога страха да би се овај интерпретативни исказ завршио *застрањивањем у књижевност*, већ *ad hominem* *пабирчењем*, аргументацијом, те самим тим и *траумом* да се идентитет интерпретативног исказа о Албахаријевом Снежном човеку до крајности не *сведе* на фантом идентитет. Нека снег (п)остане *нека нова*

Сабласт, нека белина снега (п)остане симулација симулакрума *Борхесовог Алефа*, нека се Сабласт снега *чита* као потреба за *ишчезнућем*, прекидом јадиковања Снежног човека и започињањем писања као *певања или вриштања у лице објекту* Трауме... *Нека Тасић буде крив*.

4. Мамац: идентитет хуманог и нео-хуманог субјекта

4.1. Увод за Причу Мајке и причу приповедача

Зашто постмодернизам слави апорије, белине? Зато што је хумани субјекат у двадесетом веку с једне стране суочен са Историјом као Другим које функционише у засебном означитељском регистру и које само по себи попут симулакрума *das Ding-a* од субјекта *захтева* немост не да би субјекат био *помилован*, већ да би у *миру* субјекатске немости сама *Ствар*, односно наличје симулакрума саме *Ствари извршило* идентитетску и егзистенцијалну *егзекуцију*. *Да би спровела своје потребе у дело* Историја конституише сопствени идентитет *проглашавајући своје сопство* лакановским Реалним – *не сопственим несвесним, већ несвесним* као *Фантазмом за-увек недоступне Ствари која зна прошлост, садашњост и будућност*. Поверење хуманог субјекта да је Реално Историје могуће предвидети *по шаблону већ виђеног, већ догођеног, у понављању*, Историја *зна* да дезинтегрише *потурањем* по хумани субјекат болнијег, разорнијег *лица* Трауме/трауме. Реално Историје није празнина, празно место између означитеља и означеног, није истина која пребива увек негде другде, на некој другој сцени, није ни *оно не-реализовано* нити попут Лакановог Реалног *оно* које *поседује* фантазматску опсесивност потребе да се о њему говори. Реално Историје јесте чиста прозирност, стварносност, реализација, у крајњој или иницијалној инстанци, *егзекуција*. С друге стране, хумани субјекат се у исто време суочава и са *одбацивањем* модернистичких претпоставки, што је много мање трауматично по субјекат од саме *егзекуторске* потребе Другог Историје. Да ли је то разлог због ког писац, приповедач, хумани субјекат покушава да опстане у симулакруму лакановског Имагинарног или жижековског фантазматичног (које је у бити лакановско са жижековским до-означавањем контекста Историје), у привиду претпоставке о (не)могућности привременог постојања изван Стварности Историје на пример у метанарацији као нео-нарацији. Шта (пре)остаје психоанализи? Психоанализа не треба да води дијалог са знањем историјских *фактицитета*, односно са (нео)-хуманим субјектом као симптомом Историје, али ни са херметичношћу Трауме подједнако херметичном попут Лакановог Реалног или Фројдовог несвесног (које је Фројд безуспешно *настојао да чита*). Исход *дијалога* је нужно редукционизам који је према Лакановој психоаналитичкој теорији бласфемија са ужасавајућим последицама по субјективитет субјекта као и за анти-его идентитет психоаналитичке теорије и праксе. Редукционизам који доноси *теорије трауме* деведесетих година двадесетог века последица је клиничких и не-клиничких фокусирања на *сведочанства* Х/холокауста, *догађаје* апартхејда, појаве сиде као болести *савременог друштва*, Вијетнамског рата, односно свођења или под-вођења и трауматских догађаја и трауматских одговора субјекта под означитељ пост-трауматски стресни синдром. Пост-трауматски стресни синдром потребно је, како је уочила Кети Карут (Cathy Caruth), перципирати и као клинички синдром, али и у контексту трауме као тропа, као психички одговор субјекта на *изглобљеност света*, односно траумофилично доба (Roth 2012: 99) у коме се хумани субјекат нашао. Хумани субјекат је приморан да би опстао у идентитетском (да ли и у егзистенцијалном?) смислу на само-трансформацију у нео-хумани субјекат. Овакав подухват сам по себи је трауматичан и изван контекста онтолошког догађања Историје и доживљаја Трауме и менталних последица по свест као

логос и као фантазам. Задатак нео-хуманог субјекта као преживеле жртве или сведока саме Трауме, у контексту *теорија трауме*, јесте да прихвати да је сопствено непосредно, директно искуство доживљаја трауме мулти-посредовано мноштвом означитељских регистара Симболичког, језика, дискурса, што имплицира онемогућеност субјекта да објективизује трауматични онтолошки догађај и сопствени доживљај истог. Хумани субјекат ухваћен у мрежу пролонгираног доживљаја Трауме јер Историја никада не престаје да се догађа постаје жртва потребе Историје да на увек неочекиване реитерације Историје (у свести или онтолошкој реалности) реагује по Закону Историје. Закон Историје не допушта рационалну објективизацију сопственог догађања изазивајући у субјекту само осећање немоћи и принудну потребу да сопствени трауматични доживљај у немости држи потиснутим и неизговореним, или изговореним у равнодушности. Како Рот (Michael S. Roth) запажа хумани субјекат у свом под притиском Историје артифицијелном идентитетском модусу постојања као нео-хумани субјекат осуђен је на само-отуђеност као последицу осећаја као уписа Историје у свест да је за-увек закаснео у сваком покушају да интезитет иницијалног трауматичног доживљаја доживи не би ли у симукрму који конституише Историја, не свест субјекта, започео са покушајем утишавања интензитета разарајућег осећања бола. Користећи немоћ субјекта да Траумом наметнуте покушаје реанимације иницијалног интензитета трауматичног, Историја успева да конституише трауматично у коду нео-спектралности која је у потпуној супротности са спектралношћу као конститутивном саблашћу која би у извесном смислу омогућила субјекту, хуманом субјекту да на одређено време идентитетски опстане. Да би избегла да покаже своје лице и своју апсолутну кривицу Историја потура хуманом субјекту кривца – Симболички поредак као узрок осећаја потребе хуманог субјекта да директно оптужује означитељски регистар језика, Симболичко за за-увек закаснелост у покушају спознаје иницијалног трауматичног доживљаја онтолошког трауматичног догађаја, за присилу понављања фрагмената симулакрума трауматичног догађаја и сопственог доживљаја. Нео-спектралност коју на себе преузима Историја приморава хумани субјекат да историјско догађање као узрок трауматичног доживљаја первертира у означавање сопственог осећања трауматичног преживљавања баналним, тривијалним из страха да сопствени конструкт хуманог субјекта као нео-хуманог субјекта не зарази контаминирани знањем хуманог субјекта који је освешћен мамца који Историја конституише и непрестано надограђује. Хумани субјекат који прогута неки од привидних мамаца Историје нужно постаје нео-хумани субјекат приморан да живи дихотомију заувек екстерног трауматичног догађаја и за-увек пасивног одговора. Управо због оваквог редукционизма, односно свођења могућности идентитетског и, условно речено, егзистенцијалног опстајања нео-хуманог субјекта у дихотомији за-увек непознатљивог иницијалног доживљаја Трауме, односно доживљаја Трауме у тренутку догађања Трауме и за-увек пасивности могућег одговора субјекта, Кети Карут је (по)стављена на стуб срама под оптужбама да своју теорију трауме заснива на псеудо-пристајању уз де-мановску перформативну теорију језика само да би истргла онај део де Манове тропичности који јој омогућава да сопствену теорију трауме конституише у демановском легитимитету анти-теорије, те да, како Рут Лејз (Ruth Leys) у својој студији Траума: генеалогичка, користећи штит демановске анти-теоретичности одбаци могућност асимиловања трауматског догађаја у сећању субјекта који је Трауму доживео. (Leys 2000: 10) Лејзова није усамљена у својој оштрој критици теорије трауме Кети Карут, али како се ово истраживање не односи на доказивање или побијање било чије теорије, већ само на читање појединачних теоријских претпоставки како би се интерпретативно-асимптотски приближили неком од мноштва могућих читања сопства и истине јунака романа који јесу предмет овог интерпретативног исказа, именовање и теоретисање оних анти-карутовски настројених теоретичара,

психоаналитичара, аналитичара је сувишно. Оно што није су-вишак јесте читање студије Кети Карут *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and Memory* у контексту *онога што у студији пише*. Карутова не осуђује субјекат на немоћ или немогућност сећања и не инсистира само на иницијалном трауматичном доживљају, већ на сећању као дискурзивном посреднику између трауматичног доживљаја у време догађања трауматичног догађаја. Овде се у вези, између осталог, и осуде *теорије трауме* Кети Карут, али што је најважније због самог контекста овог истраживачког исказа намећу питања која би хумани субјекат можда имао потребу да постави: *Како то субјекат може да реагује на трауматични догађај активно? Зашто је неприхватљива теорија према којој субјекат, хумани или нео-хумани, у понављањима трауматског доживљаја без екстерних подстицаја тек учи, спознаје свој трауматични доживљај? Зашто се понављањима трауматичног или трауматичних доживљаја придодaje означитељ понављања по обрасцу више силе, или судбине, или (из)над-повнављања по својој вољи које је самим тим увек ненајављено, неочекивано изазивајући само још разорнију бол?* Можда управо зато што нео-хумани субјекти: теоретичари и зналци нису у стању или немају потребу, или, усудимо се рећи, жељу да застану и да се запитају да ли је простор мишљења којим испуњавају странице неког текста толико тесан да нису у стању да изађу из њега и сагледају сопствено мишљење искоса, одозго или одоздо, са свих страна. Треба имати на уму *моћ* Историје која не само што *свест* субјекта *измешта* у сопствени означитељски регистар, она је ту и да „награди“ сваки нео-хумани субјекат привидом моћи свезнања. У мноштву тумачења егзила, тумачења трауме као узрока и исхода егзила, Александар Јерков поставља питање у вези са позицијом *егзилијарности*, односно зашто се питање „[...] дистанце, дакле фигура унутрашњег егзила у односу на сопствено сазнање, не поставља [...]“ (Јерков 2012: 12)? Да ли бити искрен према себи значи признати сопствено незнање, одустати од *угодне позе* нео-хуманог субјекта и од „[...] доношења закључка као пресуде [...]“ (Јерков 2012: 12)? Нео-хумани субјекат је *прихватио* мамац Историје и *зна* да је одустајање од привида моћи доношења пресуде знања у тој мери погубно по идентитет и интегритет историјских конструката глориозних чувара свезнања. „Бити пак у власти онога што се не проглашава, већ се са тиме у удесу или привилегији судбине живи, значи живо тумачење које, управо зато што је живо, никада не престаје.“ (Јерков 2012: 12) јесте *знање* хуманог субјекта, *знање* од ког нео-хумани субјекат зазира или је престрашен јер *зна* која је казна уколико се успротиви Закону Историје и Система.

Ауторка овог интерпретативног исказа у *покушају задржавања означитеља неког модуса или барем одраза хуманог субјекта током читавог исписивања овог интерпретативног исказа* (са посебним наглашавањем означитеља покушај), са предумишљајем Фројдову психоаналитичку теорију као потребу свог творца за *уживањем у угодној пози* нео-хуманог субјекта као его-субјекта (узроци Фројдове потребе за постојањем у овом модусу нео-хуманог субјекта нису предмет овог истраживања) *чита из-позе* покушаја *одржавања* дистанце према *свакој свести* која нема потребу да *заузме егзилијарну позицију у односу на саму себе*. У том контексту ауторка наводи једну *цртицу* из Фројдове психоаналитичке теорије како би, између осталог, указала и на немогућност постојања *пречишћеног, архе-хуманог* субјекта у смислу немоћи сваког субјекта да не буде заражен псеудо-ауторитетом нео-хуманог субјекта, али моћног да призна сопствену *заразу* и да конституише означитељски регистар *идентитетског постојања афицираног али не и у потпуности контаминираног*, попут означитељског регистра *теорије* трауме Кети Карут. Фројдова психоаналитичка теорија разликује два модуса памћења – једно се односи на могућност/моћ субјекта да запамти прошли догађај и да га вербализацијом разуме, други модус јесте понављање, односно субјектова немогућност/немоћ да запамти прошли

догађај због степена трауматичности, те стога трауматични догађај бива потиснут, заборављен, незапамћен, али га субјекат некако волшебено понавља незнајући да га понавља. У том контексту, психотерапеут има задатак да освести анализанда те принуде понављања, да га натера да се (при)сети трауматског догађаја, да разуме питање *Зашто?*, односно да буде натеран да се сећа. На овом стадијуму интерпретативног истраживања (потпуно) је јасан став ауторке овог интерпретативног исказа према фројдистичком заговарању својеврсног *егзорцизма* над субјектом - анализандом. Сваки интерпретативни приступ који се у потпуности своди на фројдизам, ауторка перципира као *насилнички* и *погрешан* у смислу приморавања анализанда/текста да проговори о нечему што *зна*, али о чему не сме да говори из-страха од Система Историје, или о нечему што не може да *зна* у смислу *знања истине* јер је освешћен дисторзијности дискурзивног сећања. Ауторка поставља (не)разумна питања: *Како је могуће да субјекат није у стању да запамти трауматични догађај?*, *Како је могуће да субјекат понавља трауматични догађај?*, *Ако понавља трауматични доживљај, уколико се не ради о клиничкој психопатологији, како сам субјекат није у стању да освести извор тог понављања?*, *Како било који други субјекат може да натера субјекат који је доживео трауму/е да реанимира сећање на трауматични догађај?* Ова питања постају дискутабилна само уколико се од субјекта *захтева* да буде апсолутно освешћен свог трауматичног доживљаја у *тренутку* догађања трауматичног догађаја што код субјекта може да проузрокује отпор услед апсолутне немогућности да се *тако нешто догоди*, или уколико трауматични догађај због степена трауматичности *примора* субјекат да га свесно потисне како би освешћено покушао да га у *привиду утиша*.

Отисак стварности трауматичног догађаја се уписује у свест субјекта и то није никаква енигма, ни мистичност несвесног нити спектрална моћ Историје. Свест зна, али не може у потпуности да освести осећај трауматичног доживљаја током трауматског догађања. Карутова у своју *теорију трауме* обазриво *уводи* Фројдову психоаналитичку теорију, односно деридијанску *сабласт* Фројдове психоаналитичке теорије – *Фројдово читање* оног дела *Ослобођеног Јерусалима* Торквата Таса (Torquatto Tasso) који се *уклапа* у фројдистичку веру у могућност читања садржаја несвесног. Фројд у трећем поглављу своје студије *С оне стране принципа задовољства* екстрахује деридијанску *сабласт* за своју теорију несвесног, зачудног и неочекиваног појављивања несвесног изједначеног са трауматичним у свести субјекта. Фројд *описује* конструисањем обрасца патње која је неумољиво упорна у животима одређених субјеката. Фројдова упитаност иде у правцу зачудног начина на који се *неки* по субјекатску свест ужасни догађаји понављају сами од себе и то управо онима који су их већ преживели. У неким случајевима како Фројд наглашава ова понављања су посебно упадљива јер се чини да их не покреће индивидуални чин самог субјекта, већ пре као да су део судбине одређених субјеката, серије болних догађаја које проживљавају и за које се чини да су потпуно изван њихове контроле. Да ли *оно* што Фројд означава као *усуд судбине* који је потпуно изван контроле самог субјекта јесте Закон Система, Закон Историје, Закон Трауме? Ауторка у том смислу поставља питање *зашто свезнајући нео-хумани* субјекат да би потврдио сопствено свезнање *позива у помоћ књижевност*? Као један од могућих *доказа* за сопствену *теоријску причу*, Фројд проналази управо у делу романтичног епа *Ослобођени Јерусалим*, део у коме хришћански витез Танкреди из нехата убија *паганку*, не-хришћанку, вољену припадницу непријатељске војске не знајући да је то она јер се вољена Клоринда појављује у двобоју прерушена у витеза. Танкреди не зна шта је починио. Одлази са војском у магичну шуму где из беса због губитка које његова војска преживљава, зарива мач у кору дрвета која/е почиње да крвари и из које/ког се чује Клориндин глас *да га обавести* шта је урадио из-незнања, да га *подучи* о његовој Трауми. Фројд овај део *Ослобођеног Јерусалима* чита као искуство трауматске неурозе, невољног

понављања трауматичног догађаја о коме субјекат у тренутку самог догађања не може ништа да зна. И поново питање: *Да ли субјекат који преживљава трауматични догађај из-немоћи знања у контексту сопственог иницијалног доживљаја на трауматични догађај може несвесно (без-свесно) да понавља у симулакруму трауматични догађај како би стекао са-знање о сопственом трауматичном доживљају?* Кети Карут чита исти део *Ослобођеног Јерусалима* и иако и сама у извесној мери присталица фројдизма, не може а да не запази да овај део епа не заслужује читање у границама Фројдове концептуалне теорије трауме у контексту примера у књижевности драмске илустрације компулзивног понављања, већ пре свега у наводном понављању чина убиства Карутова перципира „глас који запомаже“ (Caruth 1996: 4) и то *глас саме ране*. Танкредијево *задавање ране дрвету* се, према Карутовој, не чита као чин понављања трауматичног догађаја, већ као понављање трауматичног доживљаја, односно као параболо о освешћивању оног трауматичног што је сам Танкреди починио из-незнања, што даље имплицира перцепцију трауматичног догађаја који се изједначава у сличности или разлици са увек трауматичним невољним догађајем. Прича о Танкредију као прича о трауматичном искуству првенствено је, према Карутовој, енигма другости људског гласа, другости као *увек присутности* функције хуманог субјекта у сваком субјективитету који запомаже *из саме ране*. То што се Фројд окреће књижевности да би описао трауматично искуство (да ли да би оправдала себе за онај део који је у сагласју са нео-хуманим свезнањем?) према Кети Карут, није никакав новум јер је и књижевност попут психоанализе *заинтересована* за комплексне односе између *знати* и *не-знати*. Постоји посебна *тачка пресека* у којој се *знати* и *не-знати* преклапају у језику књижевности и језику психоаналитичке теорије трауме. Ако би и постојала могућност да се у стварности догоди Танкредијево поновљено изазивање трауме, односно „примарног значења“ трауме за сам субјекат на чему Фројд инсистира, то значење би се могло свести само на „фактицитет“ да се трауматични догађај увек догађа неочекивано да би га свест одмах асимиловала и разумела и да преживели, жртве нису у стању да чују *вапај* сопствене ране док се не догоди нешто трауматично, слабијег или јачег интензитета, што ће реанимирати *глас ране* да се врати и да *уходи* жртву. Траума је, примећује Карутова, много више од патологије или једноставно болести психе: „[...] она је увек прича ране која запомаже (вапи), која нам се обраћа у покушају да нам саопшти неку стварност, неку истину која би нам у супротном била недоступна.“ (Caruth 1996: 4) Наравно да је та истина увек одложена, измичућа и немогуће је означити као чисто и коначно знање, већ као мањак, као *оно* што је немогуће у потпуности асимиловати и вербализовати. Језик Трауме/трауме јесте засебни означитељски регистар попут Лакановог Реалног и немогуће је чути га, нити га говорити. Оно што јесте могуће је прича/приче о Трауми/трауми. Шта би значило теоретисати *око* Трауме – трауматског доживљаја – који истовремено и тражи и одбија да се о њему говори? Карутова једну од могућности види у *индиректном* означитељском регистру књижевности као регистру увек одложених и плурализованих модуса тумачења, односно *читања*. Ауторка овог интерпретативног исказа додаје да говор Трауме треба у потпуности одвојити од говора о Трауми јер је говор Трауме означитељ попут Лакановог Реалног који Лакан у својој психоаналитичкој теорији са предумишљајем наводи не би ли одао поштовање Фројду за постављање иницијалне хипотезе за коју је, као и за сваку хипотезу другог-од-себе најлакше пијавичарски се прилепити и анихилирати је до последње *капи крви*. Лакан то, на основу доступних записа и у интерпретативном коду овог интерпретативног исказа интерпретативно *испричаних*, не чини. Лакан *зна* да му је Реално *потребно* не би ли, између осталог, *олакшао* прихватање сопствених хипотеза о двострукој кастрацији сваког субјекта, хипотеза у којима нема ничег непознатљивог, мистичног и неосвешћеног. Реално се у Лакановој психоаналитичкој теорији може читати као

парабола о деконструктивном деловању и Симболичког и Стварности на сваки субјективитет. Говор о Трауми јесте *ванај ране* из свести субјекта, *ванај* који хумани субјекат не из страха од Стварности или Историје, јер је *рана* већ задата и не постоје изгледи да ће икада *зарастати* и престати да *крвари*, „прикрива“ од других јер зна да је саучествовање других у болу апсурд у смислу додатне истраумираности због осећаја немоћи да други-од-његова његову *рану* и њен *ванај* могу да *знају*. Говор о Трауми није ни страх од дисторзичности језика сећања јер је *ванај ране* непроменљива у контексту Симболичког. Смањење интензитета бола *ране* јесте *последица* нужности настављања пре-живљавања, живота као нужног наслојавања *рањеног* субјективитета мноштвом нових метафоричко-метонимијских означитеља живота. Смањење или утишавање *ванаја ране* не значи да је *рана зарасла*. *Рана* остаје да постоји као једина инваријабла сваког субјекта коме се Траума *догодила*.

Зашто књижевност и зашто своју студију Кети Карут не означава као теорију трауме него као *Неприсвојиво искуство: траума, наратив и сећање*?⁷⁰ Ово питање ауторка овог интерпретативног исказа са предумишљајем поставља не да би одбранила *теорију трауме* поменуте ауторке, већ да *би пришла корак ближе* неком од могућих читања *рана* Трауме и да би показала сваки критички *препад* са намером *приказивања* трауматског као сензационалистичког. Оптужбе, критике, оптуживања, девалоризовања сваког покушаја да се у интерпретативном смислу не приступи неком *проблеми по теорији нужности институционализованог, системског, формално прописаног начина постојања* мора бити *оскрнављен* једноставно из-потребе да се *на скелету или месу, ткиву чак и приче која се може читати као теорија, а и не мора*, конституише изнад-теорија која *просто више зна и боље теоретиче*. Кети Карут која својим *теоријским записом* о Трауми – о могућим читањима трауматичних догађаја и доживљаја Трауме, *рана* Трауме – *не издаје свог учитеља* - Пол де Мана - али из-потребе дискредитације бива оптужена за екстраховање *сабласти* демановског учења *о теорији и теоретисању* како би у сенци *сабласти* задобила простор да се усуди да о једној од *над-тема* – Трауми – (про)говори кроз *приче о теоријама других* или *у оквиру теорије изван теорије*. У том контексту, ауторка овог интерпретативног исказа има потребу да у цртицама *исприча* кратку *причу* о де Мановом односу према теорији и теоретисању. Према де Ману најбољи означитељ за традиционалну књижевну теорију јесте непоуздана ригидност јер таква теорија тежи кохерентности и универзалности, али је у тој тежњи непоуздана управо због ригидности својих покушаја. Таква теорија зависи од моћи Система који је неодвојив и који *a priori* доноси одлуку шта је књижевност. Све теорије које претендују на традиционалност носе немерљив ризик објективизације јер се, према де Ману, ослањају на „систематично неразумевање и погрешну интерпретацију“ (de Man 1986: 12). Оне су, заправо, само „теорија“ уколико под „[...] теоријом подразумевамо укореењеност књижевне егзегезе и критичког процењивања у оквиру система концептуалне генерализације [...]“ (de Man 1986: 5). Теоретисање је за де Мана исувише лак плен за самовољу Система. Оно-теоретисање не може да избегне насиље или прилагођавања мноштвености и различитости Система, или успостављања себе као Система, или

⁷⁰ Оригинални наслов студије Кети Карут гласи *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and Memory* што би се дословно могло превести као *Неприсвојено искуство*. Међутим, истина је да Карутова инсистира на читању трауматичног догађаја и доживљаја као *неприсвојених* за-увек, као неподложних психоаналитичком сецирању и као, за субјекат –жртву или сведока –за-увек до краја непознатљивог *садржаја* сопственог доживљаја трауме. С тим у вези субјекат –жртва или сведок – јесте за-увек у потрази за *неком логицом* у сопственом доживљају трауме јер би се у супротном у потпуности у смислу идентитета дезинтегрисао. То је само један од мноштва разлога зашто ауторка овог интерпретативног исказа *Unclaimed experience* преводи као *Неприсвојиво искуство*.

дефинисања сопствене систематске природе на рачун искључивања „неподобних“ елемената. Стога, де Ман покушава да се дистанцира од традиционалне критике редефинисањем теорије као антитеоријске позиције. Супротстављајући се теоријама других, де Ман својом анти-теоријом успева барем да узнемири „[...] укорењене идеологије откривајући начине њиховог функционисања; она је против моћне филозофске традиције у којој је естетско примарно; она узнемирава утврђени канон књижевности и замагљује границе између књижевног и не-књижевног дискурса. Исто тако, она такође разоткрива везе између идеологија и филозофије [...]“ (de Man 1986: 11, 12). Своју теорију де Ман перципира као „универзалну теорију немогућности постојања теорије“ (de Man 1986: 20). Де Ман у закључку свог есеја „The Resistance to Theory“ *ламентира* над свеприсутношћу (нео-хуманих) теоријских система:

„Ништа не може да савлада отпор теорији јер *је* теорија сама по себи тај отпор. Што су циљеви узвишенији и што су боље методе књижевне теорије, то она постаје мање могућа. Ипак књижевна теорија није у опасности да пропадне; она не може да прекине свој процват и што се више опире то више цвета јер је језик који она говори језик који сам по себи пружа отпор. Оно што остаје немогуће докучити јесте да ли је овај процват тријумф или пад [...]“ (de Man 1986: 20)

Универзална књижевна теорија, односно универзализам који *она захтева* за своју позицију свезнања исход је, према де Ману, универзализма као примарног означитеља сваког Система. Традиционална књижевна теорија, како де Ман означава сваку системску књижевну теорију, *зна* како да буде само-одржива. Принцип је једноставан: представити себе као теорију отпора универзализму и преузети на себе лакановску псеудо-функцију хистерика који у привиду не пружа отпор теоријама чији је један од главних означитеља отпор, Сумња не би ли их неприметно интегрисала у себе и анихилирала. Можда управо из разлога *читања теорије* Кети Карут као *теорије* која не претендује на теоретичност коначности, односно *која одбија* чак и да буде теорија већ само један од могућих модуса *читања и писања о ранама* Трауме, ауторка овог интерпретативног исказа је *поставља* као „провизорну хипотезу“ у контексту *читања рана* Трауме Мајке и *рана* трауме приповедача Албахаријевог романа *Мамац. Теорија трауме* Кети Карут не доводи у упитаност догађање Историје/Трауме јер *оно* остаје изван моћи субјекта. Немоћ и немогућност субјекта да асимиљује доживљај Трауме у тренутку догађања Трауме „враћа се да походи преживелог касније [...]“ (Caruth 1996: 5) на начин који субјекат није у стању иницијално да разуме. Историја остаје за-увек изван моћи субјекта, те субјекат постаје само симптом Историје коју, као што је речено, не може да *контролише*. *Рана* коју Историја задаје жртви јесте *рана* ума, свести, продор Трауме у освешћено искуство времена, сопства и света. *Рана* никада не престаје да *запомаже*, да *дозива* не би ли тим чином субјекат који је доживео Трауму *застао да чује кроз сећање у вапају ране* понеки фрагмент *истине о дубини ране* коју је *задобио*. Карутова у потрази за означитељима који се понављају у књижевним и теоријским наративима који *говоре* о Трауми издваја тропе попут „одлазак“, „напуштање“, „смрт“, „пад“, „буђење“ и тако даље, тропе који *исписују приче* у складу са сопственим реторичким потенцијалом и књижевном резонантношћу, односно књижевним означитељским регистром који не тражи теоријски приступ који би га декодирао јер означитељски регистар *ране* коју Траума задаје није и поред могуће тропичности енкодиран. Трауматично за субјекат није само сâм трауматични доживљај као одговор на трауматични догађај, већ и осећање немоћи субјекта да *заустави крварење ране* коју му је *задала* Траума. Срж, језгро прича о Трауми јесте питање: *Да ли је Траума сусрет са могућом или догођеном смрти, или накнадно искуство, искуство након преживљене трауме, трауматично доживљавање, проживљавање трауматичног доживљаја, живот са раном?* „У сржи ових прича [прича о Трауми и прича *ране*] постоји двоструко

причање, осцилирање између *кризе смрти* и корелативне *кризе живота*: између приче о неиздрживој природи догађаја и приче о неиздрживој природи преживљавања.“ (Caruth 1996: 7) Према Карутовој управо одвојивост приче нечијег живота од приче о смрти јесте немогуће, те с тим у вези је и неопходно двоструко причање које конституише субјекат као жртву или сведока Историје. (Caruth 1996: 8) Двоструко причање као потреба да се прича и као немоћ да се (у потпуности) разуме то што се говори, или *то што* говори својствено је причи *ране* Трауме, али и причи психоанализе. Психоанализа (аналитичар) може да слуша глас текста (анализанда), може да га чује, али не и да у потпуности зна о чему он говори. Анализанд и Траума, односно *рана* коју Траума оставља у свести субјекта *захтевају слушање у обраћању другоме* – анализанда аналитичару, Трауме, гласа Трауме, гласа *ране из неизговореног свести* – псеудо-пред-Симболичког регистра идентитетског постојања субјекта – *изговорљивом свести* – Симболичком означитељском регистру. Психо-аналитичар који идентитетски постоји у сопственом *двогласју* или *вишегласју* може само и једино да чује једногласје Симболичког анализанда. *Рана* Трауме *запомаже из освешћеног, процесуираног* у Симболичком, али *невербализованом* у Симболичком, или *вербализованом* у пред-Симболичком и неизговореном из-страха да се причањем *рана* додатно *не продуби*. Психоаналитичар и Симболичко вербализованог *ране* Трауме самог субјективитета анализанда представљају увек лакановски *промашен сусрет* без обзира на *идентитетско постојање у Универзалном Симболичком регистру*. *Рана* је оно што уноси (не)могућност читања идентитета жртве која живи *двогласје*. Двогласје и осцилирање „[...] између *кризе смрти* и корелативне *кризе живота* [...]“ (Caruth 1996: 7) у овом интерпретативном исказу се *чита* и као подвојеност субјективитета субјекта као жртве Трауме, подвојеност означену као двогласје нужности живљења након доживљене Трауме у *кризи смрти* не само као кризи „неиздрживе природе догађаја“, већ и *потребе за помошћу, неизговарањем, тишином, утишавањем ране која запомаже из страха од потпуне идентитетске смрти, дезинтеграције* с једне стране и *кризе живота* у „неиздрживој природи преживљавања“, *кризе* коју узрокује *рана* Трауме *провалом* у Симболичко изговореног због немоћи освешћеног да је задржи у псеудо-пред-Симболичком, или захтев другог-од-себе да се *рана* вербализује и преведе *с ову страну бивствовања* да би се из себичности (да ли увек другог-од-себе?), из *мањка*, Губитка екстраховао *вишак*, *добитак* за себе, или *молба саме ране да буде показана и да добије своје право на говор, молба упућена Симболичком свести да се пробуди*, да је освести и *исприча*. Кети Карут закључује да *ехо запомагања ране* „[...] конституише нови модус читања и слушања које и језик трауме и тишина немог понављања патње захтевају императивом.“ (Caruth 1996: 9)

У контексту романа *Мамац императив ране* Трауме Мајке *захтева* тишину, ћутање из много могућих разлога које је могуће *прочитати* из дела наратива романа у коме се *чује* глас Мајке и *глас ране*. Један од разлога јесте одбијање да се злу Историје *одузме над-позиција* транцендентала самим чином ћутања, али и самим привидом тона равнодушности када Мајку не *рана*, односно не *вапај ране* примора да проговори, већ када је њен син, приповедач романа, као *сви они који идентитетски постоје изван знања о рани*, на причу примора. Тон равнодушности казивања у вези је не са самом *раном* и *њеним вапајем*, већ са *наученим модусом* егзистенцијалног и идентитетског преживљавања *живота* у Трауми и опстаје само у оним деловима Мајчине Приче који се односе на *фактицитете персонализоване* Историје. Јасне промене у говору Мајке дешавају се током причања њене Приче јер се њен језик мења од језика традиције и претпоставља дискурзивне елементе који на површини подсећају на реторику историографије. Њено сведочанство о Другом светском рату испричано је једноставним речима, заправо, речима лишеним емоција или оних тропа специфичних за њен говор. За

Мајку су се ствари догодиле или нису. Њој је незамисливо чак и коришћење условних реченица. Парадоксално, међутим, њен говор и њена реторика се разликују од језика званичних историјски записа јер њено сведочанство никада не укључује ни имена ни датуме. Иако се у великој мери њен приватни живот и званична Историја преплићу, чињенице њених сећања су од врло малог или никаквог значаја за историографију. Уместо да у својој причи прати и управља сопствене животне преокрете у складу са догађајима који су били пресудни за време рата, она мери Историју сопственим временом, догађајима који су њу дефинисали, сопственим губицима и својим консекутивним животима (Aleksić 2006: 61). Мајчино иницијално ћутање, тишина, немост и каснија равнодушност казивања јеси њено настојање да се Историја **детронизује** истовремено као и *научено лукавство, знање од оних су приморани да знају како живети са ранама у времену пост-Трауме*:

„Живели смо у свету који је, ма колико причао о светлој будућности, само тапкао у месту, који је, ма колико се трудио да заборави, постојао само да би памтио, који је, ма колико тврдио да смо сви исти, само показивао колико се сви разликујемо. Када смо први пут посетили Израел, нико од људи које сам срела није говорио о ономе што се десило пре оснивања Израела, пре њиховог доласка. Живот је почињао оног тренутка када су напустили палубу брода, или изашли из авиона, и ступили на тло Израела. Оно што је било пре тога припадало је другом, окончаном времену. Није било заборављено, већ се једноставно није помињало, било је историја. У томе је ствар: онај ко живи са историјом, не живи са животом, мртац је чак и када је жив. [...] зар не?“ (Albahari 2011: 93, 94)

То што Мајка одбија да *епски приповеда* о Историји, о свом животу који су обликовали велики историјски преокрети двадесетог века као што је речено могуће је у интерпретативном коду перципирати као борбу против Историје као једну од могућих стратегија избегавања потпуне предаје Историји у коју је она неоспорно у потпуности увучена. Постоје два могућа разлога зашто ћутати о Историји. Један је ћутање злочинаца, симптоматично одбијање прихватања учешћа у криминалним делима, друго је оно које представља протест жртве која остаје нема пред потпуним хорором проживљеног искуства. Мајчино ћутање могуће је интерпретативно *читати* као ћутање другог типа. Као жртва Историје, она схвата да је превођење њених губитака у речи сувишно, непотребно и јалово и уместо тога доноси одлуку да остане тиха или равнодушна или да устане од стола и помери се од микрофона онда када бол надјача њено *знање како је живети* са потиснутим, али никада заборављеним Губитком.

У почетку траке не одају ништа осим неугодне тишине која испуњава ваздух између приповедача и мајке, при чему је он тај који контролише *машину* како би одузео Мајци једино што поседује – њену животну причу – док Мајка *настоји* да избегне додатно *крварење својих рана* убеђујући сина, приповедача романа да су речи само празни означитељи јер Мајка *зна* да причом о њима неће утишати чак ни њихов *вапај* да буду изговорене јер *ране* Трауме и саме остају да постоје у међупростору *кризе смрти* као потребе свести субјекта да о њима не говори и *кризе живота* када свест субјекта увек погрешно *мисли* да ће се изговарањем *приче рана* ослободити означитеља *криза*. „Не верујем да живот може да се исприча... још мање да се запише, иако сам некада са уживањем читала књиге [...]“ (Albahari 2011: 149). „Живот, када би могао речима да се исприча, не би више морао да се живи, довољно би било да се изговара.“ (Albahari 2011: 126) Иницијално ћутање Мајке значи много више него сам страх да ће бити лишена своје животне приче снимањем изговореног на магнетофонским тракама. У мери у којој је чин протеста као знака страха, Мајчино ћутање, тишина потиче и из одбијања да удахне нови живот именљивом изговарајући га – оживљавајући Историју путем речи – као и из страха од *понижења својих рана* у испразности Система језика. Опрезна пред двоструком

функцијом језика – довољно моћног да створи и уништи, па ипак недовољног за смислено изражавање – Мајчин први инстинкт је одбијање да говори о сопственој прошлости. Именовањем објекта говора, покушајем артикулације његовог постојања, говор/језик мењају суштину идентитетског постојања, приписујући му страна својства све док га не деформишу до те мере да постане непрепознатљив. Стога, ако ништа што је од значаја, односно што није *налог* Система, Историје не може бити у потпуности изражено, јасно је зашто Мајка одбија потпуно *понижење* сопственог сећања и својих *рана* истим оним означитељским регистром који је обележен Историјом као узроком њеног Губитка. Татјана Алексић у свом раду “Extricating the Self from History: David Albahari’s Bait” чита Мајчину тишину као чин борбе против Историје која није обликовала (да ли је означитељ обликовати *довољан* да означи разорну *рану* Историје?) само њен живот већ и њено тело. Мајчино одбијање да говори о Историји, према Алексић, имплицира тихи протест жртве која немоћна да артикулише Историју може наивно да се нада да је у стању да је надвлада. (Aleksić 2006: 59) Ауторка овог интерпретативног исказа тишину аудио записа не *чује* као борбу против Историје, већ ако је нужно поређење тишине и Историје, *чује* презир у болу према причању о Историји. У том контексту, ауторка у Мајчиној Причи не *чује* ни протест, па чак ни тихи, ни потребу да артикулише Историју јер је за Мајку Историја *из* или *због вапаја рана* Трауме које јој је Историја *задала* конституисала привид одбрамбеног механизма или механизам одбране у идентификацији-са Јеврејима у редукционизму догађаја Историје на баналност, бизарност. Ауторка *не чује* ни наду да је Историју могуће надвладати, већ *чује* само обресе презира према Историји као конструкту који *из-хира* бира своје жртве, презира који у односу према болу сопствених *рана* у Мајчиној причи није вредан помињања.

Како обриси презира, не мржња, никада мржња, према аудио тракама (као примораности да *живи* изван сопственог поимања живота), према изговарању сопствене прошлости у означитељском регистру у коме се *исписује* и *идентитетски постоји* и Историја у привиду бледе, траке *откривају* Мајчино лично сећање на Историју. Њено приповедање конструише и мапира простор њеног егзила који претходи и (да ли?) на много начина, *предвиђа егзилантство* њеног сина пола века касније. Њен егзилантски пут кривуда мапом ратом подељене земље, почевши од бежања из Хрватске у којој је њена двострука другост српског и јеврејског порекла сопственим избором стигматизују. Географски посматрано њено егзилантско путовање мапира пут Другог светског рата и истовремено антиципира југословенски грађански рат деведесетих година двадесетог века који ће *поновити* њен животу у *егзилантској* позицији њеног сина. Претходна реченица исписана је интерпретативно *фактографски* попут одраза на *n*-ти удаљеног од *тона* Мајчиног Изговореног лишеног *pathos*-а Приче жртве као исхода јењавања у привиду презира према изговарању, те њене сигурности да говором, *изговарањем* Историје у коду редуковања на говор у апатији, на говор о *историјским фактицитетима* као бизарностима, на Причу која одузима *изворима* зла могућност да буду именовани, на Причу у којој се *изворима* Трауме *укида* демонска моћ зла. Хана Арент (Hannah Arendt) чији се *исказ* о раз-трансцендентацији *природе* зла наводи са предумишљајем у овом делу интерпретативног исказа у *цртицама* и *кроз обрнуту перцепију* Драгана Пролеа како би се указало, између осталог, и на увек присутну могућност неспоразума, неразумевања када је потребно интерпретативно *прочитати* било чију Причу *ране*. Сличан неспоразум, односно неразумевање у наративу романа јесте између иницијалног приповедачевог неразумевања непостојања ничег узвишеног у Причи Мајке и узрока одсуства узвишености. Интерпретативни дигресивно-теоријски *упад* присутан је у овом делу интерпретативног исказа како би се указало и на изван наративну перспективу романа у вези са нужношћу детронизовања Историје не би ли се егзистенцијално

издржао бол Губитка и како би се приказала једна од страна примораности на двострукоћ говора између кризе смрти и кризе живота не би ли се избегла идентитетска дезинтеграција.

Хана Арент, како наводи Драган Проле у под-означитељу свог истраживачко-интерпретативног исказа „Холокауст и феноменологија гађења“ – „Зло између трансцендентног и мунданог“ – у својој књизи *Ајхман у Јерусалиму* природу зла је раз-транцендентирала, *измештајући извор(е) зла с оне стране бивства* на мундану страну бивства. „Уместо некадашњих епитета, који су на дескриптивној равни повезивали зло са демонским, монструозним, натприродним, с нечим што надилази људске мере и самим тим је недоступно људском разумевању, сада је зло постало нешто добро познато, блиско, овоземаљско.“ (Prole 2018: 14) Зло је, према Арентовој, у сваком појединцу, у *ономе* баналном и тривијалном сваког људског бића. Оваква демистификација *природе зла* не доводи у упитаност језивост *његових* учинака. Бизарност зла Арентова повезује са могућношћу именовања починилаца, виновника сваког зла у *савременом свету*. Став аутора текста о томе како Арентова *издаје трансценденталност сваког зла* је да овакво једно *персонализовање зла* представља својеврсни редуccionизам, те да се тиме глобализује, односно једним означитељем означавају и налогодавци, извршиоци зла и саме жртве и њихови потомци, али и неми посматрачи који су сведочили или сведоче *догађању зла* без да се заузму за било какав покушај да се зло заустави. Прихватање или не, тезе Хане Арент у контексту преиспитавања и до-тумачења суђења Адолфу Ајхману потпуковнику СС-а као *лицу Холокауста* није предмет овог интерпретативног истраживања, али је важно нагласити да ауторка овог интерпретативног исказа попут Арентове не перципира ајхмановску монструозност као последицу „[...] ђаволске или демонске суштине.“ (Arendt 2000: 257) на чему, с друге стране, Драган Проле *инсистира*, већ *пристаје уз мишљење* Арентове да је „[...] он [они] сасвим добро знао [су знали] о чему се ради [...]“ (Arendt 2000: 257). Баналност, безбојност, бизарност, тривија се *преузимају* у овом интерпретативном исказу као означитељи *природе зла*, односно *зла самог* у коду перципирања Арентове да би се указало на покушај сваког Система Власти која је починила или чини зло – злочин, геноцид, догађаје Историје – не би ли прикрила *крв на својим рукама извођењем на сцену* фантазматично-демонски *луде, паралелне Власти и Система* које Власт, Систем жртвама представља упирући прстом као искључивим налогодавцима и *извршиоцима зла*. Ауторка овог интерпретативног исказа се *слаже са ставом* Драгана Пролеа само у делу *истраживања* у коме аутор наводи да је баналностима зла мунданог света потребно дозначити потребу за гађењем: “[...] баналност починилаца тек захваљујући ставу гађења добија потребну енергију и подстицај за организацију и извршење масовних злочина невиђених размера.“ (Prole 2018: 21) Проле означитељ гађење одваја од означитеља страха инсистирајући на хипотези да страх настаје у односу субјекта према себи самом, према могућим имагинативним или стварносним претњама по егзистенцијални или и идентитетски опстанак субјекта, што би могло да значи да је страх резервисан за жртве, док је баналност до-означена гађењем, без страха резервисана за починиоце зла. У контексту интерпретативног приступа Албахаријевом роману *Мамац Мајка*⁷¹ као жртва Стварности Историје инсистира на неименовању криваца, починилаца злочина, те на потреби јеврејског народа да уместо починилаца записују имена жртава и места где су злочини почињени, што би се интерпретативно могло *читати* као гађење према при-додавању означитеља демонског, *с ону страну бивствовања* монструозности самим починиоцима злочина њиховим

⁷¹ Означитељ мајка/Мајка се у овом делу интерпретативног исказа исписује великим словом у контексту лакановске теорије првог Другог коме се субјекат окреће у потрази за одговором на питање *Ко сам ја?* – (M)O/other.

именовањем, те да управо гађење према именовању као дозначавању спектралности извршиоцима и налогодавцима злочина треба заменити *трансцендентализацијом* жртава и оних погубљених и оних преживелих осуђених на за-увек живот у Трауми. Арентова, према Пролеу, укида (бинарну) опозицију између зла као демонски-обеспокојавајућем и зла као бизарности потребе појединаца да зло чине. Ауторка овог интерпретативног исказа у *исказу* Арентове *не чита* никакву (бинарну) опозицију. (Бинарну) опозицију *конституише интерпретатор њеног исказа*. Како је више пута током целокупног интерпретативног исказа наглашено, ово истраживање не (п)остаје *ни на трен заробљено* било каквим (бинарним) опозицијама. (Бинарне) (о)позиције конституишу херметички затворене Системе и није за *укидање* (бинарних) опозиција *крива* постмодернистички означена Сумња, већ *тамна интелегибилност природе* Трауме. Дакле, ако алгоритам истраживања и интерпретативног читања налаже само уколико (бинарне) опозиције само утолико јасно, прецизно и минуциозно и истраживање и интерпретативно *читање*, онда се свако тумачење укључујући и интерпретативно *читање* присутно у овом интерпретативном исказу може означити као редукционистичко. Проле *подвођење природе зла* као баналности, тривије чита као *фактицитет* да „[...] банално не изискује много речи, [да је] етикета сама по себи [...] довољна да бисмо окренули свој поглед негде другде.“ (Prole 2018: 16) Проле, дакле, редукционистичко *свођење зла* на баналност перципира у потпуно другом означитељском регистру од оног којим се овај интерпретативни исказ креће. *Предмет* овог дела интерпретативног исказа није *интерпретација узрока пасивности човечанства у сведочењу догађања Злочина другима-од-себе*, већ екстраховање *сабласти читања* неких од (не)могућих идентитетских функција субјеката као реакција на преживљену Трауму. У том контексту могуће је поставити питање није ли можда управо баналност, односно *проглашавање* зла баналним, тривијаним покушај жртве-субјекта да се Трауми/Историји *погрома*, или *персонализованој* трауми/историји супротстави пружајући отпор у модусу потребе да о И/историји не говори или да под принудом говори али без *pathosa*, у *анатији* и без дозначавања онтолошкој, супстанцијализованој монструозности догађања И/историје *трансценденталности природе зла*?

Проле гађење перципира као растерећење од страха у контексту одбрамбених реакција Историје/историје, Злочинаца, Власти, Система, институционализованог мишљења *из страха од јачег*. Да ли то значи да наведени *извори зла страх од јачих* од себе анулирају гађењем према *онима* који не представљају стварносну претњу? Из-страха од стварносно јачег потребно је страх заменити мржњом према *прелазном објекту* и уништити *га*. У контексту овог интерпретативног исказа, односно у контексту интерпретативног приступа Албахаријевом роману *Мамац злочинци, налогодавци и починиоци зла* су редуковани на означитељ Историја. Без обзира на неке од имплицитно-експлицитних *фактицитета* Историје: антисемитизма, мржње по националној, верској основи и тако даље, однос Мајке према догађању Историје, Губитку, Трауми је оно што у извесној мери јесте прича о истости идентитета, не у рикеровском смислу, већ истости као *последнице непрестаног задобијања рана које не вапе за јадиковањем*, истости идентитета који није у стању да *живи* привиде лакановских функција идентитета, већ само и једино истост као истоветност идентитетског преживљавања и то не из за-себичне потребе, већ из потребе као обавезности одуживања дуга стварносном животу због сопственог осећања кривице. Мајка *рањена* Губитком деце, Губитком са којим мора да живи, да би егзистенцијално опстала до-значава себи означитељ кривице за коју искупљења нема. С друге стране, приповедач покушава себе да екстрахује из садашње и прошле Историје из-страха као истости идентитета, истости која у својој херметичности дозвољава привиде ипсеитета као ограниченог кретања од страха по сопствени

идентитет ка прво „блаженом незнању“ поверења у речи, означитеље, књижевност и гађењу према *баналном, неузвишеном* исповести Мајке, друго ка страху као гађењу *од* смрти коју изазива догађање Историје чији је приповедач *непосредни* сведок, затим ка страху од немоћи адаптације у *Новом Свету* који допушта опстајање само *онима* који су се решили баласта прошлости, *Новом Свету* као Систему који из сопственог страха од могућности да се било ко успротиви прокламованом виду постојања само у садашњости, *показује гађење* према *придошлици*, онда ка страху од страха да не буде изопштен пре него што се и интегрисао или само што је помислио да се интегрисао у *Нови Свет*, дакле, ка страху који га приморава да донесе коначну одлуку *ком царству да се приволи*: породичној митологији, бесмислу трагедије сопствене земље или *бесмислу* Новог Света. За разлику од гађења као привида ослобађања од страха потенцијалних у привиду ентитета различитих-од, гађења извршитеља и налогодаваца Историје који своје гађење-као-од-страха-ослобађање спроводе егзекуцијом, приповедачево гађење иако иницијално усмерено ка невиној породичној митологији, затим ка догађајима прошле Историје с једне стране и бизарно-трагичним догађајима *савремене* Историје јесте гађење из-осећања кривице, гађење према сопственом гађењу, гађење као покушај да се ослободи страха од идентитетског непостојања, гађење према себичној потреби да се екстрахује у идентитетско постојање стања „блаженог незнања“. Управо из претходно наведеног, не као интерпретативног *гађења* према из-(за)себичности и из-незнања приповедачевог признања и гађења према приповедачевом *чину задавања рана* Мајци, већ у интерпретативном перципирању приповедачевог сопства, истине, да ли и доживљаја Трауме која је у односу на Трауму Мајке бизарност и *већ виђено јадиковање у празно* без могућности да се у наративу приповедачеве приче *прочита* било шта друго осим симулакрума егзила, не као странствовања онако како о странствовању говори Јулија Кристева, већ као *скице* јунака, приповедача који не успева у делу наратива *одвојеном од* Приче Мајке да постоји ни у Лакановом Имагинарном, се може прочитати зашто ауторка овог интерпретативног исказа *предност и интерпретативни простор* започиње и *задржава на одређено време* на сопству и истини Мајке.

4.2. Прича Мајке

Интерпретативни исказ о Причи Мајке са намером започиње у *већ-започетости*, интерпретативним причањем о *кризи живота*, о настојању хуманог субјекта да са *раном* живи, о непрестаном привиду измештања *из ране* у *импровизовани говор о начину идентитетског преживљавања* Историје – детронизацији, раз-трансцендентализацији, тривијализацији, банализовању. Прича *кризе смрти* јесте *прича бола, сажимања читавог једног живота у тачку, сажимања* после кога долази само до импровизације *ширења*. Мајчина Прича *кризе смрти* није приповедачева прича Сумње, прича о потреби за припадањем не би ли се *из* идентитетске позе *аватара ране* артифицијелном потрагом осмислило неко *удобно сопство*. Приповедачево осећање бола се чита као постмодернистичко зазирање од бола јер приповедач зна да његова прича о болу или прича бола није и не може бити Прича. Један од разлога јесте његово *посматрање* бола других-од-себе, не и сопствено *доживљавање* бола. Други могући разлог јесте приповедачево *пристајање* у привиду непристајања на идентитетско постојање у постмодернистичком Симболичком наратива романа, његове *Стварности* у којој је Прича *забрањена*. Приповедачева прича мора да буде прича Сумње. С друге стране, у бол *ране* се не може сумњати, нити се та бол може *доказивати*. Бол *ране* удваја Симболички регистар постојања, чини оно што ни лакановске функције идентитета, ни лакановско Имагинарно, ни лакановски Синтом, нити Фантазам нису у стању освешћено рационализацијом или имагинаризацијом да конституишу. Симболички регистар бола, *вапаја ране* постоји као *засебни регистар идентитетског постојања у истини*,

постојања које надилази и (над)моћ Симболичког. Симболичко је конституисано од *n*-ти означитељских ланаца, означитеља од којих ни један *не зна да преточи ни ехо вапаја ране* у означеник.

„Био је крај децембра, последњи дан у години. Када је требало да кренемо на железничку станицу, волови су одбили да приђу колима. [...] Дечасти су седели на пољама, тихи, један наспрам другог. Тада сам их последњи пут стварно видела.“ заћутала је. Помислио сам да ће посегнути за марамицом, али она је само седела и пиљила у микрофон.“ (Albahari 2011: 34)

„Када сам их поново видела, више нису били међу живима“, рекла је мајка. „Али тада, пре поласка, док су седели, видела сам их сасвим јасно, онакви какви су и, истовремено, као да су неко други, као да сваки од њих има два лица. Тада смо већ некако успели да дотерамо волове до кола, стигли смо до станице, сели на воз. С нама у купеу била је још једна јеврејска породица. И они су се враћали у Београд. Одједном ми се живот проширио, рекла је жена. Као да је сада видим како изговара те речи, уз осмех, као да се њима слади. И прво што сам помислила када сам се освестила после несреће била је та реченица: Одједном ми се живот проширио. **А када је доктор ушао у собу, није морао ништа да ми каже.** Све сам знала. **Само сам га упитала да ли ћу моћи да их видим.** Сахранила сам их на гробљу у Великој Плани. Док сам стајала испред њихових споменика, схватила сам горку истину речи које је изречла жена из нашег купеа. Она је остала жива, **сви други су преживели, једине жртве су била моја два сина**, и мој живот се тада доиста проширио, дошао, заправо, до свог краја и сажео у тачку после које је, хтела то ја или не, морао да почне да се шири. У међувремену, ходала сам београдским улицама као месечар.“ (Albahari 2011: 36, 37)

„Одлазила сам једном месечно да обиђем гробове своје деце, и тада, сама на рубу гробља, нисам знала шта да радим, ком богу да се молим, или да се тужим, и да ли да палим свеће или стављам каменчиће на њихове споменике. Радила сам, на крају, и једно и друго. Да сам знала нешто треће, и то бих урадила, јер каква је разлика? Ако срце зна, знаће; ако не зна, нема те свеће која се неће угасити, нема каменчића који се неће распасти.“ (Albahari 2011: 62)

Причу сопствене *ране* не може да исприча ни Мајка јер је и она *осуђена* да постоји, да *живи* Симболички регистар који *пред вапајем ране губи сваку моћ*. „Можеш да испишеш хиљаду страница а нећеш успети да забележиш ни део онога што се догађа када, на пример, провлачиш конач кроз ушице игле.“ (Albahari 2011: 149) Како испричати смрт деце? Шта преостаје? Мајка мора себе да прогласи јединим кривцем за сопствену бол јер уколико би кривца *пронашла* у Историји, Мајка *зна*, да би тиме оскрнавела *оно најсветије, оно безусловно и неисказиво*. Мајка у *идентитетској празнини почиње да лута* све док не *прогласи* себе јединим кривцем за сопствену *рану*. Кривица коју Мајка апсолутно на себе преузима може се интерпретативно *читати* као *Прича око ране која зјапи* „[...] као жива рана. Због тога сам, ваљда, и била тако уморна, као да ми је крв непрекидно истицала.“ (Albahari 2011: 67) Апсолутно преузимање кривице на себе *подстакнуто* је *усецањем* Историје у њен субјективитет као губитак, смрт њеног првог супруга у логору, *усецањем* Историје које је претходило задавању *ране* никада зацељујућег Губитка деце. Терет кривице Мајка чита из писама њеног првог супруга, писама из логора. У том контексту ауторка прави још један у низу дигресивних *упада* како би указала на *потребу* Историје и Симболичког *да на немоћ приче о рани одговоре причом продубљивања саме ране и појачавањем у тишини њеног вапаја*.

Давид Албахари у *напоменама* уз есеј „Писма из логора“ у збирци есеја *Терет* наводи *историографски* фактицитет:

„Не знам када сам први пут видео та писма. Када је мајка умрла, моја сестра и ја наишли смо на њих када смо сређивали мајчине ствари [...] Неколико година касније, када сам већ био у Канади, сетио сам се тих писама и затражио од сестре да ми их копира и пошаље. Писма су се улила у књигу коју сам тада писао, и која је добила наслов *Мамац*, али су она, чак и када је тај рукопис завршен, наставила да ме прате.“ (Albahari 2006: 102)

Постоји *подтекст*, изван-наративни текст, текст као документ – писма из логора која је Мајчин први муж слао из логора 1941. године. Писма су према Албахаријевој напомени један изван-наративни текст који се *улио* у роман *Мамац*, у *форми* псеудочитата и то можда управо „[...] као реални подтекст [...] при чему је неопходно имати на уму да је „[...] цитатни додир између [...] цитата и подтекста лажан.“ (Oraić Tolić 1990: 18) Сам аутор каже да су се писма *улила у роман*, дакле не да су дословце цитирана у роману, те из перспективе овог истраживања не постоји потреба за минуциозним интертекстуалним трагањем за одређеним цитатима из објављеног есеја „Писама из логора“ да би се *дијагностификовало* одступање од фактицитета Стварности историје живота аутора. Албахаријев приповедач *Мамца није један једини Давид Албахари*. Као и приповедачи *Цинка* и *Снежног човека*, приповедач *Мамца* јесте само *неки од могућих Албахарија* у Лакановом Имагинарном (укључујући и *оне* који овај Албахаријев роман *имају потребу* да читају као причу аутора о мајци). Одакле потреба за оваквим интерпретативним *упадом, препадом* ако је *предмет* истраживања (не)могућност конституисања сопства (јунака) у романима? Ауторка овог интерпретативног исказа, између осталог, има потребу да *нагласи већ наглашено* да је *Мамац* прича о два сопства, те да се однос и једног и другог сопства према осећају, осећању кривице може перципирати и као конструктивни или као деконструктивни порив у покушају да се идентитетски опстане у мноштву *мамаца Стварности*. Исто тако, ауторка и сама ухваћена мамцем интерпретативних исказа других-од-себе, а и из-потребе да *одбрани сопство* овог Албахаријевог романа *силази са најкраћег пута до циља* не би ли у *пијавичарском* или не проказивању анти-албахаријевства остала доследна сопственом интерпретативном приступу. Постављени *мамац каже* да су управо *Писма* објављена у књизи есеја *Терет* „[...] пресудно утицала на стварање и обликовање одређених, веома битних сегмената *Мамца* [...]“ (Пантовић 2015: 38) О пресудности или предумишљају нека пресуђује и предумишља текст. На интерпретаторима је да *читају* роман у интерпретативном контексту самог романа, односно самог наратива романа. Да ли то онда значи да ауторка овог интерпретативног исказа има потребу да у покушају да *заштити* овај и друге романе који јесу предмет овог интерпретативног исказа децидно одбаци могућност било чега што означитељ интертекстуалност *може да поднесе*? Као што се може *прочитати* из досадашњег тока наратива, одговор је, наравно, не, али само у оној мери у којој се инсистирање на *интертекстуалности* не первертира у апсолут *теорије* читања и интерпретације романа. Изван-текстуалне референце постоје, али не да би замениле наратив романа. С тим у вези у овом делу интерпретативног исказа изван-текстуалне референце *као отисак*, не као фактицитети постоје у тексту романа и *пред њима се интерпретативно застаје* како би се пришло корак ближе или даље питању: *Зашто се у исповести Мајке у делу који се односи на историјске фактицитете, у контексту историје Другог светског рата адаптиране кроз личну, персонализовану историју чита сенка која као да се надвија над говором, причом еха ране у равнодушности, без апатије и pathos-a?* Ненавођење историјских фактицитета *по налогу* Историје, већ *прилагођавање приче* о Историји персонализованом искуству у Историји и са Историјом, у Причи Мајке дозначено је осећањем **кривице** као *покушаја утишавања ране у парадоксу*. Осећање кривице у нешто другачијем или попуно другачијем модусу односа приповедача према Мајци присутно је и у приповедачевој причи из-потреба да

Мајку након очеве смрти *придобије само за себе*, да исповест Мајке *претвори у своје приповедање* – у један од конструктивних сегмената сопственог (по)нешто-идентитета, да се у фантомском вакуму још увек експлицитног недогађања Историје *себично позабави питањем сопствене истине и идентитета*, као и да након тога када и сам постане сведок догађања Историје и *побегне од свеприсутног задаха смрти* своје домовине у Канаду из осећаја немогућности да се у равнодушности адаптира у страном језику или потреби да вербализује своје осећање кривице према Мајци, приповедач започиње са преслушавањем снимљене исповести Мајке на магнетофонским тракама. Осећање кривице присутно у *одсуству* у исповести Мајке би се можда могло довести у везу са у наративу романа неизговореном, односно изговореном кривице, али да ли због *тона, начина* на који Мајка *говори у равнодушности суза* о Губитку и осећању сопствене кривице, осећање кривице се *исписује* као идентитетска истост уместо потребе за *тривијом* одгонетања питања: *Ко сам ја?* Потрага за сопственим сопством Мајци је одузета Губитком. Мајка може идентитетски да постоји само у *кривици, у одуживању дуга за иницијално одрицање последње жеље* свог првог супруга. Да је послушала један од његових захтева можда *рана* услед Губитка не би остала отворена до краја њеног живота. У идентитетском регистру који Мајка живи не постоји „погодбени начин“ (Albahari 2011: 146).

Да ли са предумишљајем или не, аутор свом приповедачу *даје* да прочита писма из логора, екстрахујући као деридијанску сабласт из сопствене, персонализоване историје живота *сенку кривице довољну да у лабораторијским условима* наратива романа *испред* историје живота своје мајке *постави лакановски екран са иницијалним означитељем осећање кривице*. Можда је то само још један у низу разлога због ког Давид Албахари каже да роман *Мамац* није п/Прича о м/Мајци.

„Нажалост ниси била ту баш кад бих те највише требао. Можда се више никада нећемо вратити [...] Ово, да у последњим часовима нисмо заједно, није морало бити, да си мало причекала, али то се не да променити [...] Сада видиш да сам био у праву када сам по сваку цену хтео да останем у Босни, а ти си ме грдила [...] Не кривим тебе и немој си ништа пребацити. То је судбина.“ (Albahari 2006: 101-118)

Уколико се узме у обзир ауторово ретроспективно сећање на време стварања *Мамца* и сећање на сопствено *идентитетско стање* када је „[...] видео лице ужаса [...]“ (Albahari 2008: 132) догађања Историје у својој земљи, те сећање на сопствену трауму можда је јасније зашто аутор има потребу да у Причу Мајке приповедача *Мамца* унесе одраз сабласти фактицитета из историје живота своје мајке попут истргнутих сегмената писама из логора њеног првог супруга, али да би заштитио да ли себе или, што је вероватније, историју живота своје мајке, аутор писма из логора које добија приповедачева Мајка у роману *Мамац* *провлачи кроз* имагинаризацију уносећи привид измена које ни у најмањој мери не утичу на *утишавање рана уписивањем идентитетског* означитеља идентитета Мајке – кривице.

„Управо је то тема, или једна од тема, романа *Мамац*, који сам написао годину дана после *Снежног човека*. Док сам га писао, признавао сам пораз пред неминовношћу историје, пред уплетеношћу историје у наше животе, пред неминовношћу да из историјског вртлога изађемо озлеђени. [...] Требало је да земља умре да бих отворио очи. После тога, када сам видео лице ужаса, када сам видео – да парафразирам Јејтса – ону грдну звер која се ваља и чека да се роди, више нисам могао да их затворим. И тако сам, разгорачених очију, написао *Мамац*.“ (Albahari 2008: 132)

У роману *Мамац чита се* како Мајчин први супруг *сваљује* кривицу на њу због свог заточеништва јер није послушала његов савет да по одласку из Загреба остану у Босни: „Није знао, није могао да зна, да су босански Јевреји страдали као и сви други Јевреји на подручју Независне Државе Хрватске, најчешће у усташким логорима, што је заправо била једина разлика, јер су логором у којем се он налазио управљали Немци.“ (Albahari 2011: 160) Исто тако у једном од приповедачу *доступних писама* у наративу романа (по)стоји: „И онда је написао: Знај да ми је жеља да ми синови буду одгојени као Срби, а нипошто као Јевреји. Реч „нипошто“ била је подвучена дебелом таласастом линијом.“ (Albahari 2011: 161) Да ли је потребно трагати за изван-текстуалним, интер-текстуалним, ауто-референцијалним доказима о Мајчином осећању кривице као до-значеној нерикеровској истости њеног идентитета и њене истине? Или што је можда још већи *злочин* тумачити истинитост, веродостојност садржаја писама у роману *Мамац* и оног *фактографског* из збирке есеја *Терет* не би ли се тиме из романа екстраховао фантом идентитет Мајке и редуковао на историју живота која започиње у већ започетости живота аутора? Фактицитет је да је Албахари и у времену настајања *Мамца* и много пре тога дошао у посед писама и да је Мајци свог приповедача уступио један део своје породичне митологије, али истраживања која трагају за неподударањима у наративу фактографских писама и писама у роману *Мамац* нису потребна да би се интерпретаторски *прочитао додатни терет бола у осећању кривице*.

Мајка зна да би *поништила* зло Историје да не сме тражити кривце у другима-од-себе јер би тиме омогућила злу да настави да живи кроз њу. Исто тако *зна*, или има потребу да *зна*, или има потребу да у потпуности присвоји *апсолутно пребацивање* кривице на себе како би наставила са животом у борби да заштити другу породицу од *еха вапаја рана* које до краја њеног живота не престају да одзвањају. Приповедач, њен син то не може да разуме: „У крајњем исходу, међутим, она га је изневерила, иако ни пре ни после тога није никога изневерила, и та чињеница је увек стајала уз њу, као сенка. Зашто, онда, није уништила та писма?“ (Albahari 2011:162)

„[...] најбоља ствар коју човек може да научи у животу јесте да постоје тренуци када не треба постављати питања. Ћутиш и памтиш. Оно што је у теби нико не може да ти одузме, а оно што је изван тебе свеједно није твоје. Зато вам никада, твојој сестри и теби, нисмо рекли: Види оно место, кривац за то је тај-и-тај. Говорили смо само: Види оно место. Јер, шта је кривица? И ко сме, ко доиста сме да каже ко је крив а ко није?“ Заћутала је.“ (Albahari 2011: 96, 97)

„Живот је изгледао као непрекидно туговање за оним што је прошло, што више не може да се врати. А када тако мислиш, онда то, као неки слатки отров, преносиш свима око себе. Нисам желела да будете такви, ни ти ни твоја сестра. Није то желео ни твој отац. Ако сам ја трпела бол, ако је он трпео бол, зашто бисте ви морали да осећате било какву одговорност за то?“ (Albahari 2011: 95)

Теорија трауме Кети Карут каже да се *вапај рана може утишати у простору приче која осцилира између кризе смрти и кризе живота*. Прича Мајке јесте прича о неуспелом покушају *задржавања у простору између*. Када јој је у Ћуприји једна Циганка пришла и рекла јој да ће *рана крварити* „[...] све док буде[м] са собом носила своје мртве.“ (Albahari 2011: 66), Мајка *пристаје* на привид *заборава* и каже: „'Од тог часа' [...] 'све се изменило, и више нисам осећала никакве аветињске удове. Оно што нож одсече, одсекао је, и онај ко се гади патрљка, нема ништа осим тог патрљка.'“ (Albahari 2011: 79) Након рата и након упознавања другог супруга и заснивања нове породице, Мајка са породицом одлази у Израел. У јеврејској одлучности да о прошлости не говоре Мајка још једном проналази привид могућности да *постоји на другом полу приче у кризи живота*, те се у покушају да превари саму себе обрушава на све оне који нису у стању да донесу одлуку „[...] и тако нису припадали ни садашњости ни прошлости, о

будућности и да не говоримо.“ (Albahari 2011: 94) Привид потребе за укидањем и *кризе живота и кризе смрти* и сопственог идентитетског осцилирања између да та два пола наводи Мајку да по повратку из Израела *све сложи и свему нађе место*: „Фотографије из предратног албума, рекла сам себи, само су комадићи специјалног папира који полако почињу да жуте; споменици су комади гранита или мермера које израђују посебни мајстори и који не расту ни из чијег срца [...]“ (Albahari 2011: 94, 95). Након узалудне борбе са привидима покушаја да заборави, Мајка се мири са сопственом *раном*:

„После свега што се десило', рекла је мајка, ' срећна сам што још увек могу да подигнем руку до уста. Када више не будем могла да је подигнем , затворићу очи и нећу их више отворити. Твој отац је увек говорио да се у свет не улази, да се из света може само изаћи. У први мах сам веровао да је то знак губитка вере, после сам прихватила да се једино у то може веровати, да не постоје доласци већ само одласци, непрекидно одвајање, као кад скидаш слојеве са главице лука. [...] **Све је сећање, све је памћење**, иако сам увек себи говорила да је живот само оно што се доиста живи.“ (Albahari 2011: 144, 145)

И признаје себи обраћајући се свом сину:

„Била сам срећна када си се ти родио.“ [...] „Била сам срећна и када се родила твоја сестра“, рекла је. „И пре рата, и тада сам била срећна. Када сам упознала првог мужа, за кога тада нисам знала да ће ми бити муж, била сам срећна. И уз нашу децу, и када су његови родитељи пристали да нас виде све заједно, и док сам чекала да се он врати с посла, била сам срећна. А онда, када је све почело да се затвара, срећа је престала. Не можеш да будеш срећан када видиш како светлост ишчезава у тами. Можеш можда да се надаш, али нада није срећа, **јер знаш да оно што се једном затвори никада више не може да буде исто, чак ни када се поново отвори**. Нисам била срећна када сам се удала за твог оца. Како сам могла да будем срећна када се тада више нисам ни надала? **После сам се навикла**. [...] Не знам да ли ћеш ти разумети, али не можеш да будеш срећан **када је прошлост све што имаш и када не одустајеш од успомена**.“ (Albahari 2011: 92, 93)

„Укратко, рекао сам, када се Југославија по други пут распала, моја мајка је могла да умре срећна, слободна од сваког припањања. Нигде није било ничега: била је сан који је живео у туђем сну.“ (Albahari 2011: 39)

Универзални Символички регистар Историје осим што исписује могућност живљења и идентитетског постојања само у садашњости сећања на неку (псеудо)утопијску фантомску прошлост, реисписује и Историју приповедачеве и Мајчине *Југославије* ре-имагинаризујући прошлост фрагментаризованих нација бескрајним поигравањем *замена порекла* сваке понаособ у оној мери у којој Имагинарно Историје *може да допре*. Мајчина исповест је против овакве перцепције Историје – ако је већ морала да је живи онако како јој је Историја налагала, онда барем може у сопственој свести, Имагинарном жртве Трауме које јесте лакановско Имагинарно само у оној мери у којој допушта жртви Трауме Историје да персонализује Историју, да је објективизује да би *јој* пружила отпор јер уколико би *јој* дозначила фантом идентитет дозволила би *јој* да је у потпуности идентитетски анихилира. Објективизирањем Историје као тривије Мајка себи даје шансу да из ње екстрахује садашњост и неку будућност оптерећену, али не преоптерећену тежином Историје. Мајка за разлику од приповедача у парадоксу сопственог из-потребе за животом у садашњости и потенцијалној будућности доноси одлуку да постане Јеврејка што јој у читавој Историји погрома омогућава да управо из Историје погрома над Јеврејима, односно из *отпора народа који је Историја обележила као објекат ослобађања од страха могућег докидања сопственог фантом идентитета екстрахује* деридијанску Сабласт као

инваријаблу сопственог идентитетског опстајања. Након завршеног Другог светског рата, Мајка са својом другом породицом одлази у Израел:

„Када смо први пут посетили Израел, нико од људи које сам срела није говорио о ономе што се десило пре оснивања Израела, пре њиховог доласка. Живот је почињао оног тренутка када су напустили палубу брода, или изашли из авиона, и ступили на тло Израела. Оно што је било пре тога припадало је другом, окончаном времену. Није било заборављено, већ се једноставно није помињало, било је историја. У томе је ствар: онај ко живи са историјом, не живи са животом, мртац је чак и када је жив [...] зар не?“ (Albahari 2011: 93, 94)

Не ради се ни о каквој *накнадној памети* јер Мајка током рата, током догађања Историје *спознаје* да јеврејском народу успева идентитетски да опстане управо захваљујући Сабласти јеврејства конституисањем дистанце између прошлости и садашњости и афирмацијом садашњости без препуштања прошлости забору. Сабласт јеврејства се може *прочитати* у ставу јеврејске заједнице према злочинима почињеним против њих. Када су упитани да именују кривце за злочине против Јевреја за време Другог светског рата у Југославији, „[...] јеврејска заједница је само извадила спискове имена и места, и одбила да говори. Јеврејска заједница не верује у именовање кривца, већ у именовање жртава.“ (Albahari 2011:110) Мајчина тишина о догађајима Историје који су јој *задавали ране* одзвања тишином јеврејске заједнице. Непомињање злочинаца и начина на који Историја *глобално* посматрано функционише логиком *заповедања* да се о *њој* не говори, да се не рационализује да се не би *открио њен једини порив* – анихилација субјекта јесте тишина којој Мајка прибегава само у вези са *оним* што се односи на добро познату и већ записану Историју. Тим поступком се умањује значај постојања злочинаца до тачке њиховог брисања. Уместо да описује за сваку фазу свог живота поступке и имена злочинаца, она наглашава сопствену важност и себе идентификује као жртву историјске неправде. Жртва прилагођава историју себи – заправо, прилагођава њен мали део и обележава га својим именом, својим болом, *вапајем* сопствених *рана* и *пристајањем на живот у еху рана*. (Aleksić 2006: 66, 67)

4.3. Приповедачева прича

„У *Мамцу* излазимо из оквира клаустрофобичне и кошмарне стварности трауматске интроспекције у фикционални свет који има прецизне реалистичке координате у географском простору и историјском времену. Из те перспективе изгледа као да је приповедач *Снежног човека*, у својој новој, каснијој инкарнацији, нашао снагу и способност да ствари именује, а тиме и шансу за обраду трауматског која је неопходан предуслов процеса залечења.“ (Рибникар 2006: 625)

Ауторка овог интерпретативног исказа *не чита* у истом регистру идентитет приповедача Мамца из неколико разлога. Интерпретативни *став* да у роману *Мамац* изласком из кошмарне интроспекције без јасно утврђених координата постојања приповедача *Снежног човека* у просторном и временском смислу, приповедач *Мамца долази у посед* „снаге и способности“ да обради трауматичне догађаје и сопствени трауматични *доживљај* не би ли испунио барем предуслов залечења, према ауторки овог интерпретативног исказа остаје неиспуњен и без пригушеног отпора или отпора у самоћи попут приповедача *Снежног човека* да се *из свег гласа разрачуна* са свим историјско-демонизованим *оживљцима* себе као жртве трауматичног искуства. У роману *Мамац* Албахари и не инсистира на исписивању бола *ране* трауматичног искуства самог приповедача, већ приповедача попут пинг-понг лоптице непрестано *држи* у ваздуху, у празном простору између два играча: породичне митологије и *Новог Света*. У том контексту ауторка овог интерпретативног исказа *наклоњенија је ставу* Владиславе

Гордић Петковић која прво указује да Албахаријев роман *Мамац* не постоји ни као форма утехе, нити као *истинско* дело уметности, те да уколико реципијент очекује *пуноћу* уметничког дела или тражи у роману утеху за себе *кроз јунаков успех* да утеху пронађе, нужно ће бити разочаран и исфрустриран. *Мамац* открива унутрашњу празнину књижевности, њен неуспех да пружи коначне одговоре и бесконачну утеху, њено обећање спаса и њен неуспех да испуни то обећање. Приповедачево идентитетско постојање је могуће само као осцилација између обећања да се бол може утишати и немогућности да се обећање испуни. Ауторка наводи да Албахаријеви јунаци делују фрустрирајуће на реципијенте романа не испуњавајући њихова очекивања да дознају коначну истину наратива романа. Албахаријеви јунаци никада не проналазе спокој или олакшање задовољењем у пролазним задовољствима које нуди заборав. Они одбијају симплификације и конституисање стереотипних имага чак и онда када би им поједностављена рационализација и просуђивање омогућили да премосте празнину између њих самих и остатка света (Atwood 1972: 99, 100). Албахаријеви приповедачи пате од оног што Даглас Купленд (Douglas Coupland) означава као „опциона парализа“, односно као „[...] тенденција да када постоји неограничена могућност избора [субјекат] не направи ни један.“ (Coupland 1991: 161). Нечињење никаквих избора рефлексивна је равнодушности јунака у погледу потребе за припадањем. Приповедачи признају страх, сопствену слабост и неспособност да се суоче са сопственим недаћама при чему се и не труде да маскирају своје слабости. Албахари своје јунаке конституише као резервисане, као субјекте који немају никакву амбицију или тежњу, те се чини да за њих осећај изолације није казна, већ својеврсно задовољство. „Они су сами, али не и усамљени [...] чини се да су апсолутно незаинтересовани за успех било које врсте и веома ретко говоре о мунданим стварима [...]“ (Gordić Petković 2012: 101). Свет у коме пребивају личи на егзистенцијални вакуум, не у смислу постављене сцене за приказ живота лишеног смисла и сврхе, већ у смислу потребе трагања за задовољењем ни у чему.

Маргарет Атвуд (Margaret Atwood) у *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* опстанак перципира и као метафору канадске књижевности и као узрок *колективне неурозе* канадских писаца. Канадска књижевност у идентитетском смислу има позицију жртве, позицију која јесте последица статуса Канаде као жртве доминације Америке. Идентитетска позиција жртве канадске књижевности не може се, према Атвудовој, означити као позиција нестабилног идентитета, већ пре као хипнотисаност Канадског становништва идентитетом Америке, хипнотисаност која за последицу има потпуни губитак заинтересованости за сопствени канадски идентитет. Да ли је то разлог, без обзира на ауто-референцијаност Албахаријевог одласка у Канаду, зашто у његовим делима фикције његови приповедачи бирају *егзил* у Канаду - земљу *без идентитета* као опцију за политичку нестабилност сопствене земље? „Предозираност историјом“ у смислу колективне неурозе изазване осећањем неприпадања, те потребе да се у књижевности одређени део наратива инвестира као потрага за идентитетом у контексту националне историје и културолошких траума неприпадања, није промакло ни Давиду Албахарију да се као постмодернистички писац *позабави* постмодернистичким експериментисањем са имагом *губитка укоренености*. Српска историја само зато што је означена означитељем егзил, делимично проналази места у Албахаријевом наративу при чему Албахари никада не напушта своју иницијалну потребу за тајнама, откривањима и изненађењима која могу да се појаве и из монотоног и мирног живота свакодневице. Албахаријев наратив не престаје да се креће у орбити породице и породичне митологије јер као што у својим ауто-записима запажа онај ко разуме шта се догађа унутар своје породице, разумеће и оно што се догађа у свету јер обрасци показују тенденцију понављања у различитим регистрима. Без обзира на Албахаријеву наклоњеност критичком дискурсу *из даљине* у погледу представљања било каквих стереотипа, он у

свом наративу проналази места у којима се индиректно прича прича о последицама дезинтеграције бивше Југославије. У том контексту Албахари фокусира своју пажњу на транспоновање реалности у наратив и отворено приказује проблемску перспективу немогућности комуникације постмодерног друштва, комуникације која *је дошла до свог краја на самом почетку* (Gordić Petković 2012: 95).

Албахаријево артикулсање сопствених беспомоћних и летаргичних јунака функционише у правцу конституисања осетљивог стања солипсизма позиционирајући их у околину која није непријатељски настројена, али која јесте непоправљиво равнодушна према њиховим идентитетским немирима, метежима, конфузијама и несигурностима. *Нови Свет* у који Албахари *смешта* своје приповедаче није у стању да им *приђе* и да их разуме, па опет иако им ново окружење не претставља никакву претњу по њихове идентитете и интегритете оно се појављује као опасно у својој равнодушности у смислу толерисања потребе *изгнанника* за интроспекцијом и изолацијом не би ли у привиду покушавали да *реше* загонетку сопственог идентитета, историје и осећања припадања. Приповедачи перципирају Канаду као отуђену утопију чија једноставност понекад може да донесе мир и спокој, али исто тако може да покаже и своје непријатељско и застрашујуће лице. И пре турбулентних деведесетих година двадесетог века и након њих Албахари не одустаје од писања о трансфигурацијама идентитета без обзира на немоћ проналажења било каквих одговора. Његова рана проза је ослобођена утицаја реалности и на извештајан начин јесте само-апсорбујућа у минимализму наратива уз одржавање везе са спољним светом у модусу језика као независног и надмоћног. Албахаријева рана проза је фрагментизована и редукована по питању карактера и заплета у огромној мери се ослањајући на поетску имагинацију и сажетост непознатљивог криптичног језика. Етнички сукоби у бившој Југославији деведесетих година двадесетог века утицали су на његов стил у смислу метаморфозирања његове прозе у мање фрагментизовани континуум. Парадокс јесте у томе што Албахари дозначава реалистичке и историјске елементе својој прози, али не напуштајући потребу за минимализмом и само-освешћеношћу сопственог стила. Нестабилни идентитет његовог приповедача узрокован иницијално ограниченошћу језика почиње у извесној мери да буде и последица историјске садашњости. Језик у извесној мери губи своју привилеговану позицију јер није у стању да означи турбулентно-трауматичне промене попут Историје. Када Историја продре, идентитет се мења невољно и полако, али је промена дубока и болна као да аутор губи контролу коју је имао у свету фикције у временима мира. Албахаријев поетички кредо залази у оно што канадски писац Даглас Коупленд означава „предозирање историјом“ или „историјско предозирање“ које означава период када изгледа да се превише тога догађа и када аутентични догађаји постају драматичнији од било ког измишљеног заплета. (Gordić Petković 2012: 96, 97)

Приповедач, наратор Албахаријевог *Мамца* још један је у низу *невештих приповедача, писаца-у-покушају* који „предозирају историјом“ *затиче себе* у добровољном изгнанству у Канади у расцепу између онтолошког губитка *Старог света*, губитка који је постао губитак и пре него што он одлучује да напусти већ изгубљену домовину и немоћи да се integriше у страно, ново културолошко окружење *Новог Света*. Његова немоћ да макар у лакановском Имагинарном замисли, измисли своје идентитетско постојање може се интерпретативно перципирати као *траума* Историјом наметнуте немоћи субјекта да се запита *Ко је Историја?*, не *Шта је Историја?* Можда је управо *та забрана* Историје да је субјекат освешћује и де-рационализује, односно рационализује у Симболичком регистру изван историјског, јесте један од разлога за приповедачево идентитетско *постојање* у модусу аморфног сопства као колапса конституенти Симболичког које су чиниле његов идентитет пре сведочења и

индиректног учествовања у догађању Историје. *Стварност* његове идентитетске неодређености јесте *Стварност* преговарања око прошлости и то не оне коју је он проживео, већ прошлости Мајке чију Причу преслушава у само-изгнанству у форми аудио трака, прошлости једном, након смрти оца, испричане и снимљене из за-себичне потребе, да би под тежином осећања и осећаја неприпадања у *Новом Свету* покушао да по сваку цену покрене процес идентификације-са наводним *страним ткивом* сопственог јеврејског порекла и Историје његовог фрагментизованог *Старог света* с једне стране и *Садашњости* његовог *новог* идентитета-у-покушају, *новог* идентитета као у потпуности испражњеног означитеља који против његове воље или у складу са његовом потребом коју не сме себи да призна, налаже, захтева прихватање *оног* претходног, оптерећеног Историјом, успоменама и свим смисловима и бесмислима за које се надао да ће их избећи чином само-изгнанства. Приповедачев покушај да се пред Законом Система *Новог Света* који фантомски обећава *нов* идентитет само уколико се субјекат оглуши о Закон Стварности тиме што идентификацију-са породичном митологијом као сећањем на Мајку и све што њена Прича *означава избрише*, своди се на псеудо-психотично осцилирање између покушаја да *персонализовану* историју докине или се у њој удави.

„Изгнанство је, на крају крајева, само друго име за истину, рекао сам му [Доналду/*Новом Свету*], премда је могуће тврдити, додао сам, да оно изражава наше трајно стање, с обзиром да су Адам и Ева изгнани из рајске баште када су спознали истину.“ (Albahari 2011: 116) Да ли је само-изгнанство, само-егзил као егзил-из-себе и егзил из *Стварности* у којој се догађа „истина“ Историје као крвопролиће, као бездан ужасних трагедија, казна за спознају „истине“, не истине сопственог постојања, већ само и једино „истине“ Стварности Историје? Да ли се уопште може говорити о спознавању „истине“ Историје јер догађање Историје поседује увек и неизоставно истост идентитета као фактицитет, као *знање* и изван и без догађања Историје? Да ли је нужно *доживети* догађање Историје *на сопственој кожи* или у непосредној близини других-од-себе као *директних* жртви као *оних* којима Историја задаје онтолошке *ране* или *оних* којима задаје *ране* остављајући их у привиду живота да би се *знање* из уџбеника потврдило као „истина“ Историје? Приповедач је неодлучан јер на другом месту и сам каже да је напустио земљу јер : „Укратко, мислио је [Доналд/*Нови Свет*] да сам отишао зато што више нисам могао да подносим притисак лажи, а ја сам, у ствари, отишао зато што више нисам могао да подносим притисак истине.“ (Albahari 2011:111,112) Шта је „истина“ заправо и где она почива су питања на која одговора нема. Постоји сопствени „[...]“ страх, очајање и бол [...]“ (Albahari 2011:164) у ишчекивању и доживљени „[...]“ страх, очајање и бол [...]“ других-од-себе. Приповедач од „истине“ своје *Стварности одлази у егзил-од-себе*, у Истину *оних* „[...]“ чија истина није била симболична [...]“ (Albahari 2011:164) попут његове *уверен* да *посматрањем* онтолошког бола других-од-себе може утишати своју симболичну бол. Као „посредник историје“ у позицији преводиоца између зараћених страна и мировних мисија, приповедач у *позицији између* има потребу да *поништи* сопствени страх, сопствено осећање немоћи, можда чак и да у *стању вапаја* *мноштва рана других-од-себе поврати* оно „знање“ о себи које је имао у времену док је приморавао Мајку да му исприча своју Причу. „Све остало што се десило после тога могу сада, док седим поред стола на којем магнетофон лежи као нови мртвац, да сведем на једну дугу реченицу.“ (Albahari 2011: 164) Приповедач налази себе у ситуацији

„[...]“ да посматра[м] децје очи које никада, ма колико на њих мотрио, нису трептале, као да их је нешто заувек оставило отвореним, потом сам почео да посећујем избегличке логоре, [...] правим спискове изгубљених и несталих или *оних* који су једноставно заборављени, [...] да нађем лутку за девојчицу која није могла да сети свога имена, пелене за бебе, лекове за хроничне болеснике, да преводим и тумачим, описујем и сажимам, све до тренутка док нисам осетио да

више ништа не осећам и да је туђи страх од мењања и губљења света поништио мој страх од понављања света. Онда сам отпутовао.“ (Albahari 2011: 164, 165)

Из страха од губитка вере у речи, губитка и осећања страха, губитка сопственог идентитета-у-привиду у *ванајима рана других-од-себе*, приповедач одлази у добровољни егзил. „Нисам више имао земљу, остао сам без мајке, преостало је још да се језик сасвим истроши и да останем без ичега.“ (Albahari 2011: 181) „Мајка се, наравно, не може заменити, али земља и језик, зашто да не? Једино тако, рекао сам, могу да престанем да будем туђа залога, дуг или завет, па чак, ако пожелим, и успомена.“ (Albahari 2011: 182) „Све се, на крају крајева, своди на срце, све увек води до срца, и лавиринт, и права линија, и спирала, и круг, све је садржано у истом очекивању новог откуцаја, све до тренутка када новог откуцаја више нема и када нам, ако желимо да будемо искрени, више то и није толико важно.“ (Albahari 2011: 130) *Чињеница* да привид приповедачеве *потраге* за сопственим идентитетом и истином почиње тек када се *нађе* у егзилу, иако добровољном, од познатог окружења сопствене земље, традиције и језика који препознаје као свој, индикативна је за егзилантско стање. Једном изван, елементи који конфигуришу тоталитет његовог сећања и дефинишу га у ширем контексту, егзил настањује ретроспективну потрагу за сопством изгубљеним у *преводу*. Приповедач је приморан да *непрестано* преиспитује свој идентитет и сопствене амбивалентне смислове не-имања идентитета да би започео са (по)нешто-идентитетом. Приповедачев јасно не-дефинисан јеврејски идентитет је онај део његовог сопства који му је *наметнула* Мајка пре него нешто што *га* он осећа као *део себе*. Послата од куће као дете због сиромаштва, Мајка никада није имала породицу и истинити или имагинаризовани осећај припадања, што јесте *најтежа форма постојања*. Осећање не-припадања обележава процес непрестаног ре-креирања и огледалних одраза у историјској судбини Јевреја као посебног типа несигурности у којој је космополитска слобода укрштена са трагедијом бездомља. Лакоћа препознавања себе у оваквој јеврејској судбини је оно што је олакшало прелазак Мајке у јудаизам и њену чврсту одлучност да себе и своју децу учини Јеврејима. Након удаје за Јеврејина у Хрватској у време када је прогон Јевреја увелико почео, она прихвата јеврејску веру како би добила дозволу да њена деца упознају јеврејску породицу њеног супруга и инсистира да одгоји своје синове у духу јеврејства. Заувек предодређена да *одржава* сопствени идентитет у *привиду живота*, веровала је да ће барем њена деца *знати шта су и ко су били*. У свом другом браку за Јеврејина који је преживео концентрациони логор, чија је цела породица убијена у концентрационом логору у Србији, она и даље настоји да усади деци осећај припадања, овога пута наратору и његовој сестри:

„И тако смо се, одмах по одласку у Земун, учланили у београдску Јеврејску општину, не да бих од вас, од твоје сестре и тебе, створила праве Јевреје, јер тамо су скоро сви били само парчићи од Јевреја, крхотине разбијене посуде, него да бих у вама, а и у себи, развила осећај стварне припадности, да бих нашла неко чврсто тло тамо где је све клизило или се претварало у ускомешане гласове.“ (Albahari 2011: 82)

Приповедач *проналази себе* пред истом идентитетском дилемом коју је и његова Мајка искусила пре њега уз напомену да приповедач и Мајка постоје у засебним означитељским регистрима у којима су иницијални услови алгоритама њиховог постојања слични, али уз битну разлику да приповедач за разлику од Мајке алгоритме сопственог живота своди само на говор у погодбеним реченицама. Његов сопствени колебљиви идентитет и осећај не-припадања који он, за разлику, од његове Мајке, покушава да одбаци зарад слободе „[...] јер највиша слобода је када никоме не припадаш [...]“ (Albahari 2011: 39), воде га на раскшће паралелног признавања и одбацивања сопствене Мајке/земље. Тишина коју приповедач у *Новом Свету живи* последица је

другачијег процеса који се може перципирати као последица несигурности и нестабилности стања као што је егзилантско. Његова тишина јесте, међутим, и нус-производ конфликта између *покушаја идентитетског постојања у језику Новог Света* који изазива у њему само осећај бесмисла у испразности и презир према неминовности жртвовања сопствене „суштине“ коју процес прилагођавања захтева од њега, с једне стране. С друге стране у основи лежи конфликт између псеудо-потребе за одбијањем повратка на Мајчин језик јер је превише *увучен* у Историју и потребе да *призри* Причу Мајке. Његово усвајање нове културе захтева ипак други вид артикулације себе и сопственог искуства – оно које се односи на културолошко и лингвистичко само-превођење. Питање које се намеће јесте да ли је могуће себе само-превести у културолошком и лингвистичком смислу без остатка идентитетског *мањка* или *вишка* претходног непреведеног и непреводивог „оригиналног“? Уколико се узме у обзир да субјекат не покушава да се лиши сопствене прошлости и неког свог идентитета када уђе у процес само-превођења сопственог идентитета поставља се питање колико су реални ти модуси само-превођења и *у шта* или *у кога* субјекат треба да се само-преведе? Приповедач добија инструкције од пријатеља Доналда/*Новог Света*: да се одрекне или анихилира сопствену прошлост: „[...] човек без корена дивна ствар, јер одсуство корена омогућава потпуну слободу [...]“ (Albahari 2011: 84), да се одрекне имажинације идентитетског постојања (идентитетског постојања у Лакановом Имагинарном):

„Ви, Европљани, рекао би, и даље мислите да свет још увек није пронађен, да постоји, као у бајкама, иза седам гора и седам мора, и да се до њега стиже тек после многобројних искушења, отровних јабука, деветоглавих аждаја и једнооких цинова. Ви седите и плујете у паучину, а не видите паука који је све то исткао.“ (Albahari 2011: 132)

У вези са приповедачевом потребом да напише причу о Мајци *упутство* гласи да мора да *почини matricide* – *убиство* породичне митологије и Стварности *Старог Света*, прошлости, да *почини убиство* матерњег језика и помисао на могућност идентитетског постојања у било ком језику, да јунаци приче, сваке приче не смеју да поседују „[...] наднаравну могућност да знају оно што у стварном животу, у *стварној* историји, ни на који начин нису могли да знају.“ (Albahari 2011: 20); да „[...] између света од папира и стварног света [...]“ (Albahari 2011: 146) изабере „прави свет“ (Albahari 2011: 146) – непрекидну Садашњост, да се у писању прича користи само један метод – „[...] најкраћи могући пут од почетка до краја. Ништа у тој причи не би [смело да] да постоји [...] осим приче [...]“ (Albahari 2011: 71), те да су *упади* „паралелних стварности“ (Albahari 2011: 71) забрањени, „[...] да уметност, као највиши облик људске делатности, постоји управо зато да би [се] превазишла [...]“ (Albahari 2011: 84) „[...] окошталост временских структура у којима живимо [...]“ (Albahari 2011: 84). „Писац је као филтер на апарату за прављење кафе, сматрао је Доналд, и мора, управо као филтер, да задржи непотребан талог а да пропусти само сок, течност, текућину која је суштина. Ако писац објашњава, настављао је, онда остаје у талогу, не успева да савлада папир.“ (Albahari 2011: 100, 101)

Мајку је Историја *научила* да је једина могућност идентитетског опстанка пружање отпора Историји *у тишини* иако у њеној интерпретацији основни порив за одбијање да говори није отпор, већ одбрана од страха од онога шта долази када се тишина једном прекине: „Није тишина оно што нас плаши, већ оно што после ње следи: неминовност избора, немогућност мењања, непобитност времена, распоред ствари у свемиру.“ (Albahari 2011: 10) Њене речи добијају још више на значају у завршном делу романа када њен син мора да бира између тишине и „изговарања сопственог конфликта“, стратегије коју Кристева повезује са егзилантским избором између самопотврђивања и

невидљивости, стратегија коју приповедач *Мамца* коначно преводи у причу. (Aleksić 2006: 60)

Егзил није стање у коме се приповедач једноставно налази у другој земљи од оне којој *припада* географски, традиционално и према параметрима колективног сећања његовог пређашњег живота, већ подједнако, ако не и првенствено, стање у коме се он осећа отуђеним од сопственог језика. Његово оштро противљење језику Мајке и његова свесна одлука да га никада више не проговори од тренутка слетања на канадско тло, чин који Кристева назива „убиством мајке“, чин који открива лакановски освешћени, али неизговорени страх од моћи језика оптерећеног атрибутима историје, сећања, прошлости – свих оних конститутивних чинилаца нечијег наслеђеног идентитета али погубних за свесне покушаје стварања *новог* идентитета: „[...] све време ме је прогањала бојазан да би ме повратак матерњем језику, појачан чињеницом да га изговара управо моја мајка, вратио тамо где више нисам хтео да се враћам, поготово сада када сам, захваљујући туђем језику, напосред почео да се осећам као неко други.“ (Albahari 2011: 167)

Он слуша људе који говоре на српском језику на улицама, шопинг молловима али одбија да комуницира са њима. Они се међусобно препознају, али он упорно остаје нем: „У језику може да се умре као и у стварном животу [...], и ако сам већ умро, а умро сам, онда немам ни најмању жељу да будем вампир или дух и да лутам просторима тог језика као какво неутешно створење из прича Едгара Алана Поа.“ (Albahari 2011: 121) Ово *матерубиство* које он покушава да *почини* у контексту матерњег језика јесте последица прошлог идентитетског стања „блаженог незнања“. Приповедачево наивно поверење да би *преласком на други језик, уласком у други Символички регистар* поништио сопствени национални идентитет, личну/породичну и колективну/националну Историју наставак је истог оног поверења да уколико се што пре ослободи материјалних ствари које су остале након смрти његових родитеља да ће успети да *себе испразни од самог себе* – свега оног што јесте његово некадашње идентитетско постојање, те да ће *идентитетски започети да постоји у не-већ-започетости*. Деценију после очеве смрти Мајка и даље чува све очеве ствари не би ли успела да сачува *живо* сећање на свог супруга. Приповедач се само након пар дана од Мајчине смрти ослобађа од свих ствари до те мере да не остане ништа што би га физички подсећало на његове родитеље. Одбацивање материјалног отвара простор за приповедачеву потребу за привидом одсуства сопственог *оригиналног* идентитета. Кроз чин егзила, он празни себе од учешћа у националној трагедији и покушава да себе испразни од сопственог језика не би ли на тај начин започео процес идентитетске метаморфозе. Иронично, управо онда када проналази *новог себе* у својим прецима и Историју путем Мајчиног гласа, он је у журби да изгуби себе у страном језику и аисториском постојању. *Нови свет* у који он покушава да се асимилира *захтева смрт* и језика и сећања и *кажњава* га *остављајући* га да идентитетски (не)постоји у принудном ћутању и тишини све до тренутка док не постане немоћан да говори на било ком од та два језика. Међутим, упркос немоћи да говори, он осећа необјашњиву потребу да пише, што непрестано понавља, али он није писац и не може да пише.

Приповедач у лакановској функцији хистерика покушава да искористи време трајања усмене фазе његовог сећања (док слуша Мајчину исповест) не би ли *одложио* наредну фазу сопствене идентитетске интеграције у канадски, за њега нови означитељски регистар, те да би се у привиду идентитетски *задржао на одређено време* у стању идентитетске *левитације* између покушаја очувања историје породичне митологије и *изласка из* Историје чија су понављања *прогутала* и животе његових родитеља и његове земље. Приповедач *зна* за над-моћ усмене речи над писаном иако је ова надмоћ само привид јер и усмена и писана реч јесу делови универзалног Символичког поретка, означитељске батерије, али, ипак, идентитетско постојање у

немошти слушања гласа Мајке пружа привид постојања ауторитативног субјективитета и оног ко говори и оног који ћути. Како Прича Мајке тече приповедач из сећања, из успомена на сећање зна, „[...] памти(м) извесност, памти(м) сигурност с којом сам корачао улицама“ (Albahari 2011: 35) *Старог Света* освешћен могуће привидности тог осећања идентитетске сигурности у времену пре грађанског рата, времену када мисли да ће започети свој подухват писања *записа* Мајчиног живота. Сећању на идентитетску сигурност, постојање себе у привиду стабилног и целовитог идентитета до-значава се истина осећања гађења према самом себи, осећања кривице и бола због потребе да натера Мајку да се одмах након очеве смрти *одлучи за њега* – њеног сина – да је натера да *поништи* сваку емоцију према својој прошлости, да је натера да престане да „[...] броји надгробне споменике које је обилазила.“ (Albahari 2011: 57) Трећу траку приповедач није у стању да преслуша из осећања гнушања према сопственој искривљеној перцепцији себе као „[...] каквог узвишеног интелекта, као каквог наднаравног бића над јадним земаљским створом [...]“ (Albahari 2011: 127), над потребом да из фантомске позе идентитетског постојања у које га је Симболичко увукло као лак мамац искаже сопствени тријумф над Мајчином историјом живота, „[...] над животом чија се пуноћа [...] састојала од празнина, од одсуства, од непрекидних настојања да се раздвојени делови одрже на окупу [...]“ (Albahari 2011: 127) у уверењу да је његов идентитет „[...] одраз попуњености, скуп присуства, постојано успињање, чист дух.“ (Albahari 2011: 127) Гнушање како се трака одмотава и како сећања на сопствену тираду презира према Мајци која му не потврђује у својој исповести „[...] да је уметност више од живота [...]“ (Albahari 2011: 90) нудећи му само „[...] сирови материјал, занимљив можда неком архивару или историчару, али потпуно безвредан за песника или прозног писца.“ (Albahari 2011: 90), те осећај да је снимање Мајчине исповести само губљење времена у контексту не потврђивања његове вере у речи, у уметност речи за коју је „[...] неопходна узвишеност живота, а у животу моје мајке, у ономе што ми је до тада испричала, ништа није указивало на узвишеност.“ (Albahari 2011: 91), прераста у гађење према оном себи који је идентитетски постојао у ништа-идентитету који се „[...] гушио [...] у својим реченицама, у речитости која није смерала ништа друго [...] осим да повреди, озледи [...] да понизи.“ (Albahari 2011: 126, 127). Приповедачево сећање на сопствено идентитетско стање „блаженог незнања“ метаморфозира у сећање на идентитетско стање лишено означитеља „блаженост“ и „незнање“ у означитељ *знања* да му је као и сваком неохуманом субјекту неопходан било ко, или било шта – попут Мајчине исповести у времену њеног настајања – да би сопствену немоћ постојања у идентитетском стању привида слободе, *аркадијске* слободе заменио прелазним објектом мржње или презира: „Обрушио сам се на мајку као да је она једини кривац за то, а заправо, сада то добро знам, нисам се усуђивао да се суочим сам са собом. Увек је лакше створити нову лаж него прихватити нову истину.“ (Albahari 2011: 128)

Коначни чин насиља над сећањем на Мајку и над Мајчиним животом у исповести догађа се у приповедачевом коначном запису чији садржај остаје непознаница, али у коме (чину) се чита симултано и инстинкт, нагон за само-очувањем сопственог идентитета и последица повиновања Закону Симболичког који *фантомизира* сваки субјективитет. Од иницијалне замисли да *иступи из Историје* која се догађала Мајци приморавањем Мајке да изговори сопствену исповест коју приповедач у стању *блаженог незнања* намерава да запише и тиме оствари у привиду иницијалну замисао, преко спознаје да је „[...] мајчин глас [...] варка, сплет магнетних записа, а мог гласа нема, мој глас је нем, ја одавно ћутим.“ (Albahari 2011: 119), спознаје сопствене немошти говора кроз разговоре са Доналдом/*Новим Светом* о природи Историје, приповедања и немогућности да се исприча прича у *Новом Свету*, кроз спознају о сопственој наслеђеној и неискорењивој Сумњи и разлици између *Старог* и *Новог Света*, живота у Историји и

изван ње, уз повремено опомињање себе и других-од-себе – потенцијаних рецепијената – *Да сам писац, Да само знам да пишем*, да је писање прозног текста у *Новом Свету* на језику *Новог Света* ништа друго до парадокс оправдавања непремостиве разлике у односу према *Новом Свету*/Доналду истовремено са покушајем интериоризације другости *Новог Света*/Доналда до коначног записивања неке приче као фантома сопственог идентитета коју предаје Доналду/*Новом Свету* да донесе коначну пресуду да ли себи може дозначити идентитетско стање припадања *Новом Свету* и поглед на рукопис препун прецртаних и исправљених делова. Како се може читати овај коначни исход пређеног пута у покушају да се идентитетски постане у припадању непознатом?

Један од могућих алгоритама *Новог Света* гласи: интеграција само утолико уколико се искључи могућност приповедачевог покушаја да тако нешто уради писањем Мајчине Приче: „Живот, [...] [каже Нови Свет], није граматика. Језик је структура која не постоји у свету [...] Ако хоћеш причу [...] онда мораш прво да заборавиш језик, је л' то јасно? Питао сам на који језик мисли. Сваки [...] било који, јер сваки језик говори исто само се њихови звукови разликују.“ (Albahari 2011: 146, 147) Одбијање *Новог Света*/Доналда да призна моћ језика оптерећеног било чиме осим садашњим временом истовремено је, без сумње, оповргавање Стварности друге-од-инстант-Стварности. С друге стране, приповедачево иницијално поверење у моћ записивања Мајчине Приче потиче од непоколебљиве вере у неопходност текста (текста, језика *садашњости*), за разлику од Мајчине равнодушности према језику и за-увек страха од Историје, Мајке која је била много пута сведок њихове (речи и Историје) могућности да усмрте. Језик Историје, језик означен Историјом је као и сама Историја, према *Новом Свету*/Доналду, гробница истине. *Нови Свет* проповеда веру у неопходност аисторијског постојања у садашњости и одсуству прошлости. Супротно од Мајчине парадигматске борбе против деструктивности Историје путем поновног стварања породичног живота, Историја за *Нови Свет*/Доналда представља праволинијски пут у будућност, „[...] уџбеник, приручник о догађајима који, једном одиграни [...] не могу више да се понове.“ (Albahari 2011: 178) „Живот није промена [...] живот је понављање“ (Albahari 2011: 13), каже Мајка. Њена два живота противе се наводном линеарном прогресу Историје и, уместо тога, јесу означитељ цикличног понављања. (Aleksić 2006: 63) Док Мајка прича своју причу, „реципијент“ схвата да је она разумела рат као иманентни и неизбежни чин вршења насиља над животом. То се догодило и тачка. Када се једном завршио Други светски рат, процес њеног мапирања старе земље окончава се периодом који она проводи на Косову са другом породицом. Мајка предвиђа клијање вечног повратка мита о Историји као понављање који ће свој врхунац, за време њеног живота, имати у опсценој трагедији некадашње *целовите* земље крајем миленијума: „Рат се негде завршио, али ту, на Косову, осећала је то у утроби, у новом плоду у утроби, тек је почињао.“ (Albahari 2011: 56) Управо тада, изложена симултаним српским и албанским транслитерацијама „истине“ које су непрестано преисписивале једна другу, њена равнодушност и неповерење у језик је задобило свој коначан облик: „Тамо где сваки глас има двоструки одјек, тамо не може да буде истине.“ (Albahari 2011: 42) Лингвистичко удвајање које означава постојање на супротној страни од оне *где* пребива *истина* *п(р)озива* на промишљање о месту пребивања „истине“, уколико такав концепт уопште постоји. Чим у наративу романа рецепијент помисли да је стање егзила установљено као *нека* истина идентитета, *све* одмах бива уздрмано тврдњом да *само стање* егзила *позива* на трагање *истине*. Када наратор први пут чује Мајчин глас са траке, он осећа *искључиво* бол неохуманог субјекта:

„Осећао сам како ме други језик обузима, како ме прилагођава својим захтевима, како и сам постајем друга особа. И зато, кад сам чуо мајчин глас, устукнуо сам, не због тога што је њен глас допирао, како се то обично каже, с оне стране гроба,

већ због тога што сам осетио, и то као стварни бол, како ме *мој* језик одвлачи од новог домаћина, и великом брзином враћа у првобитно обличје.“ (Albahari 2011: 44)

Фантомска (не)сигурност флуентности новог језика као новостеченог идентитетског стања знања-у-привиду „истине“ угрожена је враћањем у стање болне истине Историје, *оне* истине и оног стања који су иницирали приповедачев одлазак из домовине. Југословенска трагедија фрагментаризације артефакта некадашње *целовитости* и њена историјско-политичка Вавилонска кула јесу без-смисао, фактицитети баналности који *порађају истину*, или су последица деридијанског давања поверења *Сабласти* целовитости, поверења које нужно бива изневерено и које по аутоматизму елиминише сваку помисао на постојање истине. Од те нужности анихилирања истине у *догађању* Историје приповедач има потребу да побегне. Од такве истине и Мајка и *Нови Свет*/Доналд конституишу руптуру, празнину у покушају да приморају себе да изаберу оно што се подразумева (Мајка) или оно што мора бити заборављено како би се садашњост у привиду учинила разумљивијом и могућом за преживети или *живети* барем у функцији фантом идентитета Система *Новог Света*/Доналда. У контексту Мајчине приче, њеног *поимања* Историје као нужности потискивања да би се наставило са животом без упитаности о истини и сопству, поставља се питање да ли се о потискивању када је реч о Трауми може говорити као *неистинитом бегу од признавања сопственог за-увек рањеног идентитета, идентитета који не тражи да буде идентитет, о идентитету који се потискивањем артифицијелно одржава у животу, парадоксално, против своје воље?* Потискивање, потреба за забором, потреба да се о Трауми не говори у *случају онтолошки преживеле жртве* Трауме и Историје захтева као залог укидање промишљања о питању *Ко сам ја?* Такво питање могло би да изазове не повратак потиснутог јер *оно* нигде није ни отишло, већ појачавање разорног импулса Трауме која је већ *све* разорила. И није само прича, говор о потиснутом, односно потреби да се разорна рана Трауме привремено прекрије животом у *Стварности садашњег тренутка* та која има коначну дезинтегришућу моћ над жртвом – Мајком. Потискивање у хибернацији Историје је то које јесте изнад сваке приче, теорије о деконструктивној моћи Симболичког, Стварности изван Историје и Губитка. Транслоцирано у реалност бивше Југославије деведесетих година двадесетог века као агресивних потврда нових националних идентитета независних нација-држава изниклих из претходне Југославије поновљено је етничко и религиозно крвопролиће које се збило педесет година раније. Мајчин страх је истинит. Прошлост која је хибернирала под слојевима мултирелигијских и мултиетничких кохабитација, појавила се смртоноснија него икада. Немоћна да се суочи још једном, Мајка се предаје смрти. Посматрање избеглица је поново оживело историју њеног живота, од које никада није престала да се плаши, али је, упркос томе, упорно одбијала да би могла да се понови, коначно ју је сломило. Њен син каже: „Ако се за некога може рећи да је умро у правом тренутку, рекао сам Доналду, онда се то може рећи за њу, јер је преминула пре него што је историја, за коју је мислила да је неповратно окончана, поново оживела у пуном сјају.“ (Albahari 2011: 70)

Доналдово и Мајчино разумевање Историје упоредиво је иако њих двоје потичу из потпуно различитих *регистара* перципирања идентитетског постојања. Као стереотипна верзија становника *Новог Света*, Доналд слави „апсолутну“ слободу постојања изван Историје, њених трагичних последица и Трауме. Амерички мит о кретању без ограничења и непостављању граница, мит који слави постојање без корена, порекла и укорењености на једном месту, мит је који припада досељеницима. Изворно становништво Америке слави веру у светост места. Као супротност, Мајчина жеља за постојањем изван Историје директан је резултат њеног сопственог доживљавања

бруталности Трауме Историје. Доналдова позиција је могућа само уколико се у први план истакне *поимање* Историје као прогреса, *веровање Новог Света* у културу празнине између садашњости и прошлости. Нигде у такозваном *Старом Свету* се прошлост не перципира као *нешто* што треба оставити по страни и живети у садашњости. У древним друштвима, садашњост и прошлост постоје нераскидиво повезане. Прошлост, не Историја јесу нужност вредна памћења да сâм субјекат не би био заборављен. Прекид *оваквог уговора* је оно што Мајка сматра одговорним за деструкцију нечије садашњости у истој мери као и нечије шансе за поседовањем некакве смислене будућности: „[...] не можеш да будеш срећан када је прошлост све што имаш и када не одустајеш од успомена. [...] онај ко живи са историјом, не живи са животом, мртац је чак и када је жив.“ (Albahari 2011: 93) Прошлост у смислу *рана* које Историја *задаје* јесте конститутивна за одржавање сопственог идентитета само уколико субјекат *успе* да *заузме* привид *егзилијарне* позиције у односу на сећање оних сегмената прошлости који су обележени *раном* која не престаје да *запомаже* тражећи од *рањене* жртве да сопствено идентитетско преживљавање посвети *једноструком* *причању*, *писању*, искључиво минуциозном испитивању *сваког дела ране* изазивајући само још веће *крварење* и первертирање сопственог постојања у *глас ране која јауче у запомагању*. Неопходно је *оглушити се о глас ране* и *ући у двоструки говор, двоструко причање*, причање које осцилира између *ране*, прошлости Трауме и Стварности која се тренутно живи. Мајка не живи илузију да би *двоструким говором у ћутању, у неизговарању* могла да живи „апсолутну слободу“ идентитетског постојања. Њој је „слобода“ за-увек одузета, а означитељ „апсолутно“ је потпуно испражњен. Оно што јесте апсолутно јесте Губитак и покушај симултаног живљења *са* Губитком као Траумом прошлости, не и прошлом Траумом и не у *Садашњости*. Прошлост за Мајку је потребно неизговарањем одбранити не само од тривијализације у Симболичком, већ од Историје која прошлост користи као *замену за живот у Садашњости*. Када приповедач, њен син говори о прошлости он управо на уму има прошлост од које Мајка зазира и коју презире, али не у мржњи. Приповедач у контексту перципирања прошлости као *болести* друштва ухваћеног у дискурс прошлости, прошлости као артифицијелног сећања на фантомски фантазам (псеудо-)утопијског стања, прошлости као сећања којим Историја, Систем настоји да *избрише* *персонализовано сећање* појединаца, *пропагирањем* *таквог несећања* као *једино истинитог* каже:

„Одједном су сви знали шта је било право значење прошлости, а нико није примећивао да се више не говори о будућности, чак ни о садашњости, да није реч о психоаналитичком преживљавању неког догађаја не би ли се утврдио његов прави смисао, већ да се прошлост, живот у прошлости, нуди као замена животу у садашњости, да се преживљен живот поставља као једини стварни живот, односно, да се од живота тражи да буде стално тапкање у месту, непрекидно одигравање прошлости које постаје само себи циљ.“ (Albahari 2011: 135)

Албахари *поставља* свог приповедача у *страни* Симболички регистар *новоусвојене* културе *приморавајући* га да *борави* у руптури између прошлости и садашњости и *уписујући* му уверење да је субјективитет (који субјективитет?) могуће потврдити креирањем *писаног текста*. *Уписано* уверење, попут деридијанског давања поверења *нечему* без било каквог *смисла* не би ли се конституисао привид *сабласти* стабилности, за приповедача треба да се сведе на исписивање нечега као *сабласти објаве* (себи или сопственој прошлости или *Новом Свету*/Доналду) сопствене *трансформације у нешто друго, у неког другог, у доказ себи и Новом Свету* да су идентитетска конверзија и раскид са прошлошћу (не)могући. *Превођење* Мајчине исповести у причу Албахари *даје* свом приповедачу као иницијалну опцију да трансформисањем њеног говора у писани текст започне са доношењем одлуке путем које *сабласти* ће се извући из

(псеудо)егзилантског *бездана* сопственог идентитетског (не)постојања. Приповедачев творац му са предумишљајем *патура* и Доналда, да ли пријатеља из *Новог Света*, да ли *некакав алтер-его*, или ауто пројекцију стварносно-имагинаризованог или имагинаризовано-стварносног *пријатеља*, не би ли му у већ постојећу Сумњу у *све*, унео и додатни скептицизам у вези са немогућношћу екстраховања *сабласти* у стварању приче засноване на Мајчином сведочанству.

Несигурност интерпретативног читања Доналдововог имагинаризовано-онтолошког постојања у наративу овог романа, између осталог, *чита се* и у *сугестији* која *испада из оквира* писца *Новог Света* који идентитетски постоји само за и у садашњости, за кога на пример ни Сумња не постоји: „На овом континенту, рекао је, онај ко сумња остаје заувек на дну или на почетку, што је, бар када је он у питању, иста ствар.“ (Albahari 2011: 11) Доналд нема исти онтолошко-имагинаризовани статус попут професора политичких наука у роману *Снежни човек*, те стога ауторка овог интерпретативног исказа даје себи за право да ре-испише Речено Доналда без претензија да се бави доказивањем или оповргавањем претпоставки *Ко је Доналд?*, али уз претензију или претенциозност да између означитеља Доналд и означитеља *Нови Свет* (по)стави знак једнакости:

„Писање је неверица у [...] [прошлост], рекао је, у [...] [говор прошлости], у било какву могућност [...] [постојања у садашњости оптерећеној прошлошћу], оно је, рекао је, заправо бекство од [...] [Прошлости], а не, како кажу, тоњење у [...] [саму Прошлост]. Онај који тоне, рекао је, он се дави, а писац плута на површини, на размеђи светова, на граници између [...] [говора прошлости] и тишине.“ (Albahari 2011: 16)

Иако се оваквим интерпретативним *скрнављењем* оригиналног текста наратива романа ауторка у перспективи излаже могућим рецепијентским означавањима оваког поступка пијавичарским *истијањем крви без анестезирања из жртве-текста* романа, ауторка се истовремено и *брани* од могуће рецепијентске упитаности зашто у роману *Мамац чита* постојање *само* два јунака – Мајке и приповедача. С тим у вези и интерпретативно *читање* краја романа се мења не у односу на оно што у роману пише, већ само у вези са начином на који интерпретативни искази до којих је ауторка у свом истраживању дошла *читају* крај романа: као приповедачево *предавање* сопственог идентитетског постојања причи из које је у потпуности избрисана трагедија Мајке, причи која остаје само као потврда приповедачевог меланхоличног еха, причи у којој приповедач прича сопствену *инклузију у Нови Свет*, причи која је „дефинишући“ троп његовог идентитетског (не)постојања, причи као губитку двоумљења које приповедачев субјективет у *некој* (каквој и коликој остаје непознаница) мери дефинише, причи као *новом* идентитету - аисторијски и ничим неоптерећеном идентитетском постојању. Приповедач на крају романа пише причу коју ставља у коверат и поштом шаље Доналду. Пише и пропратно писмо у *понижности* „[...] као да сам се обраћао бирократи од чијег решења је зависила цела моја егзистенција. Да га је видела, моја мајка би га одмах поцепала. [...] Ко зна где је, рекла је једном, никада не пита: Ко сам?“ (Albahari 2011: 153) Након што шаље причу приповедач остаје неко време да *постоји у стању гриже савести* јер је „[...] изневерио онај савет [...] мајке по којем не треба да се уздаш у друге уколико не можеш да се поуздаш у себе [...]“ (Albahari 2011: 182). „Онда чујем тресак аутомобилских врата, потом тихи бат корака на бетонској стази [...] Не чујем та три последња корака, али замишљам Доналда како се успиње, освежен, осмехнут [...]“ (Albahari 2011: 183). „И када доиста чујем звоно, не оклева, али и не журим. Удишем ваздух као да је то сасвим други ваздух, као да то више нису моја плућа, као да то више нисам ја.“ (Albahari 2011: 183) Приповедач отвара врата испред којих стоји Доналд који му у тишини пружа фасциклу са рукописом:

„Рукопис је, видим док га овлаш прелиставам, препун исправки, подвучених места и прецртаних речи, запажам и низ великих упитника. Затварам фасциклу и померам се у страну; Доналд, међутим, остаје на истом месту. Могао бих можда и ја да се вратим на претходно место, али не могу да утврдим где сам стајао. [...] Да уместо доиста да пишем [...] могао бих да забележим нашу непокретност и да у њој препознам најаву промене, час када се срце одлучује на скок у слом. [...] и када покушам да затворим врата, осетим како се мрак одупире. Притискам раменом, потурам стопало, наслањам цело тело на глатку површ. Брава напокон шкљоцне. Тада се опрезно, сасвим опрезно, удаљавам унатраг све док ми нешто не дотакне леђа.“ (Albahari 2011: 184)

Иницијално приповедач има поверење да се од истине трауме може побећи у егзил не би ли доласком или одласком у „изван трауматични“ егзил пронашао неку, било коју истину којој би се у идентитетском смислу приклонио. С једне стране распад истине трауме *Старог Света*, с друге стране фантомска *истина Новог Света*. Уколико је могуће поредити ова два модуса *истина* псеудо-заједнички именилац би могао бити празнина која показује различите особености, али која про-изводи означитељ бесмисао као нераздвојив од означитеља истина. У том смислу нужно се намеће питање шта би значило вратити се на означитељско место претходног идентитета чак и када би постојала могућност пражњења дозначеног садржаја идентитета из-потребе интеграције у фантомски, нов идентитет? „У том смислу, читав роман, као и приповедачев писани текст, су једноставно вежба замене палих симбола новим, не више вероватним или истинитијим већ, једноставно, обдареним атрактивношћу новине.“ (Aleksić 2006: 69)

Приповедач каже да је његова прича „[...] о песнику који је одлучио да је дошло време да пише приче [...]“ (Albahari 2011: 151), али како не успева да се *ослободи сажимања* за које верује да је предуслов прозног говора, сажимања за које исто тако верује да јесте обавеза састављања стихова, *оних* стихова које је писао у стању „блаженог незнања“ и које „[...] нико није хтео да објави.“ (Albahari 2011: 153) Међутим, „[...] упркос свим прозним сажимањима [...]“ (Albahari 2011: 152), приповедачев песник прича причу о „[...] свет[у који] се око њега распадао [...]“ (Albahari 2011: 152), о рату који се води у *Старом Свету*, о смрти мајке и о томе „[...] како повест њеног живота постаје у њему стварна, како га увлачи у себе и приморава да одигра одавно утврђену улогу.“ (Albahari 2011: 152) Да ли из страха од несклада *онога* што је у причи записао и *онога* што *Нови Свет* од њега очекује да запише, а што би у *месту Новог Света* могло у привиду да га трансформише у *неког* другог-од сопственог идентитета или *нешто* друго – испразњен означитељ или *само место без живота*: „[...] нисам [...] ни на једном месту, и можда, када говорим о могућем животу, говорим заправо о месту, о животу који постаје место.“ (Albahari 2011: 171), приповедач исписује крај неке потпуно друге приче, те своју причу завршава измишљањем „[...] и то је једино што сам измислио [...]“ (Albahari 2011: 152) „[...] како на обали реке среће девојку којој у дугом монологу саопштава да је љубав последње упориште, и да, уколико га изгубимо, живот постаје бескрајно тоњење.“ (Albahari 2011: 152), меланхоличним псеудо-оптимизмом заљубљеног пара који одлази у сумрак „[...] гацајући кроз блато [...]“ (Albahari 2011: 152) – „Све сам то написао на енглеском језику, уз помоћ речника, наравно [...]“ (Albahari 2011: 152).

Доналдов одговор на рукопис његовог пријатеља чини да приповедач схвати своју позицију која није ни близу разрешења двоумљења које га је барем у извесној мери дефинисало. Завршна сцена илуструје привид његовог *напуштање претходног* идентитета и истовремено неуспех да се приближи оном идентитету оличеном у Доналду/*Новом Свету*: „Затварам фасциклу и померам се у страну; Доналд, међутим, остаје на свом месту. Могао бих можда и ја да се вратим на претходно место, али не могу да утврдим где сам стајао.“ (Albahari 2011: 184) „Смисао места“ одсутан је у завршним

редовима. Не постоји више, чак, ни као могућност. Доналдово одбијање написаног текста, међутим, важно је. Исправљени рукопис препун је исправки, црвених напомена и знакова питања. Оно што приповедач уочава као Доналдов бес може бити приписано и чињеници да је његов рукопис интерпретиран као чин против свих правила приповедачких правила према Доналдовом поимању њих, али и подједнако као неприхватање разлике постојања и приповедача и његове приче. Приповедачево предавање сопственог бића целим срцем Доналдовој процени, чини га рањивим. Доналдово одбијање његове понуде, међутим, оставља га да лебди у недефинисаном простору у коме нема ничега од онога што Доналд означава – нови идентитет и аисторијско и неоптерећено ничим постојање. Нерешен исход његовог покушаја писања је истовремено индикативан за други нерешени конфликт у тексту, онај између речи и тишине. (Aleksić 2006: 68) Према Доналду, егзиланти и писци деле исту судбину, бивају осуђени на постојање на границама светова: „Онај који тоне, рекао је, он се дави, а писац плута на површини, на размеђи светова, на граници између говора и тишине.“ (Albahari 2011: 16)

Коначно, имамо „плутања“ изван и *оног из-међу, празнине, изостајања сваког значења*, саме *истине* би се могао интерпретативно *прочитати* као једина функција сопства Албахаријевог приповедача. С једне стране приповедач бежи од онога што означава истином у егзил. С друге стране, он предлаже егзил као сопствену истину. Редифинисање ових очигледно контрадикторних појмова могуће је само применом Лаканове метафоре о истини, која указује на потенцијал генерисања истине потенцијалног Вавилонског хаоса некадашње Југославије, као и на приповедачево не мање хаотично егзилантско стање. Овим се отвара могућност за покушај спајања ова два стања. Па ипак, свако од тих стања представља различиту особеност празнине, при чему свако достиже различите нивое бесмисла неопходног за перцепцију истине. Можда се истовремено указује прилика на заједничку перцепцију могућности *онажања* истине пре него саме истине враћајући се на место предходног идентитета испражњеног од дозначеног садржаја из-потребности интеграције у фантомски, нов идентитет. За разлику од Мајке и јеврејске заједнице у којима је мајка проналазила утеху, приповедач је не налази. Он остаје на почетку. (Aleksić 2006: 69)

У ауто-запису *Дијаспора и друге ствари* Албахари се обраћа младом Албахарију, оном *Албахарију* пре почетка догађања Историје. У том контексту би се могло интерпретативно *реисписати* цитат из ауто-записа као *обраћање* приповедача *Мамаца из времена „блаженог незнања“* оном приповедачу који остаје идентитетски да *постоји* на крају романа, на крају своје приче не између, већ **изван** неместа постојања *између* које би се још могло и читати као идентитетско стање левитације изнад сопствене прошлости, сопствене породичне митологије, Историје *Старог Света*, аисторичности *Новог Света*, хуманог субјекта који се не одриче сопствене прошлости и нео-хуманог субјекта који ужива лакановски *plaisir* у сопственом холограмском постојању и холограмској истини сопственог сопства.

„У крајњем исходу, могао бих да кажем [...], једина разлика између нас јесте то што је он прогутао мамац неостварене историје, а што сам ја, после извесног колебања, прогутао мамац остварене историје. И он и ја смо само нечији улов, ништа више...“ (Albahari 2008: 138)

„О томе како никада не знамо довољно о онима који су нам најближи, како увек прелазимо велика растојања у потрази за учитељима а не осврћемо се према онима који су нам толико близу, да их наша сенка увек дотиче. Доналд би ми сигурно рекао да се учитељ увек повезује са светлошћу, а ја сада знам, стиснут у овој канадској кућици, да прави наук може да се нађе и у одсуству светлости. [...] (Albahari 2011: 118)

„Да сам умео да учим од мајке, знао бих да се пуноћа стиче тако што се живот једноставно живи, не бих га стално пропуштао кроз сито као уцрвљало брашно, не бих чепркао по њему као дете које брљави по тањиру и вади жилице из пилећег белог меса. Сада је, наравно, касно. Седим у кући на рубу града, у земљи која, као некада моја, налази смисао у сталном потврђивању свог бесмисла и ишчекивању тренутка када ће се сама у себе обрушити, бескрајно удаљен од свега што ме је некада чинило оним што јесам, или што сам могао бити, или што сам био. И тај хаос граматичких времена потврђује у којој мери се налазим изван живота, у којем постоји само садашње време и нема граматике.“ (Albahari 2011: 118, 119)

Крај романа *Мамац одзвања* само звуком браве која шкљоцне. Врата се коначно затварају остављајући приповедача ухваћеног у мрежу мамца изван живота, испразњеног од потребе успостављања било какве истине сопственог сопства. Хумани субјекат уз помоћ Имагинације па макар то била Имагинација кривице као имагинарног модуса идентитетског постојања у за-увек одуживању дуга себи у привиду одуживања дуга другом-од себе идентитетски постоји. Нео-хумани субјекат или нео-хумани субјекат-у-покушају остаје као испразњени субјективитет прогнан и из Имагинације и из Стварности, и из нео-Стварности – можда некада у спознаји погубности замене Имагинације Сумњом у све.

VIII ЗАКЉУЧАК

Зашто се овај истраживачко-интерпретативни исказ који у институционализовано-формалном смислу треба означити означитељем докторска теза или докторска дисертација *не понаша у складу са правилима и нормама Другог* као универзалног Симболичког регистра којим влада Закон *Методологије научног истраживања*? *Правила налажу* да се у истраживачким записима овог типа прво уведе предмет научног истраживања, да се појасни зашто интерпретатор, истраживач доноси одлуку да истражује, да спроводи истраживање одређеног предмета истраживања посебно уколико о датом предмету постоји мноштво истраживања, да у оквиру под-означитеља „Увод“ наведе *методе* научног истраживања које ће *примењивати* у свом истраживачком исказу, да исте методе под означитељем на пример „Теоријски оквир“ ре-испише на основу мноштва *проучених* теоријских приступа, да хронолошки наведе „сва“ истраживачу доступна изучавања проблема од којих истраживач треба да издвоји *најподеснија* за дато истраживање, да *истраживачко-проблемски ентитет* који је до детаља или не, образложен подели на под-проблеме да би их у истраживачком раду издвојио/ла и оквиру њих трагао/ла за отисцима или траговима који (не)постоје у *примарном делу* истраживачког исказа и тако даље. Ауторка овог интерпретативног исказа не из разлога незнања, непознавања претходно наведених *цртица норми сваке Методологије научног истраживања*, са предумишљајем, а из потребе самог предмета истраживања *(Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија*, одступа од институционализовано-формалног истраживачког приступа. У вези са обавезним означавањем и исписивањем „Увода“ и „Теоријског оквира“, ауторка се *налази пред зидом* Лаканове психоаналитичке теорије, пред самим наративом теорије која сама по себи представља својеврсну теоријску поетику у смислу само-одбране од других (психоаналитичких) теорија у научно прописаном смислу теоретисања. *Из тог разлога* ауторка прво реч даје Радоману Кордићу као пред-постављеном ауторитету не би ли себе и друге-од-себе *уверила* да је Лакановој психоаналитичкој теорији немогуће приступити таксативним издвајањем проблема на које Лаканова теорија п(р)озива у за-увек упитаности. Кордићево *читање Лакана отвара* лакановско Имагинарно које уз опрез *ослобађа* ауторку овог интерпретативног исказа од предрасуда о начину *читања* Лаканове психоаналитичке теорије у истраживачким исказима, који претендују на пред-означитељ докторски и који зарад потребе концизности, или из потребе редукционизма своде читаву једну психоаналитичку поетику на Лаканов РСИ (Реално, Симболичко, Имагинарно) боромејски чвор без узимања у разматрање *кључних питања* које Лакан поставља у непостављању: *Ко је субјекат? Да ли субјекат може да одговори на ово питање? Да ли други-од-субјекта – психоаналитичари, интерпретатори, тумачи – могу субјекту који се пита: Ко сам ја? да дају одговор? Да ли и они знају одговор на питање о сопственом субјективитету? Да ли су регистри Реалног, Симболичког и Имагинарног у којима се субјекат идентитетски обележава, односно покушава да конституише једнодимензионални или полидимензионални? Да ли је Лаканово Симболичко перципирано као језик у коме субјективитет покушава дискурзивно да постоји као низ означитељских кругова који се праволинијски уланчавају или постоји нешто, што се може читати или као Лаканово Реално (несвесно), али не фројдистичко несвесно субјективитета, већ Реално, несвесно самог језика које додатно Законом вероватноће и комбинаторике прописује дискурзивно-идентитетско понашање субјекта? Шта је то иницијална кастрација субјективитета субјекта и како се она рефлектује на целоживотну потрагу субјекта за истином сопства? На основу чега субјекат зна да за превару Другог – Симболичког и освећено знање о превари оставља по страни да би се*

кретањем кроз мноштво перверзија, односно имагинаризованих могућности первертирања сопственог мањака у мноштво имагинаризованих истина сопственог субјективитета у Имагинарном, у привиду ослободио Символичког? Зашто не постоји Друго Другог или ако постоји зашто је недоступно субјекту? Одакле потиче императив *jouissance*-а – уживања у боли – као метастаза од које субјекат зазире по инерцији се бранећи полисемијом мноштва тренутних – у неизвесној дужини трајања мереној космичким временом – задовољења – *plaisir*-а потребе за привидом симулакрума целовите и стабилне истине и целовитог и стабилног сопства? Зашто је читање симптома, према Лакану, само фројдистичка заблуда? Зашто субјекат у идентитетском смислу може да постоји само као мноштво функција идентитета, функција чији низ Лакан започиње функцијом хистерика, неуротика, картезијанског субјекта не би ли указао и на могућност дозначавања самих ових функција попут функција психотика, параноика, опсесивног хистерика, опсесивног неуротика, опсесивног его-субјекта, фобичног хистерика, неуротика, его-субјекта и тако у недоглед, али и да би пружио увид привида могућности читања поменутих функција и њиховог смењивања у регистру постојања једног сопства? Који су узроци настајања функција идентитета субјекта, не самог идентитета или сопства као конструкта који никада не долази до стадијума идентитетског постојања у не-фрустрираности? Како настаје зев, расцеп између нарцистичке слике као имагинарног склада и дискурзивне Стварности? Које су последице обележене означитељем за-увек по само сопство субјекта? Зашто је исказ сваког субјекта неподударан са субјектом исказивања и субјектом који исказује?

У истраживачком исказу ауторка издваја два модуса лакановске кастрације истине идентитета субјекта. Један модус јесте нарцистичка кастрација која од тренутка иницијалног сусрета субјекта са огледалом у коме субјекат перципира имаго целовитости сопственог тела и из-потребе за целовитошћу сопственог идентитетског постојања по аутоматизму интериоризује перципирани привид сопственог алтеритета као идеала-Ја. Субјекат не може идентитетски да постоји у солипсистичком простору, већ само и једино у непрекидним сусретима са дискурзивним друштвеним, културолошким, идеолошким и тако даље реконфигурисаним ситуацијама које га увек изнова воде назад у иницијално конституисање нарцистичког имага као круте структуре оклопа неког другог, у привиду целовитог идентитета да би га подсетиле на иницијалну кастрацију, спознају да идеал-Ја није његов идентитет, те да је једини вид идентитетског постојања Ја идеал као ре-конфигурисани конструкт који субјекат у за-увек фрустрацији суочава са *раскомаданошћу* сопственог идентитета. Други модус лакановске кастрације јесте *улазак* субјекта у Символично, језик, који постоји и пре уласка субјекта и у који је уписано на *n*-ти културолошких, социолошких, антрополошких, идеолошких и тако даље означитеља који без обзира на ознаку *n*-ти означитеља субјекат уласком у Символично лишавају слободе избора идентитетског постојања изван Символичког. Само Символично, језик, према Лакану, није никакав самостални *ентитет*, већ попут самог субјекта ентитет чији идентитет је ограничен Реалним (несвесним), односно *архе*-Символичким као Универзалним Символичким за-увек недоступним самом Символичком. Универзално Символично Символичком субјекта намеће *архе*-Закон који индивидуализовано Символично ре-именује у Закон вероватноће и комбинаторике, Закон Другог, Закон Оца, Закон Имена Оца. Лакан *допушта* Символичком знање о постојању привида целовитог Универзалног Символичког, те и само Символично *освећено* сопствене нецеловитости, конституише сопствени идентитет као привид целовитости у непрекидном произвођењу мноштва метафоричко-метонимијских регистара означитеља само-проглашавајући се за Друго у односу на субјекат. С обзиром да је означитељ Друго непријатељска инстанца у смислу ограничења, односно редукционизма могућности

конституисања идентитета субјекта у оквиру ограниченог броја означитеља у које су већ уписана значења, субјекат уласком у Симболичко и сам бива кастриран немогућношћу да конституише засебни означитељски регистар (осим у идентитетској функцији психотика). Исто знање које Лакан *допушта* Симболичком, *допушта* и субјекту који *некако зна* за превару Симболичког у само-конституисању себе као Другог и *свесно улази* у Симболичко *крећући* се *путем* мноштва перверзија као имагинаризованих могућности да сопствени мањак и мањак Другог первертира у имагинаризоване истине сопственог субјективитета у Имагинарном. У Имагинарном субјекат свесно пристаје на первертирање идеала-Ја у Ја-идеал или идеално Ја и *објекат мањка*, објекат малог *a* као за-увек недостајући *сегмент* сопственог идентитета, свесно *га* мењајући за мноштво метафоричко-метонимијских означитеља Симболичког, означитеља који постоје као означитељи само у односу на друге означитеље Симболичког поретка. *Двострука* или *вишеструка* кастрираност субјекта за последицу има и наметнуто *уживање*, *jouissance*, *уживање кроз бол*, *уживање* као императив Реалног субјекта и Универзалног Симболичког или Реалног Симболичког.

Из односа субјекта према сопственом објекту мањка, Симболичком поретку, Стварности, Историји као Трауми Лакан *указује* на неке од мноштва могућих функција субјективитета не би ли у контексту своје анти-еголошке психоаналитичке теорије проказао покушаје его-психоаналитичких теорија које *изводе* категорије и под-категорије субјективитета субјекта *процесима* *укалупљивања* субјективитета у унапред конструисане шаблоне, као *разврставање* субјективитета субјекта по већ утврђеним *обрасцима* *понашања* и *читања* симптома. У вези са претходно наведеним овај истраживачко-интерпретативни исказ представља *новум* у односу на истраживачке исказе *дате* до *тренутка* његовог настајања. *Новум* се *своди* на исцрпно, не минуциозно, *читање* Лакановог *исказа* о неким од могућих функција субјективитета које субјекат *свесно прихвата* како би пружио отпор сваком хегемонишућем Другом, наравно, под претпоставком да не постоји Друго које не претендује на хегемонију и тоталитаризам. Лакан у *показној вежби* са предумишљајем помиње само три функције субјективитета: функцију хистерика, неуротика и его-субјекта. Лаканово *увођење* функција субјективитета у сагласју је са његовим перципирањем субјективитета субјекта као алгоритама *чији* се *исход* мења са сваким *увођењем* *новог* *услова* идентитетског постојања. Лаканов исказ у вези са функцијама идентитета истовремено је и отпор обећањима психоаналитичара да анализанда *могу излечити* узимањем анамнезе на основу симптома *које показује*. Симптоми, према Лакану, су нестални и нестабилни конструкти попут функција субјективитета. Идентитетско *стање* се не може *прочитати* из видљивог симптома јер видљиво симптома *већ* у *наредном тренутку* постаје невидљиво метаморфозирајући у неки од мноштва могућих модуса симптома.

Петар Јевремовић у својој *студији о Лакану* наглашава Лаканово *упозорење* у вези са односом аналитичара и анализанда, односно на однос књижевних теорија према *ткиву* наратива књижевног дела. Догма не постоји. Постоји само бесконачно постављање алгоритама, мењања услова алгоритама чији је исход увек исти - $\sqrt{-1}$ – имагинарни број. Психоаналитичари, интерпретатори, теоретичари су и сами истраумирани, агресивни и деструктивни, врло често, ако не и увек, прибегавајући *залечењу* сопствене само-деструктивности деконструкцијом *ткива* Реченог анализанда, наратива књижевног дела у уверењу да *ткиво* другог-од-њих крије целовиту истину и истину идентитета којих се по сваку цену треба *дочепати*.

Јевремовић се у својој *студији о Лакановој психоаналитичкој теорији задржава* на Лакановој хипотези о постојању боромејског чвора РСИ као тродимензионалног, као три уланчана регистра означитеља идентитетског постојања субјекта. РСИ боромејски

чвор не представља само уланчане означитељске кругове, ни само дводимензионалне Мебијусове траке, већ тродимензионална три торуса који у означавању сопства и истине нису подложни само дисторзијама, увртањима што би значило симултано постојање субјективитета само у две равни, односно ограничен број функција идентитета. Тродимензионални РСИ торуси, кругови су много комплекснији у смислу *склоности* ка непрестаним *окретањима око своје осе*, као и *извијања* на непредвидивим *местима* идентитетских функција. Исход јесте субјекат који постоји на *n*-ти функција идентитета и истине. Тродимензионалност није ограничена само на субјективитет и истину субјективитета, већ и на дискурзивно *тело* наратива књижевног дела које попут субјекта *поседује* на *n*-ти функција идентитета. Да све буде јасније *онима који се усуђују* да једно књижевно дело догматски *читају* попут *интерпретаторско-истраживачког света* као већинског који редукује функције наратива књижевног дела на категорије и под-категорије да би се минуциозно *по-забавили решењима* или једним и коначним *решењем* проблемске једначине коју постављају увек само са једном непознатом, важно је напоменути да осим тродимензионалности и сопства субјекта који интерпретира и самог наратива књижевног дела *постоји* и *простор* између њих такође је тродимензионалан. Између интерпретаторског *ока*, *ока* интерпретације и *ткива* наратива који се интерпретира постоји *поглед* и то и *поглед* субјекта интерпретатора и *поглед* *ткива* наратива, сваки понаособ са сопственим мноштвеностима истина. Субјекту – интерпретатору који је анти-догматски измештен из *интерпретаторско-истраживачког света* догме преостаје да у том *простору између* *изнађе* лакановски екран као *место за медитацију* у смислу промишљања као *отворености* која подразумева *знање* субјекта-интерпретатора о сопственој немоћи да се до краја *читања* наратива књижевног дела *задржи* у једној функцији идентитета и *знање* да и наратив књижевног дела такође *игра улогу екрана* који рефлектује на *n*-ти функција идентитета. У контексту претходно наведеног и у вези са *потребом* овог интерпретативног записа да *чита* сопства јунака, приповедача романа јасно је у којој мери је интерпретативна *оса кретања* динамичка, незауостављива и колико је читав *подухват* истражитељско-интерпретативног *читања Лакана* преко потребан у немерљиво већој *дози* од истражања појединих сегмената Лаканове психоаналитичке теорије присутних у истраживачко-интерпретативним исказима који *мисле* да су рекли *довољно*, *таман онолико колико је потребно за означитељ Теоријски оквир*. Ни овај интерпретативни исказ, без обзира на формални *простор* који је *исписан* у вези са Лакановом психоаналитичком теоријом, није довољан да се само укаже на неодређени *број* алгоритамских услова које Лаканова психоаналитичка теорија *(ус)поставља*.

Прописани „Теоријски оквир“ се у даљем току овог интерпретативног исказа *пробија додатним прегушивањем* наратива интерпретативног исказа *наративом* теорије наративног идентитета Пола Рикера и његовог деридијанског екстаховања Сабласти из Левинасове *трансценденталне феноменологије* или *филозофије трансценденције* како би избегао да *призна* сопствену немоћ пред одговором на питање: *Ко сам ја?* Ауторка овог интерпретативног исказа током настајања самог исказа имала је потребу да укаже на друге, изван анти-его психоаналитичке теорије, покушаје *филозофије онтологије* и *филозофије трансцендентала*, *филозофије деконструкције* – Пола Рикера, Емануела Левинаса, Жака Дериде – које су *развијале* и *расле* готово истовремено са психоаналитичком *филозофијом* Жака Лакана, да одговоре на питања у вези са јаством, субјективитетом, идентитетом, сопством и истином *призивајући у помоћ Лакана*. С тим у вези на самом почетку овог интерпретативног исказа ауторка *рециклира* у свом означитељском регистру инсистирање Радомана Кордића на анти-филозофији књижевности, анти-филозофском *читању* књижевности. Као што је ментор Александар Јерков приметио у „Извештају о подобности теме и кандидата“, ауторка из-потребе да

каже *све* зашла је у опасну зону губљења фокуса, односно самог предмета истраживања, те се (с)нашла у нечему што с једне стране може да пређе границу хабилитационог рада, истовремено са могућношћу да изгуби сопствено истраживање у разрачунавању са теоријама - филозофским, психоаналитичким, књижевним, те је с правом поставио кључно питање: „А зашто не и Делез?“ Постављено питање иако постављено у засебном подучавајућем регистру пробудило је ауторку овог интерпретативног исказа да постави додатна питања, наравно у сопственом означитељском регистру: *А зашто се крити иза фактицитета да је поетика Владимира Набокова - амерички романи – настајала упоредо са преокретима у француској филозофској мисли која за разлику од анти-филозофске поетике Владимира Набокова није успела да одговори на питања у вези са истином и сопством, себством, јаством? Зашто не указати на идентитетску фрустрацију поменутих филозофа и с једне стране са предумишљајем не истргнути оне делове њихових исказа који нису догматски, у којима признају у непризнавању ћорсокак у који су запали у покушајима да истраже пребивање сопства у другом или као друго само зато што нису могли да признају да сопство није друго, већ на n-ти других? Владимир Набоков у својим америчким романима то зна.*

Зашто се теорија наративног идентитета Пола Рикера *опи*ре да у потпуности замени Лаканов психоаналитички приступ у овом истраживачко-интерпретативном исказу, те је ауторка приморана да истрже поједине *сегменте* Рикерове феноменолошке онтологије само и једино у контексту *допуњавања празнина филозофском поетиком* Емануела Левинаса? Пол Рикер одустајући од истости идентитета као непроменљиве, као иницијално замишљеног стабилног пола идентитета *трауму* губљења ослоња у својој теорији наративног идентитета покушава да *надомести* другим полом сопства, самим сопством означеним као ипсеитет само-сталности, као приче, наратива који *бежи* од губљења ослоња у истости у *нешто* означено као ипсеитет само-сталности који када почиње да показује *своје право лице* у смислу могућности да буде перципиран као картезијанско-догматска за-себичност солипсистичког идентитетског постојања, као наратив *психотика, приморава* Рикера да *уведе* етичку инстанцу. Увођење етичке инстанце у сопствено трагање за причом о сопству *збуњује* Рикера јер *зна* да етичка инстанца *позива* на цењење Другог или другог као самог себе, *на живот, добар живот* као пражњење себе самог од себе самог да би се задовољила имагинаризована и имагинарна инваријабла постојаности сопства у модусу само-сталности ипсеитета само ако и уколико постоји безинтересна одговорност за другог. Парадокс у коме се Рикер нашао с једне стране Рикер разрешава провизорном хипотезом да само-пражњење себе зарад другог како би се достигао имагинарни стадијум само-цењења не сме да се замени само-мржњом. С друге, или прве стране *очајнички* му је потребна прича да би се наративни идентитет одржао и зато *позива* Емануела Левинаса *да причу настави*. Рикер *признаје* да сопство може да постоји у причи, али причи као Левинасовом Реченом које настоји да се домогне *Реченог* (као Лакановог Имагинарног?) или као симулакрума *Изрицања* (као симулакрума Лакановог Реалног?). *Изрицање* Левинас *описује* мистификацијом постојања архе-времена, времена пре рефлексивног мишљења, у коме је постојало *неко* трпљење трпљења које се иницијално уписује у свако себство. То *трансцендентално* трпљење трпљења јесте трансцендентално Друго које *садржи* све смислове, истине свих бивствовања. Оно се не може тематизовати, али *га* субјекат *некако* зна. Да ли се у овим исказима *чита* Лаканово Реално? Субјекат је, према Левинасу, *зау*век *заражен* тим архе-Другим и зато је у идентитетском контексту *пасивни опсесивац*. Левинас је *приморан* да се *довија* како би, попут Набокова синкопирао сопствену историју живота као историју Трауме изазване означитељем јеврејства, као историју жртве прогона, као жртве која је управо *због* означитеља јеврејство изгубила читаву породицу. Управо зато је наратив његове *филозофије* поетски, привидно херметичан, али

за разлику од поетичности једног књижевног дела, Левинасова поетичност *се завршава* експлицитно-догматским чврстим *ставом* идентитетског постојања искључиво у немржњи. Херметичност сопствене филозофске *поетике* Левинас одржава, између осталог, у инсистирању да се током писања својих *исказа* он служи етичким језиком као одразом говора пре говора, архе-говора пре *појаве мржње* и идентитетског постојања у *мржњи*, језиком метафора, али не метафора које су испразно *разигране* попут *оних* у служећем језику, већ метафора које отворено пружају отпор сваком покушају хегемоније и тотализације *исказа*. Левинасов *позив* на пражњење субјекта од нарцистичког ега *потиче из знања Трауме* јер ега је тај који рањава друге, као и сам субјекат. Субјекат би требало да прихвати своју позицију *добровољног* егзиланта без могућности повратка у идентитетско стање пре *егзила* и без потребе за интеграцијом у другог-од-себе јер би то значило анихилацију сваког другог (и самог субјекта). Истина сопства, према Левинасу, постоји само изван самосвесне рефлексije, у међупростору између бивствовања и бивствујућег, између два наратива, наратива о себи који нема потребу да наратив другог-од-себе асимилиује и на тај начин *убије*. Историја, Губитак, Траума су уписани трагови у сваком субјективитету, односно постоје као псеудо-архе-трагови. Време између прекогнитивног освешћивања Трауме и когнитивног освешћивања Трауме, према Левинасу јесте за субјекат непознатљиви *вакуум* који Левинас означава трагом трансцендентала. Оно што субјекту који се *оглуши* о идентитетско постојање у *знању вакуума* без покушаја објективизације рациом, егом, архе-времена *без мржње*, преостаје је непрестано враћање *с ову страну бивства* где га чека само-спознаја сопствене рањивости или и рањености и бол Трауме. Такав субјекат остаје за-увек да постоји кроз насиље говора мржње. Управо из тог разлога у овом интерпретативном исказу у контексту *приче* о Левинасовој трансценденталној феноменологији, или анти-онтологији ауторка из потребе да и сама *не почини насиље прича причу о Левинасу, причу као причање* које због *прописаних ограничења* интерпретативног исказа који за *предмет* истраживања нема *Левинаса* застаје, али не у штурости или цртицама *Левинасове приче о бивствовању*. Да ли Левинасова *прича о бивствовању* наводи Рикера да *изађе из сопствене приче о дијалектичко-наративном односу истости и ипсеитета* и да *закључи „(...) да у једној филозофији ипсеитета поседовање није оно што је важно.“* (Рикер 2004: 175)?

Наредни део интерпретативног исказа *исписује* теоријске наративе у вези са ауто-исказима, покушајима исписивања аутобиографија. Ауторка у иницијалном делу интерпретативног наратива најпре указује на *архе-немогућност* било ког субјекта да запише, чак и када би хтео, сопствену *историју живота*. У том контексту ауторка *чита* запажања Радомана Кордића у вези са *фактицитетом* аутобиографичности као увек и једино аутобиографичности Другог, Симболичког идентитетског регистра *у који је субјекат нужно бачен сопственим рођењем* у лакановски означеном Симболичком, језику. Прича субјекта о сопственој *историји живота* у ауто-записима јесте прича Симболичког као што је и сваки покушај писаца да сопствене поетике, дела која претендују на *чисту фикцију прочисте* од уплива својих историја живота *осуђен на неуспех*. Не постоји аутономија ни аутобиографског ни чисто фиктивног текста. Аутобиографија субјекта као аутобиографија Другог не дозвољава субјекту – писцу да се у сопственим делима фикције *заклони* у лакановски означеном Имагинарном јер сваким покушајем да из дела фикције избрише аутобиографско као фантомско Симболичко оставља за собом трагове брисања. *Једино што* интерпретаторима *преостаје* јесте да перципирају ауто-записе као увек ауто-записе Другог и дела фикције у модусу симултаног идентитетског постојања у *две површи* Мебијусове траке, с тим што и сам писац и његови реципијенти не могу никада прецизно утврдити коју *причу* пишу, односно *читају* управо због сталних *увртања две површи* Мебијусове траке: „[...] сви поступци претварају аутобиографију у фикционалну причу о осветљеном филму, али и

сваку фикционалну причу у аутобиографију субјекта који развија осветљени филм.“ (Kordić 2000: 84) Непредвидивост торзија и преламања Мебијусове траке изазива и несигурност и фрустрацију интерпретатора који не зна са чијим сопством у *непречишћеном модусу* се сусреће: ауторовим или јунаковим. Аутобиографске метафикције и аутобиографске историографије у овом интерпретативном исказу су представљене као алгоритамске функције *поручних кодова* у поетикама и Владимира Набокова и Давида Албахарија. Поетике ова два писца се не *претварају* да не знају шта се *збива* у Реалном Симболичког. Оне *виде и знају* за мамце које Симболичко из сопствене непостојаности непрестано поставља. С тим у вези Радоман Кордић проналази *заједничку инваријаблу* у поетици и једног и другог писца означавајући је као „јеврејска шифра“, односно „психоаналитичка шифра“ коју аутобиографске метафикције и аутобиографске историографије *шаљу у наративе поетика* оба писца у форми *поручних кодова* који се *понашају* као метафоричке операције симптома *историја живота* аутора у самом чину настајања њихових поетика.

Интерпретативно читање Рикеровог тумачења Аристотелове *тријаде*: *mimesis I*, *mimesis II*, *mimesis III* и реозначавање истих у сопственом означитељском регистру као префигурације, конфигурације и реконфигурације има за *циљ* да укаже на могућност *симултаног читања историја живота* писаца и њихових дела фикције. У том контексту се у овом делу интерпретативног исказа наводе „провизорне хипотезе“ Линде Хачион у вези са односима историје и фикције као *увођења у могућност читања* дела фикције Владимира Набокова и Давида Албахарија у *коду* њихових ауто-записа. Хачионова указује да прича као апсолут не постоји, не постоји ни истина *ауто-записа* осим као дискурзивна префигурација која сама пролази кроз на *n*-ти метаморфоза. Ово даље имплицира да ова два *жанра* није могуће ни *поставити* један наспрам другог управо због њихове флуидности и *преливања* једног у други, али не и стапања. Попут историје, односно историографије која постоји и коју је могуће исписати само уз предуслов перципирања референци као метафоричких, као рефугурација трагова јер онтолошки догађаји историје и прошлости остају да постоје само као артефакти који рефлектују мноштвеност могућих *читања*. Ауто-записи су исто тако *рад* историографије, односно покушаја аутора да на основу сећања као за-увек променљиве истине испише историју сопственог живота. Како се то референце дела ауто-записа и дела фикције *укриштају*? Реципијент *кроз* дела фикције, наводи Рикер, прима и референцу ауто-записа као *изван* референцу, референцу ауто-записа (перципираног као вишеструко удаљеног од истине историје живота аутора) без обзира да ли аутор настоји да сопствени исказ у потпуности имагинаризује или да покушава да сопствену историју живота *верно* испише, исход је исти. *Због* дискурзивне природе *Света* Рикер реозначава и означитељ референца у реконфигурација. Овим ре-означавањем Рикер назначава Сумњу као једину *истину* означитеља референца и указује да је као ре-означен означитељ реконфигурација *свеприсутна* и у чину преконфигурације – имагинаризације дискурзивне прошлости у уметности сећања и у чину конфигурације наратива који аутор *записује* при-додајући му још метафоричко-метонимијских слојева, и у чину рефигуративне перцепције која се *одиграва* у свести реципијената, интерпретатора. Реконфигуративна конфигурација се односи на реконфигуративне референце историје живота писца, али и на потребу сваког субјекта за трагањем за неком сопственом истином, истином сопственог идентитета. Из истих разлога због којих се *појмови* сопства, истине, истине сопства опирају разлагању на категорије и под-категорије како се не би редуковали на псеудо-онтологичности, немогуће је раз-двојити резом реконфигуративну преконфигурацију субјекта као потребу да трага за истином сопственог сопства и конфигурацију наратива дела које претендује на *чисту* фикцију. Један субјекат, један писац ипак може да постоји у једном *под-регистру* универзалног Симболичког и да се у *оквиру* њега *креће*. *Под-регистар*

идентитетског постојања онемогућава субјекту-писцу да направи за-увек ослобађајући рез између трагања за истином сопственог сопства и трагања јунака, приповедача његових *фикција*. Иако овај истраживачки исказ указује на могућност асимптотског интерпретативног *кретања* „психоаналитичких шифри“ *историја живота* аутора и „психоаналитичких шифри“ сопства њихових јунака, истовремено *приказује* и начин на који и Владимир Набоков и Давид Албахари додатно настоје да синкопирају сопствену преконфигуративну конфигурацију. Без обзира на *чврсте ставове* оба писца да сопствене ауто-записе записују у коду имагинаризованих конфигурација, ауторка овог интерпретативног исказа мишљења је да они не могу у идентитетском смислу ни као субјекти, ни као писци да постоје изван Симболичких регистара *које живе у неком* психотичко-солипсистичком Симболичком означитељском регистру, што имплицира немогућност идентитетског постојања њихових јунака, приповедача *у слободи*, у имагинаризацији као привиду слободе неког *њиховог засебног* Имагинарног Симболичког.

Теорија трауме Цефрија Хартмана није једина *теорија трауме* која јесте део овог интерпретативног исказа. У овом делу интерпретативног исказа Хартманова теорија се *помиње* у вези са пред-свесном, неизговореном потребом књижевности, фикције, ауто-записа за уметничко-утешитељском модификацијом преживљене Трауме. Тензија између дискурзивно *присутног* у свести догађаја Трауме с једне стране и *потреба* записа – поетских и ауто-поетских – да задрже присуство Трауме у пред-свесном је, према Хартману, конститутивна за идентитет субјекта. Субјекат, аутор, писац, приповедач чак и када експлицитно одбијају да про-говоре о Трауми, освешћени су принуде да живе трауматску стварност и у смислу дискурзивне предодређености на немогућност и немоћ означавања себе осим у регистру Симболичког и у смислу за-увек чежње за *неким* Имагинарним пре-трауматским стањем псеудо-целовитости. Хартман на уму има и Трауму Историје, Трауму Губитка као рана које иако у тишини, ћутању, не-изговарању проналазе привид мира и спокоја, ипак *ване* да буду изговорене *уз знање* да их изговарање у Симболичком неће ублажити. Конститутивно изговарања, *прича рана* Трауме у Симболичком Хартман перципира као *певање у лице објекту* Трауме у лакановски означеној функцији хистерика који не одустаје од своје притајене борбе са Симболичким и Историјом. *Хистерик* је носталгичан за *неким* стањем сопственог идентитета у пре-Симболичком и пре-трауматском и он бира *algia*-у као лакановски прелазни објекат первертирајући је/га у мноштво метаморфоза фиктивног идентитетског постојања у Имагинарном. *Algia* јесте бол за за-увек изгубљеном *космологијом Света*, али за *хистерика* она је истовремено и покретачка снага сопствене идентитетске потребе за *опстанком* у *бесконачном* низу конституисања сопствене истине и сопства у Имагинарном. Светлана Бојм у свом делу *Будућност носталгије* прави привид дистинкције између *nostos*-а и *algia*-е како би, између осталог, указала на могућност идентитетског опстанка *на одређено време* или у *nostos*-у као чежњи за *повратком* и изостајању сумње да је *повратак* могућ, или у *algia*-и као болу из-страха од могућих нових рана Трауме уколико би субјекат покушао да се одупре и Симболичком и Стварности и Историји и Трауми. У том контексту Бојмова до-значава дистинкцију између рестауративне и рефлексивне носталгије. *Хистерик*, односно субјекат у идентитетској функцији *хистерика бира* рефлексивну носталгију јер *зна* да је *повратак* немогућ, да је живот *у садашњости живот* у Трауми, те се одлучује да *пева* не у *лице* Трауми, већ *иза леђа* у нади да ће се сваким наредним Имагинарним *осветити* и Симболичком и Стварности и Историји и Трауми. Лакановске функције идентитета его-субјекта и неуротика *живе, постоје* у *nostos*-у као потреби за *повратком* у пре-трауматско стање, али и у само-убеђености да имагинаризацијом могу да анихилирају и Симболичко и Стварност и Историју и Трауму не би ли рестаурирали сопствену

садашњост у засебном означитељском не-трауматском регистру. Его-субјекат и неуротик певају у лице објекту Трауме експлицитно да би је изазвали, поразили и прогласили њену смрт. У контексту интерпретативног читања ауто-записа, при чему се као „провизорна хипотеза“ поставља постојање рецепијента, интерпретатора као увек Другог (непријатељског Другог) у ауто-записима означеним као аутобиографске метафикције у којима аутори играју улоге функција его-субјекта и неуротика, интерпретатор као Други увек је у предности. Свако експлицитно инсистирање аутора ауто-записа означеног као метафиктивни на сопственој мета-позицији за интерпретатора лак је плен. Ауто-записи означени као историографски подразумевају псеудо-историографичност као псеудо-*nostos* у покушају да се *фактицитети*, дискурзивни фактицитети историја живота прекрију мноштвом метафоричко-метонимијских слојева, на *n*-ти бројем детаља (Набоков), или симулакрумом спонтаности *разговора* (Албахари). Из *algia*-е сопствених Губитака и Владимир Набоков и Давид Албахари у ауто-записима означеним као псеудо-историографски се са самом *algia*-ом суочавају причом о неком другом, било ком субјекту не би ли избегли пад у сентиментализам, у позивање интерпретатора да постави знак једнакости између њихових имагинаризованих (псеудо-)историографија и њихових поетика. Поглавља која следе у овом интерпретативном исказу у којима ауторка исписује цртице ауто-записа и Владимира Набокова и Давида Албахарија могу се читати као рабљење наративног простора у мери које Закон Другог – *Методологија научног истраживања* – не дозвољава. Ауторка са предумишљајем занемарује ову забрану настојећи да уведе што више познатих у за-увек неједначине: *Ко су Владимир Набоков и Давид Албахари?*, да би на основу познатих себи обезбедила асимптотско интерпретативно кретање кроз сопства и истине јунака, приповедача њихових романа. Ауторка себи дозвољава повремена векторска усецања без постављање екрана ауто-записа преко екрана поетика оба аутора. Прекомерност у квантитативном смислу коју као прекомерност означава *Симболички Закон Методологије научног истраживања* ауторка са предумишљајем спроводи из-потребе самог интерпретативног исказа који не претендује на артифицијелно без-смислено истрзање погодних делова из историја живота оба аутора, већ из потребе да се што је могуће више приближи полу-целовитом интерпретативном исказу о поручним кодовима које историје живота оба аутора шаљу својим поетикама не би ли поетике поставиле на пробне полигоне читања могућих сопствених функција идентитета и истина кроз сопства њихових јунака, приповедача.

Ауторка овог интерпретативног исказа интерпретативно чита ауто-записе Владимира Набокова означене као аутобиографска метафикција *Чврсти ставови* и аутобиографска историографија *Говори, сјећање!* како би конституисала лакановски интерпретаторски екран који у даљем интерпретативном читању сопства јунака Набоковљевих романа *Бледа ватра*, *Стварни живот Себастијана Најта*, *Погледај арлекине!*, *Прозирне ствари* поставља да би се кретала асимптотски у односу са интерпретативним екранима читања функција сопства и истина јунака романа, али и у односу са екранима сопства јунака самих наратива романа. Ауторка у овом делу интерпретативног исказа пушта Набоковљеве приче о сопственом животу да се испишу у „оригиналу“⁷² како би се из-потребе самог истраживања обратила својим потенцијаним

⁷² Набоковљеви ауто-записи, односно цитати из ауто-записа нису дати у оригиналу, већ у нечему што би се могло означити као „оригинал“ јер је ауторка из поштовања ауторитета првог преводиоца Набоковљевог ауто-записа *Говори, сјећање!* на хрватски језик прихватила превод у читању уз освешћеност вишеструке удаљености иницијалног означитељског регистра у коме је овај ауто-запис настао, означитељског регистра Набоковљевог матерњег руског језика, који је сам Набоков превео у сопствени означитељски регистар енглеског језика, а који је Нада Шољан у сопственом означитељском регистру хрватског језика преводилачки *реисписала*. Ауторка овог интерпретативног исказа се, наравно, повремено консултовала са

реципијентима и скренула им изнова пажњу на неопходност досадашњег истраживачког излагања. „Формални циљ“ овог истраживања није истраживање Набоковљевих ауто-записа, већ како у (радном) наслову овог записа стоји *(Не)могућност конституисања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија* што би требало да имплицира само фокусирање на романе наведених аутора и њихове јунаке. *Поетике* Жака Лакана и Емануела Левинаса, као и теорија личног и наративног идентитета Пола Рикера, присутне су како би се указало на начин на који се истраживачки приступа *задатој проблематици* могућности или немогућности конституисања или деконституисања путем конституисања *нечега* што би се могло (или не) прогласити истином када је реч о полисемантичком означитељу сопства. Да је истраживање након теоријских претпоставки настављено пречицом, директном анализом *тезе* из наслова у самим романима, ауторка овог истраживања сматра да би то значило *испуњење* формалног или формалистичког циља. Из тог разлога важно је изнова напоменути да је ауторка овог истраживачког исказа *присталица* и *заговорник* не-процедуралног, али формалног приступа проблематици третирањем означитеља форма као функције алгорита који се поставља изузимањем услова колико текстуалног простора у геометријском смислу треба по процедури наметнутој од стране других-од-себе, дати и тиме ограничити сваки сегмент истраживања не би ли се *што брже* постигао „циљ“. У том контексту, потребно је поновити још један *став* ауторке овог истраживања да су поетике оба аутора нераскидиво по-везане са *историјама* њихових *живота*, те да би се разумела немогућност конституисања истине сопства њихових јунака, тумаче се њихови ауто-записи не да би се у наративима сопства јунака трагало за мамцима *фактицитета* из *историја живота* аутора, нити да би се проналазио у историографичности ауто-записа прави, један и једини узрок у имагинаризованом свету јунака њихове *зле коби*, већ да би се отворио не-геометријски простор за сагледавање сопстава јунака као потреба њихових аутора да поставе сцене – имагинаризоване просторе у којима је граница између имагинарних и имагинаризованих стварносно-реалних простора наратива *историја живота* њихових јунака крта, крхка попут граница између стварносних-реалности аутора и имагинаризованих *простора* њихових романа. И Набоков и Албахари су много пута *оптуживани* за аутоплагијаризам у смислу понављања једне исте проблематике – немогућности да њихови јунаци икада буду у стању да картезијански прогласе неко од својих имагинаризованих сопстава *чврстим*, стабилним, те да једино што је стабилно и непроменљиво у њиховим историјама сопстава је сама потрага за истином која од самог почетка да ли са предумишљајем или не нужно иде у конститутивном смеру. Понављање, ако се под понављањем подразумевају коначни исходи инваријабле трагања за истином јесу једино што преостаје свакој индивидуи која покушава да у *исклизнућу* живота пронађе стабилност. Борити се са стварносном реалношћу било да је она написана са или без знакова навода у самоћи странствовања сваког субјекта који је увек, као што Кристева тврди, прво егзилант у односу на самог себе, а тек онда и у односу на друге-од-себе, јесте попут борбе за превласт наратива Реченог и *Изрицања* који се у свом асимптотском кретању тек понекад, при чему се не може тачно утврдити да ли

енглеском верзијом *Speak memory: An Autobiography Revisited* и констатовала је Губитак у преводу, међутим, из разлога избегавања несугласица са могућим реципијентима чије лакановски означено *зло око* има право да констатује *прегушеност текста* читавог овог интерпретативног исказа, није записивала уочене Губитке у преводу, уз важну напомену да је да би избегла страх колико се изгубио у преводу романа са енглеског на српски језик, романе ј читала у оргиналу, али због наметнуте обавезности да интерпретативни исказ буде исписан на српском језику била је приморана да цитате романа наводи у преводу на српски језик. У вези са Набоковљевим *Чврстим ставовима*, осим наслова на чији превод је *наишла* у делу Светлане Бојм *Будућност носталгије*, сви цитати су *кривица* ауторке овог интерпретативног исказа.

стварносно-реално или само имагинаризовано, векторски пресецају у *Реченом*. Ауто-записи, они означени као историографски, јесу *архе-сцена* имагинаризованих сцена у романима ова два аутора. Другачије не може бити. Једном започет Символички поредак једног живота поседује мноштво ланаца Символичких регистара које стварносна реалност или у случају јунака романа, *свест* писаца, до-ланчава независно од воље субјекта. Означитељски регистри имагинаризованих живота јунака романа чак и онда када то њихови творци не желе, већ су покренути ауто-означитељима њихових твораца, док су ауто-означитељи *архе*-покренути несагласним сагласјем сопстава и истина аутора и стварносних реалности.

У интерпретативном делу исказа у вези са Набоковљевим романом *Бледа ватра*, ауторка *прво* издваја поему „Бледа ватра“ „песника Џона Френсиса Шејда“ како би сопство овог Набоковљевог јунака *читала у коду* самог наратива поеме унапред се ограђујући од *закључака* интерпретативних исказа других интерпретатора који су се *бавили без-смисленим* утврђивањем ауторства романа и поеме, тумачењима да ли је Чарлс Кинбот Џон Френсис Шејд и обрнуто. Ауторка овог интерпретативног исказа сопство и истину јунака – песника Шејда чита у означитељском регистру односа Уметности и Стварности, Имагинарног и *Стварног* како би указала на (можда) једину могућност идентитетског опстанка сваког субјекта у *судару* са Стварношћу, Траумом, Губитком као сопства које себе одржава у *стању идентитетске левитације* у мери у којој Стварност *то дозвољава*, односно у лакановској функцији хистерика који не дозвољава гравитационим силама Имагинарног да га у потпуности у *себе увуку*, али ни Стварности да га усецима Трауме и Губитка у потпуности паралишу и онемогуће му *улазак* у Имагинарно, у уметност сећања. За разлику од Шејда коме аутор, Набоков, *даје прошлост* и сећање на њу, Чарлсу Кинботу са предумишљајем *одузима* прошлост *остављајући* реципијентима *сусрет* са фрустрираним сопством, фрустрираним идентитетом са наводном потребом да као прелазни објекат, као могућност привременог ослобађања фрустрације *изабере* Шејдову поему, те да свој гнев и бес умири *комадањем* поеме и исписивањем у псеудо-форми „Предговора“, „Коментара“ и „Регистра“ као сопствених имагинаризација неких својих имагинаризованих прошлости и садашњости. Читав *део* овог интерпретативног исказа у вези са (не)могућношћу успостављања истине сопства овог Набоковљевог јунака јесте један херметичан простор наратива огледала која рефлектују само мноштво *нових* интерпретативних упитаности. Лик Кинбота није могуће означити једном функцијом идентитета јер када се интерпретатору учини да је у питању можда функција неуротика или его-субјекта који има потребу да у идентификацији-са *другим убије то друго* не би ли у идентитетском смислу *заузео идентитетско место другог*, појављује се нова упитаност, односно мноштво метаморфоза једне исте упитаности: *Који је Кинботов Губитак?* Да ли је у питању његово *прогонство*, његова хомосексуалност, његова педофилија, или *нека* његова потреба услед *непознатог* Губитка за имагинаризацијом која га надраста и оставља у идентитетском стању *непознате* као немоћи да из Имагинарног, из мноштва метафоричко-метонимијских слојева *којима је себе затрпао*, искорачи. Као могућа инваријабла Кинботовог идентитета може се читати и страх који неуспешним пародирањем *свега чега се дотакне* овај јунак не успева да превлада јер да би се *нешто* пародирало потребно је да *то нешто постоји*. У Кинботовој Причи у којој је Имагинарно само мноштво *празних* лукова, а Стварност *која те лукове спаја ваздух*, поставља се питање како у интерпретативном смислу *про-извести* било какву функцију идентитета. Да ли интерпретатору мора да постане свеједно ко је Кинбот – да ли је он имагинаризовани Чарлс Ксавијер Вољени краљ имагинаризоване земље Земле, да ли је он становник Њу Ваја и професор на њувајском универзитету, да ли је он само случајни сусед неког песника Шејда (да ли Шејда творца поеме „Бледа ватра“ или неког другог

Шејда?), да ли је он *већ једном изгнани* хомосексуалац педофил који зна да је због означитеља педофилија (да ли и хомосексуалност?) *осуђен* на псеудо-живот у ужасном страху од самоће, да ли је он престашили субјекат који се непрестано обраћа имагинаризованим реципијентима његове Приче не би ли им одвратио пажњу од било каквог покушаја да трагају за узроцима његове трауме (педофилије, *лудила*?) плашећи се да уколико открију *праве узроке* да ће га *изнова протерати и из* сопствене Приче? У контексту истраживања, ауторка *даје наративни простор* оним интерпретативним исказима других у којима *(по)стоји тврдња* да је Кинбот свестан свог поремећеног менталног функционисања означеног као лудило и да је сам страх да ће и други – њувајска средина као *друга свест Света* – открити *тај фактицитет*, можда једина инваријабла Кинботовог идентитетског постојања и његове *истине*. Ауторка је *опрезна* при навођењу *тврдњи других* јер *зна* да је такво *решавање* питања Кинботовог сопства само још једна у низу мноштва „провизорних хипотеза“ које када се *тако* поставе могу заиста да почну да живе својим животом и да у потпуности *заклоне* наратив Приче – Приче Кинботовог сопства. Без потребе да се правда, ауторка *признаје* да је и сама *прогутала мамац* Набоковљевог приповедања као *приповедања детаља и прегушила* интерпретативни део исказа у вези са Причом о Кинботовом сопству, али *подучена* мноштвом истраживачких исказа других аутора који су *исписали разгушене* интерпретативне *приче из позе* его-субјекта издвајајући *један или неколицину детаља* на основу којих су дошли до догматских решење питања *Ко је Кинбот и која је његова истина?*, ауторка овог интерпретативног исказа управо то не чини. Ауторка у делу интерпретативног исказа који се односи на Кинботову Причу *превише лута* читајући Причу као бесконачан алгоритам, алгоритам у коме се са сваким новоуведеним детаљем мења *читава функција као исход алгоритма*. У роману *Бледа ватра*, односно у интерпретативном трагању за могућностима и немогућностима успостављања истине сопства јунака, уочава се *монструозност* маестралности једног ремек дела које са сваким *новим условом алгоритма* метаморфозира затамњујући у игри светла и сенки сваку претходну интерпретативну *спознају бацајући* интерпретатора на почетак, па на крај да би се *коначно* у читавом наративу романа као лавиринту огледала и сам изгубио/ла покушавајући узалудно да се врати на *онај тренутак* пре интерпретације, али *тај тренутак* је већ увек за-увек прошао.

Потрага за *истином* сопства Набоковљевих јунака у наредном делу овог интерпретативног исказа у вези је са Набоковљевим романом *Стварни живот Себастијана Најта*. Ауторка као „провизорну“ *над-инстанцу* (пред)поставља време настајања овог романа као време пре доласка Набокова и његове породице у Америку, као време *странствовања* у Европи, као време још-увек суочавања аутора са нужностима егзистенцијалне, идентитетске и културолошке *мобилности* и његове потребе да се у својим *записима* надмоћно разрачунава са *свима другим-од-себе* у *пози* космополите. Приповедач романа *Стварни живот Себастијана Најта* нема име, означен је само означитељем В. и у иницијалном делу романа се *чита* да В. покушава да напише биографију свог полубрата Себастијана Најта након његове смрти. Сам наслов романа као и читав наратив романа постављају сваки покушај интерпретатора да *прочита* неке од могућих функција идентитета јунака – В.-а и Себастијана Најта – *на интерпретативно тло живог песка*. Ауторка ову Набоковљеву Причу означава као Причу о две идентитетске функције егзила(ната) из набоковљевске перспективе привида *онеобичености*, перспективе *која прича приче* о егзилу *без егзила*, *прича причу* о творчевом сопственом *осећању* *странствовања* и његовом *личном односу* према *Новом Свету* – још увек Европи у време настанка овог романа – и сопственој потреби за неинтегрисањем, за *идентитетском* функцијом вечитог егзиланта, о свом односу према онима који су то време себе означавали као Бели Руси, али који се нимало нису

разликовали од большевичких Пинковаца. Све те *приче* Набоков у овом роману *прича без причања о њима* што би имплицирало да ауторка овог интерпретативног исказа *из беспомоћности посеже* за изван-нарративним реконфигурацијама Набоковљеве *историје живота* уписујући их у сопства његових јунака. Управо из таквих могућих рецепијентских импликација, ауторка *на себе преузима* – попут Зорана Кузмановића – *функцију интерпретативног медиокритета* којом Набоков означава све *оне* који покушавају да у његове романи *учитају извесне епизоде* из његовог приватног живота. С обзиром да је ауторка *упозната са већим делом исказа* Владимира Набокова који се односе и на његове ауто-записе и на његову поетику (и на, што јесте понајмање важно, интерпретативне записе других истраживача), ауторка *себе* са правом или без (ко одлучује шта је (ис)правно и шта је праведно и у складу са правом?) *сврстава у припаднике* набоковљевски означене *групе* конституисаних читалаца којима се Набоков ни у својим ауто-записима *не обраћа јер зна да они можда знају оно што (не) треба да знају*. „Провизорна“ хипотеза о егзилантима као субјектима принуђеним да напусте своју домовину *јесте фактицитет сопства* и В.-а и Себастијана Најта, али *фактицитет* у нарративу романа означен као *неважан*. Набоковљевски *важан* модус егзила *јесте примарни* егзил Себастијана Најта који је у егзилу и пре онтолошког догађаја егзила, у егзилу у односу на *свако* своје сопство у *потреби* да идентитетски *постоји* искључиво у лакановској функцији хистерика, у Имагинарном својих романа у којима и ако постоји, постоји као различит-од, другачији без страха у контексту сопствене *различитости*, *ослобођен од притиска Првих* само својом уметношћу. Себастијан Најт *јесте припадник Других у контексту теорије* Стејси Вивијан Оверенд (Stacey Vivian Overend) означених као *радикално невиних*, Други који своју Причу *прича* у регистру истргнутих делова његових романа, делова романа одређених да буду истргнути од стране *обезличених Првих* –В.-а. Себастијанов одабир да узме мајчино презиме Knight, мајке која га је оставила у раном детињству и коју је видео само једном у потпуно бизарним околностима пре њене смрти *позив* је његовог творца на тумачење Себастијановог сопства у коду ограниченог кретања у контексту путање L којом се скакач креће по шаховској табли, што је само један у низу Набоковљевих мамаца. В.-ова Прича се перципира као прича субјекта у лакановској функцији неуротика, али не без интерпретаторске запитаности који су то могући разлози за В.-ово непрестано обраћање потенцијалним рецепијентима у лакановској функцији хистерика. В. је и Други према поменутој *хипотези* Оверендове и као лакановски опсесивни неуротик који да би задобио (по)нешто-идентитет мора да *убије* мртвог полубрата не би ли у идентификацији-са *преузео* Себастијанову *истину* и његов идентитет. За разлику од Кинбота који је маестралан приповедач, В.-у Набоков *даје* само привид способности приповедања на нивоу сумње у сопствену немоћ приповедања. На крају романа В. остаје исти *онај* лакановски „безимени“ као и на почетку романа – остаје да постоји само у Стварности уз само-утешитељско уверавање да ће у *неком наредном запису* написати сопствену биографију, *истину сопственог субјективитета*. Као „безимени“ који живи само Стварност, В.-у творац *улазак* у Имагинарно *затвара* за-увек, док Себастијан остаје идентитетски да постоји на гробљу Сен Демије „[...] Насмејано жив у пет књига. [...]“ (Nabokov 2003: 48).

Набоковљев последње написани роман *Погледај арлекине!* сопственом функцијом идентитета приповедања и наратива сопства главног јунака, приповедача, писца аутобиографије Вадима Вадимовича Н-а *позива на читање* Лаканове психоаналитичке теорије у позној фази, *теорије* Синтома и неосубјекта. У контексту своје *теорије* Синтома Лакан *предлаже* да када субјекат *дође* до спознаје без-смислености сопственог идентитетског постојања у симптому подложном без-смислу (психо)анализе, субјекат може *да уђе* у Синтом *путем* функције Симболичког *lalaguage*-а као пандана *lalation*-а

језика детета који иако се артикулише у Симболичком *омогућава апсолутно уживање* јер се Симболичко перципира као *неки* регистар означитеља испражњен од значења. *Lalanguage*, према Лакану, јесте језик који избегава језик, језик који је *резервисан* само за уметност која покушава да превазиђе *спотицања* у Симболичком регистру језика, језик који омогућава измишљање значења, језик који симулира *jouissance* у форми *plaisir*-а, те зато, упозорава Лакан, *боравак субјекта у lalaguage*-у мора бити *временски ограничен*, привремен и повремен и само онда када је субјекат у потпуности освешћен да бира опасност креативно-уметничке жеље. Синтом треба перципирати као *привремено бекство* субјекта не у лакановско Имагинарно, већ у Имагинарно Имагинарног као *исход брисања* Закона, Имена Оца Симболичког и *постављања* уз иницијални означитељ S1 сваког Симболичког означитељ S2 као означитељ *lalaguage*-а Синтома. Синтом, према Лакану, има функцију психотичког наратива као наратива *уметности несталних значења* за којом свако *Имагинарно вапи*. Поента увођења Синтома није у крајњем исходу потраге субјекта за сопственим сопством и истином, већ наглашавање самог процеса, трагања које *проблем* сопства и истине *не решава*, већ креативно *увећава*, попут Лакановог *подучавања* које инсистира на непрестаној упитаности, на процесу конституисања *нових конструката* у Имагинарном, али не и на *финалном исходу*. Лакан *прича причу* о псеудо-могућности конституисања симулакрума архе-Симболичког постојања субјекта. У својој *позној фази теоретисања* он нуди субјекту могућност да онда када се Имагинарно покаже немоћним да привремено субјекат изведе из стања фрустрације *због сукоба* са Симболичким, Стварношћу, субјекат *има опцију* да засебично створи привид засебног означитељског регистра који нико осим њега не може да разуме. Лакан *уз причу* о Синтому упозорава да *улазак* субјекта у идентитетску функцију психотика мора бити привремен јер из Имагинарног као привида излаза из Симболичког субјекат може лако да *изађе*, док из Синтома *уколико се предуго у њему задржи* не може.

У Набоковљевој поетици, посебно када се говори о његовим америчким романима, акценат је на естетском задовољству само-референцијалности романа као уметничког конструкта. „Уметност је тешка.“ (Nabokov 1990: 115) У том смислу и Набоковљево инсистирање да у својој поетици сва могућа интерпретативна, рецепијентска *решења* унапред прогласи бесмисленим и тривијалним, те да *докаже* да једина истинитост сопства и истине наратива његових романа јесте у самом *процесу осмишљавања потрага својих јунака ни-за-чим*. *Тежак је и наратив романа Погледај арлекине!*, без обзира на мишљење *критике* да је ово један од *најслабијих* (у односу на шта, на читаву поетику?) Набоковљевих романа, мишљење које ауторка овог интерпретативног исказа не дели из много разлога. Неки од њих јесу *критичка читања* овог Набоковљевог романа искључиво у коду Набоковљеве потребе да у својим позним годинама *испише пародију сопствене аутобиографије*, да је остарелом писцу понестало идеја, или да Набоков свесно пише свој последњи опроштајни роман:

„А Владимир Набоков се ниједним својим делом није опраштао од било кога или било чега. Ниједан од његових романа, па дакле ни *Погледај Арлекине!*, не спомиње се у његовим писмима као „последњи“ или „опроштајни“. Осим тога, иста та писма откривају да је после *Арлекина* писац започео (и у томе прилично одмакао) писање још једног романа, који је требало да носи наслов *The Original of Laura*. Није, дакле реч ни о каквом опроштају, нити *post scriptum*, бар не свесном и намераваном – а то што у овом роману [...] преовладава меланхолија карактеристична за човека који је најбољи (и највећи) део свог живота оставио за собом, па већ почиње да своди рачуне, сасвим је нормално за писца који је крочио у осму деценију живота. [...] *Погледај арлекине!* стога треба посматрати као „још један роман Владимира Набокова“ – роман, свакако са највише

аутобиографских елемената и референци на пишчева ранија остварења те, стицајем околности, његово последње дело, али не и дело којим је писац на растанку желео да на достојан начин стави тачку на свој опус.“ (Рауповић 1997: 332,333)

Да се ради о *зрелом роману*, о роману у коме Набоков након мноштва експериментисања са модусима потрага својих јунака да ли за сопственим идентитетима, да ли за неким имагинаризованим истинама, *указује на наилажење и на зид Имагинарног* које више не може *да поднесе терет* (сопственог?), јунаковог, приповедачевог *свезнања о узалудностима* покушаја да у конституисаним имагинаризацијама идентитетски опстане. Ово је један од разлога зашто се ауторка одлучује да интерпретативну *причу* о Вадиму Вадимовичу Н-у *исприча* у коду Лакановог Синтома. Вадим Вадимович Н није у стању да из сопственог симптоматског постојања у имагинаризованој Стварности коју живи изађе лакановским Имагинарним, арлекинима као имагинаризацијама Стварности, већ му је потребно *нешто више*, неки фантазам фантазама који се у овом интерпретативном исказу означава Синтомом. У том контексту, Вадим и инсистира на посебности, онеобичености свог „лудила“ *пародирајући* сопствену перцепцију лудила као немоћи да се у мислима *пробаци из једног правца у други*. Вадим са предумишљајем своје „лудило“ редукује бесмислицом како би другима-од-себе (потенцијаним рецепијентима) указао да је прозрео надмоћ Стварности да означи било шта. Егзил из Русије би могао бити означитељ његовог идентитетског постојања, али Вадим *зна* да је такво идентитетско означавање само још једна у низу бесмислица Стварности. Егзил за Вадима јесте жељено стање само-изгнанства, сопствена потреба да буде проглашен „лудим“ не би ли га Стварност *изгнала из себе* и *омогућила му да се роди ex nihilo* у *нечему* што се у овом интерпретативном исказу означава као Синтом. *Фактицитет* јесте да је Вадим Вадимович Н (инцестуозни) педофил коме Синтом није потребан да би се *сачувао од осуде Стварности*, већ само и *искључиво* како би успео да *замрзне сећање* на „[...] три године у којима је била потпуно и искључиво моја.“ (Набоков 1998: 244) Вадимова потреба за Синтомом потреба је да заустави проток космолошког времена које неминовно *свако тело девојчице* води ка метаморфози у *тело жене*. Он зато у својој Причи инсистира на пожуди у неостварењу, незадовољењу као *нечему* што се опире тематизацији, као *нечему* што *може да постоји само у архе-Симболичком*. Вадим успева у својој симптоматској Причи да (лакановски) изгубљени објекат мало *а* конституише у форми *сећања* или *сна* о оствареном (што за Вадима није пресудно) сексуалном чину са *девојчицом, нимфетом, безименом* коју он *по потреби* означава као Изабела (његова ћерка), Доли, Ада, девојчица на плажи. У сопственом симптоматском означитељском регистру Вадим *plaisir* первертира у анти-лакановски *jouissance* и то јесте један од разлога зашто је Вадим у стању да усецима Стварности одговори *призивањем у сећање архе-имага*. Иако наратив овог Набоковљевог романа *уводи* читаоце, рецепијенте, интерпретаторе у *свет наказних арлекина*, Набоков и његов Вадим Вадимович Н успевају да избегну *читање* Вадимове педофилије *као потребе за осудом, проказивањем, презиром* од стране рецепијената управо *позивом рецепијената* да Вадимов „ментални поремећај“ перципирају као само једну у низу субјекту преко потребних *абнормалности* у контексту псеудо нормалности Стварности не би ли сваки субјекат Стварност *пустила да живи у егзилу у односу на њу*, да *живи* своје Имагинарно Имагинарног, свој *lalanguage*, свој Синтом барем *на одређено време*.

Прозирне ствари јесу роман који *захтева некомплексан* наратив интерпретације уколико би се *следиле инструкције* самог писца. С обзиром да је ауторка овог интерпретативног исказа *донекле приказала* куда *творчеве* наводне инструкције могу да одведу у процесу интерпретације, одлучује се за *мноштеност* теоријских цртица како би *доказала* и себи и другима-од-себе да се у *процесу читања* овог Набоковљевог романа

није преварила у вези са осећајем да наратив романа *чита у коду гледања неког документарно-играног филма* у коме се не наводе разлози за недозвољавањем *том неком, сваком* јунаку да *говори* онда када му то *писац сценарија и режисер* не дозволи. Током наратива експлицитно се не наводе *прави* разлози зашто јунак мора бити *прогањан* током трајања читавог наратива, која је то *недела* починио осим једино присутне експлицитне потребе за *прозирношћу свега чега се дотакне*. У том контексту ауторка уводи у овај део интерпретативног исказа и *Ново Реално, Ново Имагинарно, дивљу психоанализу која интерпретацију не дозвољава, неактивирани психозу* као функцију психозе присутну у *идентитету* главног јунака која остаје на стадијуму *неактивности* јер *творца* наратива не дозвољава да се активира одржавајући њено постојање само на *прозирној површини* што нужно имплицира потпуну пасивност главног јунака и његово *по Сценарију* мучно *кретање кроз кадрове* овог Набоковљевог *псеудо-документарно-играног* наратива. У интерпретацији овако означеног наратива романа ауторка се суочава са *ситуацијом* у којој *Симптом прича Причу анти-Синтома*. Ауторка *чита* наратив *Прозирних ствари* и као потребу Владимира Владимировича Набокова да казни *сваког оног ко није истински веран самој узвишености Уметности, сваког оног ко има потребу да непрозирно Уметности тумачи прозирним означитељима Стварности*. Хју Персону његов *творца* додељује и улогу анализанда у фрејдистички вођеној психоаналитичкој сеанси не дозвољавајући му да говори осим привремених и повремених *реплика* као *упада* у наратив. *Творца*, аналитичар је тај ко ће Персонову Причу да исприча *кроз писање (психијатријског) Извештаја*. Ауторка се у *интерпретативном простору* креће „тврдом линијом“ интерпретације као могућег указивања на потребу *творца* да *коначно* прикаже у неприказивању сопствени бес и агонију према *свима онима* који су њега – *творца* током већег дела његове *историје живота* третирали као *прозирног незаконито рођеног*, као фантома *ког* треба *поништити, анихилирати*. У том контексту *Прозирне ствари* могуће је интерпретативно *перципирати* и као *пробни полигон* потребе аутора да *свима њима* узврати потребом да их не-експлицитно дезинтегрише у прозирне сабласти, у *You Person-е*.

Део интерпретативног исказа означен као „*Опита места* постмодернистичког или постмодерног приповедања“ у коме се интерпретативно *исписују* само неке од мноштва *цртица* (пост)модернизма, (пост)модернистичког приповедања, дискурса и (пост)модернистичког субјекта јесте приказ неснађености, несигурности, страха и стрепње (пост)модернистичког субјекта. Суочен са *манифестом о заснивању* (пост)модернистичког Симболичког регистра као регистра *изван* универзалне Симболичке батерије означитеља с једне стране и истином немоћи да идентитетски *опстане било где* осим као испражњени означитељ универзалног Симболичког регистра, (пост)модерни субјекат да би избегао и идентитетско стање *психотичности*, приморан је да покушава да игра мноштво функција идентитета имајући на уму *унапред* увек неуспех сваког покушаја. Да би идентитетски, у извесном смислу, преживео, (пост)модерни субјекат се *опире* (пост)модернистичком *манифесту* о немогућности опстајања велике приче, Приче модерног субјекта који је *знао* да је истину субјективитета немогуће конституисати осим у привиду, али је, исто тако, био освешћен једине могуће инваријабле сопственог идентитетског постојања у имагинаризацији, у Лакановом Имагинарном као *прошивку*, привиду усецања Имагинарног и Симболичког. (Пост)модерном субјекту је такво *веровање* или *поверење* унапред одузето, те је стога принуђен да се у функцији лакановског хистерика *додворава* (пост)модернистичком означитељском регистру *јавно се декларишући* као *припадник засебног означитељског регистра који је покидао, раставио универзални Симболички и започео у сопственој започетости*. (Пост)модерни субјекат, међутим, памти *позу псеудо-свезајућег* приповедача, памти прихватање модернистичког субјекта да је за-увек у онтолошком,

стварносном смислу ексцентриран у односу и према Стварности и према Симболичком регистру, регистру језика, али да идентитетски може да *постоји* и *опстане* у каквом-таквом идентитету или (по)нешто-идентитету *закривљујући то своје знање* и дајући поверење *моћи* Имагинарног да га *на одређено време држи у стању* привида осећаја да идентитетски *може* да *постоји*. У том смислу (пост)модерни субјекат под притиском (пост)модернистичког *манифеста према коме су и сопство и истина* беспотребни конструкти, те да субјекат треба и мора да *живи у махнитости* причања и да је вишеструко *удаљен, изолован* и од сопствене освешћености *стања* у коме се нашао, вешто избегава лакановску функцију неуротика, непрестано се *јавно обраћајући* и Симболичком поретку и реципијентима *признајући* им у привиду сопствено идентитетско постојање као непостојање, да би *иза кулиса меком или слабом онтологичношћу по сваку цену* задржао барем потрагу, трагање за неким својим идентитетом пристајући да потрага, трагање буду једина инваријабла и његовог сопства и истине његовог сопства.

Претходно наведени део интерпретативног исказа јесте *увод* за део исказа у вези са ауто-записима и поетиком Давида Албахарија и један од мноштва (могућих) *приказа разилажења* између поетика Давида Албахарија и Владимира Набокова при чему се као *референтна тачка* перципира *различитост регистара постојања* сопстава и истина јунака Набоковљевих романа и јунака романа Давида Албахарија. Приказ постмодернистичког приповедања у *форми цртица* и у коду *последица* постмодернистичког *прогласа колапса велике приче, великих прича, брисања привременог прибежишта субјекта и изван дискурзивне Стварности и изван самог дискурса*, није приказ Набоковљевог јунака који није *персоналан* и који има *прибежиште* у Имагинарном (или Имагинарном Имагинарног), али јесте приказ Албахаријевог јунака који јесте персоналан без икаквог *прибежишта*. Албахаријев јунак је без *прибежишта* јер живи Симболички регистар који је из лакановске функције неуротика (да ли и его-субјекта?), постмодерног неуротичног его-субјекта *иницијално* прогласио *мртвим*. Албахаријев јунак (да ли и већина или сви *јунаци* постмодернистичких наратива?) не успева да симулира неуротично-егоистички (под привидом Сумње) постмодернистички регистар идентитетског *постојања* јер *се сећа и свезнајућег приповедача* и „*поузданог*“ *приповедача*, али и *приповедача који сања дионизијски сан о целовитом идентитету и целовитој причи*. Одлуком свог творца приморан је да своје сећање и *знање* сублимира не би ли уопште идентитетски *постојао*, макар као (по)нешто-идентитет и да излаз из (бесмисла) *убијеног* Имагинарног као привремене и повремене могућности заклањања и од Симболичког, и од Стварности, и од Историје, и од Трауме проналази у привиду адаптирања алгоритму постмодерног Симболичког: ако је прича о истини и сопству немогућа, укинута, онда увек могућност до-причавања прича о немогућности и укидању. Постмодернистичко Симболичко Албахаријевом *јунаку* до-значаје претходно наведени алгоритам, уводећи као могући услов и „*лебдеће означитеље*“, означитеље без смисла и без икаквог референтног значења. Албахаријев јунак је вишеструко истраумиран у непрестаном страху од потпуног губљења идентитетског *смисла* уколико се у потпуности преда постмодернистичком алгоритму наратива и зато се, како Кордић каже „(...) *понаша као опсесивац који чини да се све што чини не деси*.“ (Kordić 1998: 248) Оно што јесте извор његове Трауме истовремено јесте и узрок његове опчињености јер он *ни из чега верује* да се иза махнитости прича коју постмодернистичко Симболичко обећава у необећавању постоји једна једина стабилна и целовита прича. С друге стране, јесте да га *другост опчињава*, али јесте и да не може да се одрекне сећања на *нарцистичку једину*. Можда управо из наведених разлога Албахаријев јунак не може да живи Имагинарни свет, већ једино псеудо-Имагинарни свет у коме му је дозвољено да прича о сопственој немоћи,

сопственом губитку, да јадикuje над својим ни (по)нешто-идентитетом и да се нада у неизрицању да ће некада ако истраје у фрагментаризацији Символичког *раскинути уговор* на који је својом вољом пристао, *уговор потписан* уласком у постмодернистичко Символичко.

Давид Албахари у својој поетици *причом* о језику конституише привид испуњене егзистенције, те се његово метапрозно приповедање не може само интерпретативно перципирати као артифицијелно *калемљење* на основну причу наратива његових романа. Албахаријева метапроза се интерпретативно може *читати* и као *нешто*-идентитет и наратива његових романа и *наратива* сопства и *истина* његових јунака, приповедача. Парадоксално или не јесте што Албахаријева метапроза *живи* контрадикторност *причајући* истовремено и *причу* о Сумњи у Истину и истине, с једне стране и *истину* Трауме *пребивања* у постмодернистичком означитељском регистру. Албахаријева парадоксална С/сумња (парадоксално) је конститутивна управо из разлога непрестаног реанимирања трауме *сваког* субјекта *иницијално* изазване ограничењима Символичког чиме се у *парадоксу отвара* могућност трагања за потенцијалним модусима *изласка из трауме*. Терет трауме се *причањем* не умањује, али се *отвара простор* за експериментисањем у лабораторијским условима у *опипавању* пулса (не)могућих путања ка привременим *заклонима* од Т/трауме. Интервју Михајла Пантића са Давидом Албахаријем у овом интерпретативном исказу ауторка означава означитељем аутобиографска историографија и то на основу *читања* Албахаријевих одговора у коду *осећаја слободе да може да искорачи* из сопственог постмодернистичког наратива не би ли у *причи* и *кроз причу* са пријатељем *проговорио у чврстој онтологичности* о неким догађајима који су (можда) *пресудно* утицали на *развој* његовог сопственог идентитета и сопствене поетике. Понекад, током давања одговора Албахари *као да сам себе подсећа на обавезност* постмодерног регистра приповедања, те уз постмодернистичку дистанцу покушава да не дозволи *разговору да га ухвати у потпуности у мрежу чврсте онтологичности*. У том смислу *млади Албахари* постмодерниста иако *идентитетски укоренен* у породичној митологији каже да су догађаји из историје живота његове породице у његовој поетици само микро елементи у служби *моделовања* микро елемената сопстава његових јунака и њихових *истина*. Међутим, *врло брзо се враћа у удобнију идентитетску позу* која му омогућава да *исприча причу* о догађајима које он као писац једноставно не жели, односно нема потребу да их у својој поетици до те мере трансформише да изгубе сваку везу са сопственом историјом живота. „Писање [о догађајима и доживљајима сопствене историје живота је] уобличавало мој идентитет, а тај поново нађени идентитет заузврат је уобличавао моје писање.“ (Pantić 2003: 22)

У овом делу интерпретативног исказа ауторка настоји да *исприча причу* на основу *читања* ауто-записа и о промени *младог Албахарија писца* који *постоји* у својој поетици као писац изван Историје, као писац који одбија да говори о актуелним и акутним историјским догађајима у *свету* и *оног Албахарија* које *се нашао* и сам као сведок, посматрач и *жртва* Историје која се догађала његовој домовини деведесетих година двадесетог века. *Млади Албахари* отворено сумња у књижевност, у *причу* да је у Имагинарном могуће конституисати макар и привид стабилности и континуитета, али истовремено *верује* да су његове приче *истргнути фрагменти* неке имагинаризоване, али целовите и заокружене приче (да ли и Приче?). *Овај Албахари* сумња у књижевност као могућност стварања стабилних центара или маргина *на којима* би његови јунаци, приповедачи могли да сопствено идентитетско постојање *прогласе* стабилним. Међутим, *он* не сумња у Књижевност, Библиотеку, дела писаца, попут Набокова, који су стварали пре *њега*, не сумња у *одабране* можда управо из-потребе да *задржи неки вид оријентира* да је о истини и сопству *некада* било могуће *барем писати*. *Млади Албахари* да би се

склонио, да би нагласио сопствену различитост од писаца српске *стварносне прозе* одбија да својом поетиком *реагује* на Стварност, већ *искључиво* са предумишљајем *своди* своје *реаговање* на фрагменте породичне митологије, али и на *приче* Библиотеке. „У Библиотеку се не сумња, од Библиотеке се учи.“ (Plić, Georgijev 2004) *Онај Албахари коме се Историја догодила и који бира да оде из сопствене, Историјом унакажене земље у Нови Свет* перципира свој *некадашњи идентитет* као за-увек изгубљен, изгубљен у процесу *догађања* Историје, процесу имиграције, процесу *недозвољавања себи* да се асимилиује ни са језиком *Новог Света* нити са могућим *идентитетским модусима постојања* у Новом Свету. *Онај* или *овај Албахари* одбија да се одрекне свог *имигрантског идентитета* јер зна да док је у њему *можда постоји начин* да се *врати на симулакрум* оног *идентитетског постојања* *блаженог незнања* *младог Албахарија*. *Овај Албахари* у *скривању открива* да јесте *постмодернистички писац*, али више не *чврсти* *постмодерниста*, већ *постмодерниста који након „учествовања“ у догађајима Историје* своје земље и *након спознаје да идентитетски рајеви нигде не постоје верује у постојање меке онтологичности* и *овај Албахари* јесте писац романа *Цинк, Снежни човек, Мамац и Пијавице*.

У ауто-запису означеном у овом интерпретативном исказу као аутобиографска метафикција *Давид Албахари*, Албахари као једног од *седморице величанствених писаца* наводи Владимира Набокова. Осим познатих *фактицитета* да је Давид Албахари преводио са енглеског језика на српски језик неке од Набоковљевих дела попут *Очајања, Бледе ватре, Сабраних прича* и да је написао предговоре за романе *Позив на погубљење, Лолита* и *фактицитета* да Набокова сматра најсавршенијим писцем који је икада постојао, на интерпретаторима је да постављају провизорне хипотезе за такав Албахаријев став према Набоковљевој поетици. Ауторка у том контексту наводи неке од могућих провизорних хипотеза уз *незнање* да ли се Давид Албахари *диви* Владимиру Набокову као субјекту који није након сопствених *губитака* наставио *идентитетски* да *преживљава*, већ да *живи* мноштво Стварности као егзилант, као за-увек прогнани у *пози* *идентитетске несентименталне носталгије*, у *настојању* да у сопственој поетици, ауто-записима и романима колико је могуће *синкопира вапаје рана* сопствене историје живота? Да ли се Давид Албахари *диви* Владимиру Владимировичу Набокову због *достизања* за Албахарија *оног немогућег – остављања свог матерњег руског зарад другоразредног енглеског језика* и, што је за Албахарија најважније, *успевања* да у оба *означитељска регистра конституише различите приповедне стилове* који упркос разлици *остају препознатљиви само као набоковљевски*? Да ли Албахари у Набоковљевој поетици *перципира над-моћ писца у контексту поимања имагинаризације, имагинације* као *потпуне слободе идентитетског постојања*, не само као *ортопедског помагала* за *преживљавање Трауме*, или *хватања за сламку* у контексту конституисања неке од *мноштва идентитетских функција у привиду* и *на одређено време*? *Према Албахарију језик јесте гробље идентитета, неместо у коме се укида могућност постојања списатељских рајева. Према Набокову језик, матерњи и нематерњи, није зид, већ „загонетка са премисама које је немогуће изразити и решењем које је немогуће замислити.“* (Nabokov 1990: 142), *загонетност у оквиру које писац ствара сопствену загонетну уметност. И то је све у вези са нужношћу (не)могућности компарирања поетика ова два писца. (Радни) наслов овог интерпретативног исказа гласи: (Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија* што не имплицира *нужност интерпретативног трагања за сличностима и разликама у модусима чак ни истина сопства самих наратива поетика ова два писца* када би се *интерпретативни исказ кретао у том истражитељском регистру*, а *тек никако или никада у модусу означитељског регистра* *истина сопства јунака њихових романа*. Због тога се ауторка овог интерпретативног исказа *одлучује за кретање дужом*

интерпретативном путањом у смислу читања истина сопстава јунака оба писца за сваки роман понаособ у засебним, не нужно и дијаметрално супротним, означитељским регистрима.

Роман *Пијавице* Давида Албахарија се у овом интерпретативном исказу интерпретативно перципира *са предумишљајем* пре романа *Цинк*, *Снежни човек* и *Мамац*, иако су они настали пре *Пијавица*, из потребе ауторке да укаже на једну од могућих функција сопства и истине Албахаријевог приповедача у роману *Пијавице*, функцију коју ауторка *чита* као функцију фантазам идентитета, функцију која за разлику од интерпретаторски предложених функција идентитета приповедача Албахаријевих романа *Цинк*, *Снежни човек* и *Мамац* једина пружа могућност идентитетског *опстајања на дужи време*, парадоксално управо у *причи у којој Стварност до те мере силује не само Имагинацију, већ сваки порив субјективитета*, те је субјекат, приповедач принуђен да се обрачуна и са *постмодернистичким наративом који живи, и са Стварношћу Система, Власти оне Србије деведесетих година двадесетог века и са Стварношћу која је настојала по сваку цену да дезинтегрише све пред собом*. Интерпретативни исказ о сопству и истини овог Албахаријевог приповедача јесте *прегушен цртицама* могућих читања функције сопства, *прегушен* са разлогом и из разлога не тако једноставне могућности *сваког субјекта да уђе у Фантазам и да постоји као фантазам идентитет*. У том контексту ауторка *понавља у непонављању* теорију трауме Џефрија Хартмана у смислу трагања за неким од могућих одговора што се *усецања саме Трауме у свест субјективитета тиче*, односно трагања за одговором да ли је могуће да субјекат икада (у потпуности) освести *колико је од свог субјективитета изгубио и како читати ране Трауме?* Уколико *од уреза Трауме у свест субјекта*, субјекат може да освести само сећање које је модификовало на *n-ти сам упис Трауме*, Хартман *се пита*, зашто онда не окренути се књижевности која попут сећања додатно кодификује и реисписује *сам упис Трауме*, али која за разлику од солипсистичких покушаја рационализације *онога што се процесу рационализације опире*, књижевност може *да постави сцену на којој субјекат уместо да покушава да спозна сопствену рану Трауме*, добија могућност да је додатно имагинаризује и да самом за-увек *неспознатљивом губитку субјективитета пева у лице*. Књижевност *дозвољава субјекту да верује*, поверује у оно што се није догодило, да имагинаризује *усецање Трауме у свест* без референтности на стварносно за-увек недоступно сећање, да имагинаризацијом *конституише било какво значење саме ране Трауме* и да започне са конституисањем *пост-трауматске приче у форми објекта*, односно *слике која зури у нас*. Имагинарзовање трауматског не умањује *бол ране Трауме*. Оно може да има и потпуно супротни ефекат попут *уласка субјекта у параноју* због немоћи да заустави једном покренут процес имагинаризације. У том смислу покренут процес имагинаризације *може да покаже и своје наказно наличје* као приморавање субјекта да непрестано и увек изнова понавља трауматично до те мере да субјекат почне или да *замуцкује* или за-увек заћути. Субјекат у том случају постаје опседнут потребом да *причу о својим ранама Трауме поново врати себи* у оном облику сећања који није *затрпан* мноштвом метафоричко-метонимијских слојева, убеђен да би у том стању пре имагинаризације био *ближи* могућности спознаје *оног иницијалног урезивања Трауме у сопствену свест*. Зашто онда Хартман и зашто онда књижевност? Као што се *прича о Лакановом Реалном* може перципирати као *постојање нечег изван свести субјекта*, односно *нечег за шта свест субјекта верује да је увек изван* како би се одбранила од себи необјашњиве немоћи да *све објективизује*, рационализује и самим тим дезинтегрише, исто тако је могуће перципирати књижевност и као потребу субјекта да *све оно необјашњиво измести изван сопствене свести* означавајући *га* за свест недоступним не би ли се у привиду заштитио од *немогућности подношења и бола и неспознатљивости бола ране Трауме*. Хартман предлаже књижевност која потребу субјекта за спознајом

својих рана, вапаја рана синкопира, утишава парадоксално омогућавајући субјекту да *зачудно појача усек Трауме*, али у означитељском регистру изван Трауме. У Причи или *причи* имагинаризација Трауме не постоји да би се до коначне спознаје дошло јер би коначна спознаја могла само да изазове „имплозију унутар препуњеног трауматског језгра“ (Hartman 1995: 548) и да у потпуности свест субјекта дезинтегрише. Књижевност, П/прича первертира имагинаризацијом модификовану Трауму у *непознату слику која зури у нас* што може у субјекту да изазове фрустрацију, али не фрустрацију коју субјекат не може поднети и која би могла да утиче на *губитак субјективитета*. Иако је могуће субјекат који се *одлучи за такво сучавање са Траумом* прогласити параноидним јер субјекат у П/причи Стварност первертира у парадокс *зачудности*, поставља се питање шта је безболније жртвовати свезнање или привид мира и спокоја свести у илузији *помирења са Траумом*, или у крајњој инстанци могућност или привид могућности анихилације бола *рањене* психе, свести, освешћеног субјективитета? У том контексту се *параноја* Албахаријевог приповедача у роману *Пијавице* интерпретативно чита као потреба приповедача да конституише псеудо-Стварност иницијално у Имагинарном, али када *Стварност* почне да *силује Имагинацију* чинећи је недостатном за приповедачев идентитетски *опстанак*, приповедачу се *нуди могућност уласка у изнад-Имагинарно* – Фантазам. Означитељ параноје се у овом Албахаријевом роману *чита* пре свега као *стање* Стварности коју је приповедач принуђен да живи, као модус *идентитетског постојања* Стварности Историје и као њено непрестано настојање да сваки субјекат понаособ увуче у свој параноидни регистар постојања.

Албахаријев приповедач са предумишљајем конституише не Лаканово Имагинарно, не Лаканов Синтом, већ засебно, не-психотично Имагинарно које иницијално означава псеудо-реалистичким (да ли и реалистичким?) догађајем не би ли задобио простор за исписивање сопствене имагинаризације у приписивању тој реалистичкој секвенци *нечег мистичног, оностраног* као прелазног објекта за којим само треба трагати. Приповедач посматра као неми сведок призор на обали реке – младић удара девојци шамар и обоје одлазе. На тај начин приповедач *Пијавица* започиње сопствено Имагинарно као једну од опција покушаја да *на одређено време* Стварност Србије 1998. године за себе учини невидљивом. Фокус са Стварности бесмисла приповедач помера на имагинаризовану потрагу за девојком, уводећи у сопствено Имагинарно имагинаризоване трагове попут дугмета за које у рационалном регистру постојања *зна* да не припада девојци, али потреба за изласком из Стварности, за бекством од њене анихилирајуће моћи му не дозвољава да се дуже од једне реченице задржи у регистру означеном као рационални. Приповедач подиже дугме и открива геометријски знак од ког његово засебно, различито-од, Имагинарно започиње да живи. Уколико субјекат мора да конституише засебни Имагинарни означитељски регистар без стварносно-дискурзивне референтности, већ само из сопствене имагинације такав процес захтева у потпуности преусмеравање начина свесног, *смисленог* тока мисли у контексту трагања за смислом у без-смислу, али без-смислу које није обесмишљеност Стварности, већ покушај задржавања сопствене освешћености у *знању* зашто се за смислом у конструктивном модусу без-смисла трага. Када субјекат успе да *уђе* у сопствено Имагинарно, он почиње да живи по невидљивом Закону Имагинарног који субјекту *нуди осећај невидљивости* само уколико одржи дистанцу према Стварности. *Оног тренутка* када субјекат заборави да је *невидљив* само док је у сопственом Имагинарном, субјекат постаје лак плен за Стварност. Текст који приповедач у Стварности пише и који иницијално планира да буде текст у регистру општости у смислу непотребности постојања Мржње прераста приповедачевом *непажњом* у текст о антисемитизму. Приповедачева *невидљивост престаје да буде невидљива*, Стварност брише његово засебно Имагинарно и кажњава га и физички –батинама и одузимањем

имагинаризованог идентитета. У даљем току наратива романа *Пијавице* ауторка овог интерпретативног исказа *чита* приповедачеву примораност да живи Имагинарно/Фантазам Стварности у функцији апсурд идентитета, прокуженог и прокаженог све до момента док приповедач изнова *спозна* да уколико се дуже задржи у функцији апсурд идентитета Стварности да ће се и сам претворити у *отпад, талог* идентитет Стварности и доноси одлуку да по узору на Фантазам Стварности *уђе* у Фантазам идентитетског постојања других-од-себе.

Да би увела потенцијалне рецепијенте у смисао или бесмисао означитеља Фантазам, ауторка овог интерпретативног исказа *скреће изнова са најкраћег пута до циља и задржава се уз опрез на причи* Славоја Жижека о Фантазму. Пре увођења приче о Фантазму ауторка (да ли из сопствене потребе или и *потребе* приповедача Албахаријевог романа *Пијавице*?) настоји да појасни Жижекову *потребу* за разрачунавањем са идеологичношћу постмодернизма, деконструктивизма и, у извесном смислу, Лаканове психоаналитичке теорије. Жижеково рачунавање са идеологичношћу иде у правцу потребе *да се ствари означе правим именом*, односно да се скину маске мистичног, мистериозног од ког постмодернизам, на пример, настоји да започне у не-већ-започетости. Литванска филозофкиња Аудрон Зукаускајт *исписује разлог* постмодернистичке *потребе* за идеологичношћу у контексту потребе постмодернизма да се у функцијама лакановског хистерика и неуротика *обрачуна* са заувек измичућем Реалним и то непричањем о наводном узроку своје фрустрације и потребе *да Реално убије преузимајући његову функцију*. Постмодернизам у привиду искључује могућност постојања Истине у за свест за-увек недоступном Реалном *прижељкујући управо позу Реалног као нечег мистичног, фантазматичног*. Шта се догађа, *пита* Зукаускајтова, када субјекат прозре ову и овакву постмодернистичку идеологију, те почне да сумња и у Реално, односно шта ако се Реално као нус-продукт потребе и психоанализе и постмодернизма да у привиду који није привид, а који се субјекту нуди као опција бекства од Стварности у за-увек несигурност, нестабилност, нецеловитост *покаже као пука* измишљотина?

Жижек у сличном регистру наводи да постмодернизам проглашава крај могућности постојања у смислу бришући сваку могућност референтности на било какву стабилност и стварносну и дискурзивну, *проглашавајући могућност постојања смисла у некој* за субјекат за-увек недоступној *референтности*, у нечему изван и *Стварности и дискурса* остављајући субјекат да идентитетски *пребива у ентропији* махнитости узначавања нових, у формалном смислу, у семантичком истих или сличних, означитељских регистара. Постмодерни субјекат се губи у тој махнитости, постаје потпуно дезоријентисан и једино што му преостаје је да јадикује због осећаја немоћи да у Симболичком, језику, дискурсу конституише било какав смисао или *истину*. Да би се постмодернистичка идеологичност укинула, не и сам постмодернизам, Жижек *предлаже постмодернизму да призна одакле потиче његова потреба за проглашавањем* не само Сумње као над-означитеља сопственог регистра постојања, већ и потреба за укидањем субјекту било какве могућности да барем мисли смисао и истину. Стварност у свој својој опсцености, бизарности, потреби за дезинтеграцијом сваког смисла постојања јесте директни објекат који постмодернистички дискурс, према Жижеку, треба да настоји да *укине*, деконструише и то не заменом *себе* за (друштвено) ангажовани дискурс, већ *давањем дозволе* постмодернистичком субјекту *да призна осећај мучнине због близине* Стварности коју живи и да му омогући да не постоји само у регистру констатовања сопствених немоћи да се суочи са бесмислом ограничења језика, Стварности, већ да му дозволи „да се врати у пред-модернистички очаравајући универзум у коме се чуда заиста дешавају, као естетски приказ, без стварносног веровања у њих, али, такође, и без

иронијске или циничне дистанце“ (Žižek 1999b: 219). *То тамо где се чуда дешавају* постоји, према Жижеку, у сваком субјективитету субјекта као потреба за лакановским *jouissance*-ом *прочишћеном од бола и испуњеном осећајем* да сваки субјективитет у себи *садржи простор за вишак уживања, вишак само у смислу разликовања од емпиријског или нагонског уживања, уживања које није свођење на само задовољство и задовољење, већ један од могућих модуса којим субјекат може да се супротстави* Стварности уместо *јадиковања над својом злом коби*. Жижек тај модус бекства од бесмисла Стварности означава означитељем *Фантазам у коме субјекат може да конституише сопствени свет чуда или да га преузме од других-од-себе, без да у њега заиста верује, али и без иронијског и циничног отклона*. Ауторка овог интерпретативног исказа у делу *увођења приче о Фантазму* у контексту интерпретативног читања функција сопства приповедача у наративу роману *Пијавице*, наводи и жижековско упозорење на амбивалентност самог Фантазма. С обзиром на то да Фантазам почива на поверењу које му субјекат *из принуде, не и изнуђености, даје поучен знањем о постојању сопственог вишка уживања које га може увести у свет чуда*, у фантазам идентитет, постоји исто тако и стварносна опасност од других субјеката да и сами на основу претходно поменутог поверења *знају* да други-од-њих поседују засебне *вишкове уживања* и да постоји могућност да *их* пожелеле само за себе што нужно води у мржњу, повратак у Стварност идентитетске *егзекуције* или *егзистенцијалног погрома*. Фантазам може бити конститутиван и дезинтегришући. Дезинтегришући јесте Фантазам Власти, Система, Историје, Стварности који у циљу манипулације хуманим субјектима *причају приче* о постојању неке друге, паралелне, ирационалне, луде Власти, Система, Стварности која је *крива за све*. *Из позиције знања моћи* сопственог Фантазма и Власт и Систем и Стварност *знају* за ту могућност субјекта *да искорачи* у сопствени Фантазам, те зато као и са Имагинарним, *вребају тренутак* непажње субјекта да се *нађе у простору између* Стварности и Фантазма не би ли га *казнили због покушаја одметништва*. То *између* није конститутивно стање идентитетске левитације, већ *они тренуци* када субјекат заборави основни *постулат идентитетског постојања у Фантазму* – *нужност да док идентитетски пребива у Фантазму периферним видом мора да прати сваки сегмент Стварности*.

У мноштву претходно наведених *цртица* функција идентитетског постојања, ауторка овог интерпретативног исказа *бира* да интерпретативно прати линију конституисања сопства приповедача у наративу Албахаријевог романа *Пијавице* у регистру фантазам сопства или *голем* идентитета. Албахари свог приповедача након *смештања* у могућност идентитетског постојања у засебном Имагинарном, затим у функцији апсурд идентитета као нус-продукту Фантазма Стварности, *измешта* у Фантазам једне од мноштва интерпретација Кабале, у П/причу о борхесовској „Пешчаној књизи“, односно у роману *Пијавице* у П/причу рукописа „Бунар“, у борхесовски „Алеф“, у *пројекат стварања голема*, у П/причу о фантазматском себи као *одабраном за силазак или успињање у Бунар* – у Фантазам, у *догађање или недогађање* Фантазма, у *успех или неуспех спровођења кабалистичког експеримента*, у *тренутак* непажње приповедача да може да живи Фантазам уз предуслов да *емпиријски постоји* и у Стварности, у *провалу* Фантазма Стварности у приповедачев Фантазам, у приповедачев *егзил* из земље из страха за сопствени *егзистенцијани опстанак*. Албахаријев приповедач своју П/причу *исписује* из *егзила* и временске дистанце од шест година од *догађања* Фантазма и *постојања* у фантазам идентитету. Приповедач на крају романа *закопава* сопствену П/причу. Ауторка овог интерпретативног исказа *тај чин чита* или као почетак новог Фантазма у привиду *ћутања*, или као приповедачеву потребу за *исписивањем стеченог* фантазматичног искуства као *изнова под-сећања*, а сам *чин* закопавања П/приче као *потребу за конституисањем простора* за *догађање новог, засебног Имагинарног или*

новог Фантазма који би у некој од *наредних* приповедачевих П/прича могли бити конститутивни по његово сопство и неку од његових *истина*.

Роман *Цинк* настаје у *доба* пре него што Историја почне да се *догађа* његовом аутору, у *доба* када је аутор *на излазу из света* породичне митологије, *света* који и у роману *Цинк*, али још интензивније у роману *Мамац*, остаје као траг потребе постмодернистичког писца да се *предомишља* да ли да крене путем *чврстог постмодернизма*, или да, за сваки случај, задржи *меку онтологичност* веровања у постојање *епске* Приче *која приповеда привид целовитости и стабилности*. Прича приповедача овог Албахаријевог романа јесте налик пробном полигону његовог аутора у покушају да сагледа нека од *лица* и *наличја* самог постмодернистичког дискурса. Албахари *смешта* свог приповедача у историјски вакуум идентитетске могућности постојања након завршетка *могућности* да се чује Прича о Трауми Историје (Другог светског рата) и привида *недогађања* Историје која у сублимацији *вреба* свој тренутак да покаже изнова своје наказно *лице*. Приповедач *Цинка* јесте зато вишеструко дезоријентисан јер је *пред-одређен* да идентитетски постоји у наводном *добу блаженог незнања* и у контексту *недогађања* Историје и у контексту *изласка из меког постмодернистичког* означитељског регистра и страха и збуњености од суочавања са *лицем* или *наличјем* постмодернистичког означитељског регистра означеног за потребе овог истраживачког исказа *чврстим постмодернизмом*. Он започиње са писањем „приче“ о односу оца и ћерке као „приче“ која би требало да буде исписана и сама у *међупростору меког и чврстог* постмодернистичког регистра, више нагињући *мекој онтологији* веровања или поверења у могућност *изласка из* сваког постмодернистичког Символичког у пред-постмодернистичко Символичко као *митско доба* постојања (по)нешто-идентитета. Међутим, Албахари свом приповедачу *одузима на одређено време* прилику да се тој „причи“ *посвети* да ли из сопствене потребе да сопствени осећај кривице због равнодушности према Причи свог оца, Причи сопствене породичне митологије, коначно запише у имагинаризацији *не* да би се осећаја кривице ослободио, већ да би га имагинаризацијом *појачао у зачудности* и самог себе „казнио“ реисписивањем приче о *наличју*, деконструктивистичкој страни толико жељеног и потребног идентитетског стања већине његових приповедача – *стања блаженог незнања*? *Блажено незнање*, исписује Албахари у причи свог приповедача о наводном покушају да сопствени идентитет из досаде као невређеновања идентитетског стања мира и спокоја које *блаженост* доноси замени-за привид узвишености *историје живота* оца који је изгубио целу породицу у логору, који је *дошао у директни контакт* са Стварношћу Историје, са самом Траумом. Смрт оца у фиктивно-онтолошком смислу *означава* нарушавање, односно урушавање патријархалног пред-постмодернистичког означитељског регистра у чијој сенци је удобно постојати и *из идентитетског стања блаженог незнања* асимптотско-векторски се идентификовати у *разлици-од* или у *сличности-са*. Албахаријев приповедач сопствено сопство и неку од својих идентитетских *истина* из разлога који остаје непознаница покушава да конституише у *погрешним* означитељским регистрима – у привиду и илузији сећања на *пуноћу бића историје живота* преминулог оца и у *лебдећим* означитељима постмодернистичког дискурса који су за њега *нешто непознато, нешто што* у његовом субјективитету изазива додатну фрустрацију неснађености.

За приповедача *Цинка* Историја, Стварност, постмодернистички дискурс су само *сабласни одрази* њему *непознатих светова*, *сабласти из којих* до пред крај самог наратива романа покушава да екстрахује *сабласт* привида *узвишеног* идентитета. Једина инваријабла коју приповедач *поседује* јесте *онтолошки* осећај кривице који се јавља због за-увек пропуштених шанси да свом оцу искаже љубав. Попут опсесивца, приповедач

уместо да се посвети исписивању своје „приче“, све време настоји да означитеље сопственог идентитетског постојања – љубав и кривица – ре-испише у означитељском регистру који *је једино склон да их первертира у сумњу да уопште постоје* и да у истом том регистру *реанимира* сећање на преминулог оца што му, наравно, постмодернистички регистар само додатно отежава. Да би могао идентитетски да трага у било ком означитељском регистру за неком сопственом *истином*, субјекат је у обавези да познаје Законе деловања датог регистра не би ли тек онда започео са покушајима конституисања у привиду засебног означитељског регистра. Засебни означитељски регистар је *онај* регистар идентитетског постојања коме субјекат *на одређено време* може да да поверење да му може обезбедити ако не привид целовитости истине сопственог идентитета онда барем привид мира и спокоја да би могао да настави да живи у *увек непријатељском* регистру Другог. Приповедач *Цинка* идентитетски још увек постоји у (непосредно) пред-постмодернистичком означитељском регистру који верује у *слабу онтологичност*. Зато приповедач из немоћи питања сваког субјекта да одговори на питање *Ко сам ја?* заборавља или не зна да је дати себи одговор на то питање у контексту коначности и догматичности немогућ подухват. Постмодернистички регистар у коме има *из неког разлога* потребу да по сваку цену идентитетски постоји му *потура* уместо „приче“ о љубави и кривици осећај, осећање зависти и привид веровања да само они који су Историју и Трауму искусили на сопственој кожи, попут његовог оца, могу или засигурно знају истину сопственог субјективитета. Међутим, приповедач *Цинка* има ту срећу да његов аутор у тренутку исписивања приповедачеве приче или приче о приповедачу *још увек није потпуно сигуран у значење које одзвањањање означитеља цинк доноси са собом при уласку у сваки означитељски регистар* јер и сам само *што је закорачио на тло чврстог постмодернизма који никаку онтологичност не трпи*. И аутор и његов приповедач у роману *Цинк* још увек су, у доба настајања и ауторове приче и приповедачеве приче *затворени* „[...] у капсули средњег времена које још ништа о себи, ни о својој митологији, ни о својим последицама, није знало поуздано“ (Rosić 2008: 293). Ауторка овог интерпретативног исказа *чита* крај приповедачеве приче у „причи“ у којој отац-приповедач *привија рукама онај део тела који на тој висини „неодољиво подсећа на додатну комору његовог срца.“* (Albahari 2004: 16), да *пригрли губитак* и да, барем у извесној мери, *ублажи осећај кривице* који му *страни* означитељски регистар са *предумишљајем потура* у замену за ништа-идентитет. Приповедач *Цинка* *остаје да постоји као син свог оца успевајући да се ослободи наметнутог му означитеља разметни*.

У Албахаријевом роману *Снежни човек* ауторка овог интерпретативног исказа *чита* сопство и истину Снежног човека, приповедача у коду *теорије утварологије* Жака Дерида, *теорије позног Дерида* и његовог *позног записа Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова интернационала* из неколико разлога. Дерида, *позни Дерида* који за разлику од *позног Лакана* не *закривљује сопствену теорију* не би ли *понудио* не *разрешење* своје психоаналитичке теорије, већ *да би понудио и себи могућност идентитетског постојања у или као jouissance прочишћен од бола*, већ из страха за опстанак сопствене *филозофске мисли* која јесте један од идентитетских над-означитеља самог Жака Дерида – филозофа деконструкције – *деконструисањем основних постулата* своје теорије у настојању да управо своју теорију деконструкције учини *бесмртном*. Парадоксално или не, *позни Дерида* одступа од једног од основних постулата сопствене деконструктивистичке теорије – да постоји само текст, ништа *изван* – у потрази за неком *чврстом метафизиком* у смислу неког *Ауторитета који је некада постојао, који се показао као стабилан, који је трајао и који никада неће престати да траје*. Дерида *проналази Ауторитет* наводно и у Марксовој *филозофској мисли* и у Шекспировом *Хамлету*. *Позног Дерида*у, заправо, не занима ни марксизам ни Шекспирова поетика нити

сам *Хамлет*. Оно што је њему потребно јесте да из марксизма и из *Хамлета* екстрахује *сабласти* стабилних и за-увек идентитета. Историјски, културолошки и филозофски значај марксизма Дерида је потребан да би у функцији фантом идентитета из привида *потребе да се разрачуна са капиталистичким означитељским регистром, сопствену филозофију деконструкције прогласио јединим правим наследником марксизма*. Из *Хамлета* позни Дерида екстрахује *кључне* означитеље за своју теорију *утварологије* чији једини циљ јесте утилитаристички и у вези је са *обезбеђивањем* својој филозофији деконструкције *надмоћи бесмртности* која – *бесмртност* – захтева и засебну теорију и засебну терминологију: дух (Хамлетовог оца), осећање дуга према *Ауторитету*, потребу за *одуживање дуга* према *мртвом Ауторитету* безусловним испуњавањем *сваког захтева који Ауторитет налаже* уз оправдање нужности деконструисања сваког вида корумпираности и покушаја корумпираног *Д/другог да дође на место Ауторитета*. Ауторка овог интерпретативног исказа из *до извесне мере* образложене теорије *утварологије* и сама екстрахује, али не из *утилитаристичких побуда*, већ из сличности у разлици функције фантом идентитета, *фантом* идентитета и *сабласт* идентитета који *се читају у потрази за сопственим сопством* приповедача *Снежног човека*. Читав интерпретативно-дигресивни део интерпретативног исказа у вези са излагањем *узрока* настанка и неких од *постулата теорије утварологије* *позног Дерида*, ауторка је могла да избегне и да тиме себе постави у *позицију свезнања*, или, барем, да се *не изложи оптужбама* потенцијалних реципијената због *квантитативне запремине наратива* којом је *спречила директни улазак у интерпретацију* сопства главног јунака овог Албахаријевог романа и тиме учинила овај интерпретативни исказ *институционализовано, системско-формалистички неприхватљивим*. Из потребе да сопствени интерпретативни исказ таквим *уступком* не фантомизира, ауторка пристаје да сноси *консеквенце* због *изнова скретања са најкраћег пута до циља*.

Снежни човек, приповедач Албахаријевог романа јесте субјекат који води вишеструку борбу и са *знањем* да уколико себе затвори и ограничи на *тврди* постмодернистички наратив који *не дозвољава изналажење* било какве функције идентитета, осим као ништа-идентитета или фантом идентитета који се слепо потчињава и пристаје без упитаности *Зашто само идентитетско постојање у Сумњи?* да *живи* означитељски регистар који не дозвољава *посезање за меком онтологијом* привида постојања стабилног идентитета у *доба пре започињања самог означитељско регистра* означеног као постмодернистички, и са Историјом Стварности која се *догађа* у његовој бившој домовини и која га *уводи* у Трауму и са стањем *добровољног егзила* у *Новом Свету* који постоји само у функцији фантом идентитета. У том контексту, приповедач се налази у стању потпуне идентитетске дезоријентисаности и, иако, у егзилу од Трауме Стварности Историје своје домовине, он још увек није *закорачио* у пост-трауматско стање у коме би можда могао да *застане и послушне ране* које му је Траума *задала*, у коме би могао да *освести бол рана* и започне на било који начин да их *болује*, већ је принуђен да *једини оријентир* потражи у *сабласти* не деридијанског *Ауторитета*, већ у баналностима и тривијама којима *мора да припише* барем привид *Сабласти* из *које би екстраховао* неки *сопствени сабласт* идентитет. Можда управо из претходно наведеног постаје *нешто јаснија* одлука ауторке овог интерпретативног исказа да на одређено време *изађе из читања* сопства и истине овог Албахаријевог јунака у коду Лакановог Имагинарног и Лаканових функција идентитета јер аутор не даје простор свом јунаку да уопште може да се бави потрагом за било којом функцијом сопственог идентитета, смештајући га у вакуум *саме Трауме*. Снежни човек не добија шансу да у „слободи“ изван Симболичког регистра сопствене Стварности, изван Стварности Историје, *удаљен од Трауме живи бар на одређено време* лакановски *plaisir* идентитетског постојања. Толико потребна слобода и привид *доласка у њу*, Албахаријевог приповедача *уводи* у

егзил-из-себе појачавајући *егзилантски* осећај потпуног губитка свести о сопственом идентитетском постојању јер једина слобода на коју он наилази јесте фантом слобода у фантомском *Новом Свету*, у фантомској кући странца, у фантомском Систему *Новог Света* који налаже забрану сећања на прошлост, на време пре *уласка* у Систем, Система који захтева пражњење субјекта од било ког вида осећајности, постојање само у садашњем тренутку, у системски утврђеној логици идентитетског постојања у *безосећајности*, у забрани одговора свести и реакције субјекта на разарајуће постојање као холограм идентитета. Међутим, Албахари свом приповедачу не одузима сећање на онај део историје живота када није постојала потреба да се питања попут: *Шта је стабилност?*, *Шта је странствовање у односу на себе?*, *Шта је егзил из себе?* – уопште постављају. У идентитетском осећају да је *вишеструка* Траума његову свест у потпуности *избацила из зглоба*, да ју је у потпуности парализовала, приповедач покушава да *уписивањем* привида спектралности у потпуно бизарне ствари свакодневице *Новог Света* коју живи дозначи *моћ приказања* које му у *неизговарању издаје налог да обећа* да ће *одужити* дуг према оном делу сопствене историје живота када мисли да је идентитетски постојао барем као функција идентитета. Албахари свом приповедачу са предумишљајем *додатно отежава* да се барем *домогне* пост-трауматског стања у коме би можда могао да *прикупи све сабласти* сопственог идентитета у неку од функција (по)нешто-идентитета, тиме што га *освећује* да је и у оном делу сопствене историје живота сопствени идентитет и *сопствену истину* екстаховао из фантом идентитета *своје државе*, односно из *артифицијелног глобалног осећаја фантомске стабилности* коју сваки Систем из потребе за самоодржањем непрестано конституише первертирајући *фантомску стабилност у јавности у стварносну стабилност*. Сопство јунака овог Албахаријевог романа је, у зависности од перцепције, Траумом или у потпуности испражњено или препуњено мноштвом рефлексија и усека Трауме, те простора за поетску конститутивну манипулацију нема. Из тог разлога јунаково улажење и излагање у функције *сабласт* идентитета, као и, ако не и најважније, покушаји екстраховања *Сабласти меке онтологије* остају и постоје само у започетости, или *негде у међупростору* фантом идентитета и *сабласт* идентитета, у *нигде-идентитету*. Дискутабилно је *читање самог краја* романа када јунак одлази у *празнину и ништавило снега*. Ауторка овог интерпретативног исказа узимањем у обзир Албахаријевог наратива пре саме завршне сцене романа, саму завршну сцену *чита као признање у непризнавању* самог аутора да његов приповедач није постмодерниста, иако „може да пише постмодерну“ *причу* и да сопствено идентитетско постојање не *своди* на јадиковање због *зле коби предодређености* да за-увек живи у Сумњи, у забораву на *меку онтологију* идентитетског *стања* у пред-постмодернистичком наративу, те *одлази у место где (коначно) може ишчезнути* чиме *доказује* „да је у српском језику могуће написати модеран роман – ’модеран’, то значи: актуелан, савремен, у току са збивањима чија се стварност не може порећи – који при томе користи технике постмодерне уметности. Ту нема никаквог парадокса.“ (Тасић 2005: 93) Снежни човек мора *да ишчезне из* наратива романа, мора *да преузме иницијативу* и *да одузме свом творцу моћ којом га задржава* *предуго у сопственом приповедачком огледалу*, те да „*писатељску камеру*“ (Тасић 2005: 93) *коначно преузме у своје руке*.

Интерпретативном *причом о причама* Албахаријевих јунака у роману *Мамац* завршава се овај интерпретативни исказ. Ауторка овог интерпретативног исказа се у интерпретативном *читању* овог Албахаријевог романа (с)нашла у ситуацији у којој *изгледа* као да је наратив романа испражњен од могућности и идентитетског постојања јунака, Мајке и приповедача, у Лакановом Имагинарном и *чисте* имагинације. Постмодернистичка Сумња се, у извесном смислу, предаје, одустаје сама од себе наставши се пред *вапајем у тишини рана* Трауме Историје, суочена са питањем да ли је

заиста време велике приче/Приче за-увек окончано и ако јесте зашто је она немоћна пред Причом Мајке? Да ли је постмодернистичка потреба за докидањем модерности само привид? Зашто се у овом Албахаријевом роману интерпретативно *чита* знање постмодернизма да једини привид стабилности и целовитости може да *постоји* само у пред-(пост)модернизму? Зашто се у Причи Мајке и причи приповедача *чита* идентитетско постојање и моћ субјекта да идентитетски преживи у имагинаризацији, па макар и у њеном трауматичном наличју – хумани субјекат и немоћ субјекта да идентитетски постоји осим у летаргичној потрази ни за чим – нео-хумани субјекат? Као и у *Снежном човеку* и у *Мамицу* проблем суочавања субјекта са зидом језика, говора, речи, Симболичког уступа место страху и болу од Историје и Трауме. У том контексту ауторка овог интерпретативног исказа долази до спознаје да је лакановска означитељска батерија којом је било могуће у другим романима барем у привиду читати функције идентитета субјекта, јунака, приповедача испражњена и недостатна, те се ауторка у интерпретативном смислу *окреће* ка *теорији трауме* Кети Карут не би ли указала на *једину* могућност идентитетског постојања у *простору између кризе смрти и кризе живота*. *Теорија трауме* Кети Карут служи као лакановски интерпретативни екран за читање Приче и идентитета Мајке. Приповедач, јунак идентитетски постоји као сенка постмодернистичког означитељског регистра у обрису потребе да Причу Мајке реиспише у означитељском регистру у коме мисли да може идентитетски да постоји, али врло брзо схвата да стабилност, не у смислу идентитетског постојања као его-субјекта, већ стабилност хуманог субјекта као идентитетски и егзистенцијални опстанак без упитаности *Ко сам ја и која је моја истина?* јесте модус идентитетског постојања пред којим он може само да (по)стоји као неми посматрач. С друге стране, приповедачев покушај да добровољним егзилем поништи Историју своје ратом разорене домовине, да поништи сопствену прошлост, сопствену породичну митологију и да за-почне идентитетски да постоји *из-почетка* у *Новом Свету* који пропагира живот у садашњости, без Сумње, али и без сећања и сталног враћања кроз сећање у прошлост, завршава се његовим идентитетски стањем потпуне паралисаности. Свестан да и када је живео идентитетско стање *блаженог незнања* пре почетка догађања Историје није постојао као хумани субјекат у смислу идентитетског постојања у нешто-идентитету, те да је његов покушај да се трансформише ни-из-чега у нео-хумани субјекат за кога идентитет није оно што је важно јесте унапред осуђен на неуспех. За разлику од Мајке која се у овом интерпретативном исказу *чита* као хумани субјекат који идентитетски постоји у идентитетском *простору између кризе смрти и кризе живота*, приповедача и његов *промашен сусрет* са идентитетским постојањем барем у симулакруму хуманог субјекта и нетрпељивост нео-хуманог субјективитета *Новог Света протерују и из простора идентитетског постојања између*. У том контексту се читав интерпретативни исказ у вези са (не)могућношћу успостављања истине сопства завршава брисањем заграда и исписивањем означитеља немогућност као једино могућег модуса и истине и идентитета у примораности да се живи у *причи* у којој стварност у тој мери дезинтегрише имагинацију да субјекту једино преостаје да призна надмоћ оних субјективитета који успевају да ситуацију преокрену, да из Стварности, Историје искораче у Лаканово Имагинарно не би ли на тренутак предахнули и освестили било какву могућност сопственог идентитетског опстајања. „Имагинација је[сте] предговор стварности.“ (Albahari 2012: 214) и онај субјекат који покуша да идентитетски опстане у замени Имагинације, Имагинарног Сумњом *заборавља* у шта сумња и остаје идентитетски да постоји само као испражњени означитељ сумње без могућности да *пронађе* било какав означеник јер га потреба за постојањем у Сумњи лишава и постојања у језику, причи и, што јесте најважније, у Имагинацији.

Од аутора интерпретативних исказа означених као докторске дисертације се у формално-институционализованом смислу очекује да уместо закључка као прегледа новуума у *читању* и истраживању проблематике назначене насловом, издвоје *таксативно* у дозначеном означитељском регистру додатног наслојавања наратива исказа новим или сличним метафоричко-метонимијским слојевима наратива доприносе сопствених истраживања у *простору научности*. Ауторка овог интерпретативног исказа *одлучује се* за исписивање *цртица* у завршном поглављу могућих новуума у начину *читања* сопства и истина јунака, приповедача у одабраним романима Владимира Набокова и Давида Албахарија у модусу за сваки појединачни роман засебно. Засебност јесте *над-означитељ* интерпретативног читања присутан у сваком сегменту овог интерпретативног исказа не из разлога апсолутне немогућности компарирања у *сличности* или *разлици* функција истина и сопства јунака, приповедача Набоковљевих и Албахаријевих романа, већ из-потребе назначавања непостојања ни универзалне интерпретативне (из)над-позиције перципирања и промишљања, нити универзалне функције идентитета без обзира на нужност постојања свих субјеката у универзалном Симболичком регистру, нужност која се у привиду или не, *потире рађањем* или кастрацијом субјеката у под-регистрима универзалног Симболичког регистра, под-регистрима као алгоритмима који *(ус)постављају* лакановски имагинарни број услова могућих функција идентитетских модуса *постојања* и *опстајања* субјективитета субјеката. *Над-* или *пред-означитељ* овог интерпретативног исказа јесте алгоритам који *оставља простор* за уписивање нових интерпретативних услова *читања истина и сопства, или истина сопства* јунака, приповедача наведених Набоковљевих и Албахаријевих романа и *истина сопства* самих аутора, наравно, само и искључиво у оној мери у којој наративи романа и *записане историје живота* самих аутора *то дозвољавају*.

IX БИБЛИОГРАФИЈА

Примарни извори

Albahari 1995, Albahari, David, *Snežni čovek*, Beograd: Vreme knjige.

Албахари 1996, Албахари, Давид, *Судија Димитријевић*, Београд: Народна књига – Алфа.

Albahari 2004, Albahari, David, *Cink*, Beograd: Stubovi kulture.

Albahari 2006, Albahari, David, *Cink*, Beograd: Čarobna knjiga.

Albahari 2009, Albahari, David, *Snežni čovek*, Zagreb: Europapress holding i Novi Liber.

Албахари 2009, Албахари, Давид, *Пијавице*, Београд: Стубови културе.

Albahari 2011, Albahari, David, *Mamac*, Beograd: Stubovi kulture.

Nabokov 1975, Nabokov, Vladimir, *Transparent Things*, Harmondsworth: Penguin Books.

Nabokov 1984, Nabokov, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth: Penguin Books.

Nabokov 1987, Nabokov, Vladimir, *Look at the Harlequins!*, Harmondsworth: Penguin Books.

Nabokov 1988, Nabokov, Vladimir, *Pale Fire*, Harmondsworth: Penguin Books.

Nabokov 1988, Nabokov, Vladimir, *Bleda vatra*, preveo sa engleskog David Albahari, Beograd: Narodna knjiga.

Набоков 1988, Набоков, Владимир, *Погледај арлекине!*, превео са енглеског Зоран Пауновић, Нови Сад: Прометеј.

Nabokov 2003, Nabokov, Vladimir, *Stvarni život Sebastijana Najta*, preveo sa engleskog Jovica Aćin, Beograd: Rad.

Nabokov 2003, Nabokov, Vladimir, *Prozirne stvari*, preveo sa engleskog Zoran Paunović, Beograd: Plato.

Секундарни извори

Adorno 2005, Adorno, T.W., *Aesthetic Theory*, Translated by Robert Hullot-Kentor, London: The Athlone Press.

Ahmad 2013, Ahmad, Aijaz, „Derida u pomirenju: *Sablasti Marksa* i politika dekonstrukcije“, preveo sa engleskog jezika Domagoj Duron, u *Stvar: Časopis za teorijske prakse*, Novi Sad: Gerusija.

Албахари 1996, Албахари, Давид, *Судија Димитријевић*, Београд: Народна књига – Алфа.

Албахари 1997, Албахари, Давид, *Кратка књига*, Београд: Народна књига.

Албахари 1997, Албахари, Давид, *Кратка књига*, Београд: Народна књига.

Албахари, 1998: Албахари, Давид, *Антологија јеврејских приповедача*, Београд: Српска књижевна задруга.

Albahari 2004, Albahari, David, *Teret*, Beograd: Forum pisaca.

Albahari 2004, Albahari, David, „Balkan: književnost i istorija“ u *Teret: eseji*, Beograd: LIR BG – Forum pisaca.

Albahari 2006, Albahari, David, “An Interview with Myself“ in *Alter Ego: Twenty Confronting Views on the European Experience*, pp. 48-51., edited by Guido Snel, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Albahari 2008: Albahari, David, *Dijaspورا i druge stvari*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Албахари 2015: Албахари, Давид, *Изабране приче*, Београд: Чаробна књига.

Aleksić 2006, Aleksić, Tatjana, “Extricating the Self from History: David Albahari’s *Bait*”, u *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 39, No 2, pp. 54-70., Chicago: Loyola University of Chicago Press.

Alexandrov, 1995: Alexandrov, Vladimir E., *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York: Routledge.

Alter 1975, Alter, Robert, *Partial Magic; The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley: University of California Press.

Appel 1974, Appel, Alfred, Jr., *Nabokov’s Dark Cinema*, New York and Oxford: Oxford University Press.

Arendt 2000, Arendt, Hannah, *Eichman u Jerusalimu. Izveštaj o banalnosti zla*, prevod R. Mastilović, Beograd: Samizdat B92.

Aronowicz 1990, Aronowicz, Anette, *Nine Talmudic Readings*, Bloomington: Indiana University Press.

Atwood 1972, Atwood, Margaret, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto: Anansi.

Audi 1998, Audi, Robert, *Epistemology: A Contemporary Introduction to the Theory of Knowledge*, London: Routledge.

Бахтин 1989: Bahtin, Mihail M., *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.

Barabtalo 2008, Barabtalo, Gennady, “Taina Naita. Narative Stance in Nabokov’s *The Real Life of Sebastian Night*“, in *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Volume 6, Number 1, pp. 57-80., John Hopkins University Press.

Bart 1984, Bart, Rolan, „Smrt autora“ y *Polja: časopis za umetnost i kulturu*, God. XXX, br. 309, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

Bart 2004, Bart, Rolan, *Svetla komora*, prevod s francuskog Mirko Radojičić, Beograd: Rad.

Barthes 1982, Barthes, Roland, “The Reality Effect“, in *French Literary Theory Today: A reader*, ed. Tzvetan Todorov, translated by R. Carter, Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes 2007, Barthes, Roland, “Continuum, Criticism and Truth“ y *Classic Criticism Series*, превела са француског на енглески језик и приредила за штампу Katrine Pilcher Keuneman, London: Bloomsbury Publishing Plc.

Bečanović-Nikolić 1998: Bečanović-Nikolić, Zorica, *Hermeneutika i poetika (Teorija pripovedanja Pola Rikera)*, Beograd: Geopoetika.

Benett 1999: Bennet, Andrew, *Romantic Poets and the Culture of Posterity*, Cambridge: Cambridge UP.

Biti 1997, Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

- Bojm 2005: Bojm, Svetlana, *Budućnost nostalgije*, prevod Zia Gluhbegović, Srđan Simonović, Beograd: Geopoetika.
- Borhes 2019, Borhes, Horhe Luis, „Alef“ u *Alef*, Beograd: Laguna.
- Borhes 2002, Borhes, Horhe Luis, „Peščana knjiga“ u *Peščana knjiga*, Beograd: Paideia.
- Boyd 1983, Boyd, Michael, *The reflexive novel: a fiction as critique*, London: Associated University Press.
- Boyd 1990, Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Great Britain: Cox & Wyman Ltd.
- Boyd 1991, Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov: The American Years*, New Jersey: Princeton: Princeton.
- Boyd 1999, Boyd, Brian, *Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*, Princeton: Princeton University Press.
- Boyd 2006, Boyd, Brian, „Nabokov as storyteller“, y *The Cambridge Companion to Vladimir Nabokov*, Cambridge: Cambridge University Press. (31-47)
- Braun 1979, Braun, Edward, *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*, London: Eyre Methuen.
- Brooks 1956, Brooks, Cleanth, „The Heresy of Paraphrase“ y *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- Bugarčić 2010, Bugarčić, Katarina, „Motiv smrti u romanima Davida Albaharija“, u *Polja: časopis za književnost i teoriju*, br. 465, god. LV (septembar-oktobar), Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Burzyńska, Markowski 2009, Burzyńska, Anna, Markowski, Pavel, *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić, Beograd: Službeni glasnik.
- Butler 1993, Butler, Judith, *Bodies That Matter: On Discursive Limits of Sex*, New York, London: Routledge.
- Butler 2001, Butler, Judith, *Tela koja nešto znače, o diskurzivnim granicama „pola“*, prevod sa engleskog Slavica Miletić, Beograd: B92.
- Caruth 1996, Caruth Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, London: The Johns Hopkins University Press.
- Comanducci 2019, Comanducci, Carlo, „Transparent Things, Visible Subjects“, in *Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory*, edited by Irena Księżopolska and Mikołaj Wiśniewski, Warsaw: Drukarnia Sowa.
- Connolly 2006, Connolly, Julian W., „Introduction: the many faces of Vladimir Nabokov“ y *The Cambridge Companion to Vladimir Nabokov*, Cambridge: Cambridge University Press. (1-8)
- Copjec 2002, Copjec, Joan, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Corliss 1994: Corliss, Richard, *Lolita*, London: BFI Publishing.
- Coupland 1991, Coupland, Douglas, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York: St. Martin's Press.
- Ћирић 2005, Ћирић, Саша, „Говор после, исисани трагови“, у *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 156, стр. 136-142.

Damjanov 1983, Damjanov, Sava, „U traganju za (izgubljenom) formom“, u *Polja, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, br. 291.

Дамјанов 1996: Дамјанов, Сава, „Човек у простору и времену (Давид Албахари: *Снежни човек*), у *Поља: месечник за уметност и културу*, год. XLI, бр. 401/402, стр. 42, Нови Сад: Прогрес.

Дамјанов 2012, Дамјанов, Сава, *Шта то беше српска постмодерна?*, Београд: Службени гласник.

de Man 1984, de Man, Paul, “Autobiography as De-Facement“, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia Iniversity Press.

de Man 1986, de Man, Paul, „The Resistance to Theory“ in *Theory and History of Literature*, Volume 33, pp. 3-20., Minnesota: University of Minnesota Press.

Derrida 1976, Derrida, Jacques, *O Gramatologiji*, s francuskog prevela Ljerka Šifler-Premec, Sarajevo: Veselin Masleša.

Derrida 1986, Derrida, Jacques, *Glas*, translated by John P. Leavey, Jr. and Richard Rand, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Derrida 1988, Derrida, Jacque, *Limited INC.*, Evanston, IL: Northwestern University Press.

Derrida 1989, Derrida, Jacques, *Mémoires: for Paul de Man*, translated by Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Edvardo Cadava and Peggy Kamuf, New York: Columbia University Press.

Derida 1992, Derida, Žak, „Šta je poezija?“, u *Polja: časopis za umetnost i kulturu*, (God. 38, br. 399., str. 123, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

Derrida 2003, Derrida, Jacques, “Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides“, in *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, editor Giovanna Borradori, pp. 85-136., Cicago: University of Chicago Press.

Дерида 2004, Дерида, Жак, *Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова интернационала*, превод с француског Спасоје Ћузулан, Београд: Службени лист.

Derrida 2011, Derrida, Jacques, *The Beast and the Sovereign*, Volume II, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Derrida, Stiegler 2002, Derrida, Jacques, Stiegler, Bernard, *Echographies of Television: filmed interviews*, translated by Jennifer Bajorek, USA: Blackwell Publishers Inc.

Dickmann 2020, Dickmann, Iddo, *The Little Crystalline Seed: The Ontological Significance of Mise en Abyme in Post-Heideggerian Thought*, Albany: University of New York Press.

Diment 1995, Diment, Galya, “Strong Opinions“, у *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, приредио Vladimir E. Alexandrov, Great Britain: Routledge.

Деспић 2003, Деспић, Ђорђе, „Роман-голем (Давид Албахари, *Пијавице*), у *Летопис Матице Српске*, Књ. 477, св. 1-2, стр. 178-182., Нови Сад: Будућност.

Dolinin 1999: Dolinin, Alexander, “Clio laughs last: Nabokov’s answer to historicism” in *Nabokov and his Fiction: New Perspectives*, pp. 197-215., ed. Julian W. Connolly, Cambridge: Cambridge University Press

Eliot 1920, Eliot, T.S., “Philip Massenger“ in *Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co. LTD. (112-131)

Evans 1998, Evans, Dylan, “From Kantian Ethics to Mystical Experience: An Exploration of *Jouissance*“, in *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*, New York: Other Press.

Farik, Vajnber 2008: Farik, Nora, Vajnber, Klod, „Predgovor“, u *Povratak u šezdeset osmu – 40 godina od protesta*, prevod sa engleskog Biljana Majstorović, Beograd: Fondacija „Heinrich Böll“ – Regionalni ured za Jugoistočnu Evropu.

Fink 1996, Fink, Bruce *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton University Press.

Fink 1997, Fink, Bruce, *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Practice*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Fink 2004, Fink, Bruce, *Lacan to the Letter: Reading Écrits Closely*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Foster 1993, Foster, John Burt, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton: Princeton University Press.

Foucault 1973, Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books.

Foucault 2000, Foucault, Michel, „Who is an author?“ objavljeno u *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Essex: Longman. (183-187)

Freud 1994, Freud, Sigmund, *S one strane principa zadovoljstva: Ja i ono*, Novi Sad: Svetovi.

Genette 1997, Genette, Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge UP.

Glass 2004, Glass, Loren, *Authors Inc.: Literary Celebrity in the Modern United States 1880–1980*, New York: New York UP.

Gordić Petković 2012, Gordić Petković, Vladislava, „View of History, Identity and Masculinity in David Albahari's *Bait*“ in *Belgrade English Language and Literature Studies*, Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade.

Grishakova 2012, Grishakova, Marina, *The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames*, Thesis: Taru University Press.

Gullette 1984, Gullette, Margaret Morganroth, „The Exile of Adulthood: Pedophilia in the Midlife Novel“, in *Midlife Fictions*, Part I, Vol. 17. No. 3, Durham: Duke University Press.

Gvozden 2004, Gvozden, Vladimir, „Albaharijeva i Tasićeva Kanada“, u *Zlatna greda: list za književnost, umetnost i mišljenje*, god. 4. br. 30 (april 2004), str. 21-24.

Gvozden 2015, Gvozden, Vladimir, „Romanopišćeva opklada“ u *Izabrana dela Davida Albaharija*, urednici Nikola Petaković, Borislav Pantić, Beograd: Čarobna knjiga.

Hacking 1995, Hackin Ian, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Science of Memory*, Princeton: Princeton UP.

Hačion 1996: Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma*, prevod Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.

Häggglund 2012, Häggglund, Martin, *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*, Cambridge: Harvard UP.

Harari 2002, Harari, Roberto, *How James Joyce Made His Name: A Reading of the Final Lacan*, translated by Luke Thurston, New York: Other Press.

Harbaš 2006, Harbaš, Bernard, „Naučiti živjeti sa sablastima“, 237-243, u *Zeničke sveske: Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, Zenica: Bosansko Narodno pozorište.

- Hartman 1995, Hartman, Geoffrey H., "On Traumatic Knowledge and Literary Studies" in *New Literary History*, Vol. 26, No. 3, pp. 537-563, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Hassan 1961, Hassan, Ihab, *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*, Princeton: Princeton University Press.
- Hawkes 2001: Hawkes, Terence, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Patricia Waugh, London and New York: Routledge.
- Hughes 2020, Hughes, Dylan J., *Language After God: Nietzsche, Lacan, and the Sinthome of Tragic Wisdom*, Canada: The University of Western Ontario.
- Ilić 1996, Ilić, Dejan, „Ko priča priču“, u *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 3, str. 26-31., Beograd: Fabrika knjiga.
- Jameson 2014, Jameson, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell UP.
- Jerkov 1992, Jerkov, Aleksandar, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Beograd: Prosveta.
- Јерков 2012, Јерков, Александар, „Поетичко изгнанство и немогуће бекство од себе“, у Зборник са међународног научног округлог стола: *ЕГЗИЛ(АНТИ): књижевност, култура, друштво*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Jordan 2014, Jordan, Peter, *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*, Routledge: London and New York.
- Julia Bader, 1972 *Crystal land: Artifice in Nabokov's English Novels*, London: University of California Press Ltd.
- Karshan 2010, Karshan, Thomas, *Vladimir Nabokov and the Art of Play*, Oxford: Oxford University Press.
- Kermonde 1962, Kermonde, Frank, "Zemblances" in "New Statesman", ed. by Norman Page, Routledge.
- Khodasevich 1970, Khodasevich, Vladislav, „On Sirin“, translated by Michael H. Walker, in *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, editors Alfred Appel, Jr., and Charles Newman, Evanston, IL: Northwestern UP. (96-101)
- Kiš 2000, Kiš, Danilo, *Eseji: autopoetike*, Novi Sad: Svetovi.
- Kordić 1990: Kordić, Radoman, „Postmodernističko pripovedanje i analitički diskurs“, у *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, Novi Sad, Kulturni centar, god 36, br. 381, novembar 1990.
- Кордић 1990: Кордић, Радоман, „Постмодернизам, означитељ, историја : (Извештај о куки Радослава Петковића)“, у *Поља: месечник за уметност и културу*, Год. 36., бр. 377/378 (јул-август), стр. 295-297, Нови Сад: Прогрес.
- Kordić 1998: Kordić, Radoman, *Postmodernističko pripovedanje*, Beograd: Prosveta.
- Kovačević 2010, Kovačević, Filip, *Lacan u Podgorici: Ciklus predavanja*, Podgorica: Studio Mouse.
- Krieger 1992, Krieger, Murray, *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Kristeva 1991, Kristeva, Julia, *Strangers to Ourselves*, translated by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.

Kristeva 1991, Kristeva, Julia, "An Ironic Wandering or the Polymorphous Memory of Sebastian Knight" in *Strangers to Ourselves*, translated by Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.

Księżopolska 2015, Księżopolska, Irena, "Vladimir Nabokov's Aerial Viaduct: *Pale Fire* and the Return to the Forbidden Past" in *Anglica: An International Journal of English Studies*, pp. 41-57, Issue 23/1, Institute of English Studies, University of Warsaw.

Kuehl 1989, Kuehl, John, *Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*, New York: New York University Press.

Kuzmanovich 2002, Kuzmanovich, Zoran, " 'Splendid Incecity' as 'Utmost Truthfulness': Nabokov and the Claims of the Real", in *Nabokov's World: The Shape of Nabokov's World*, editors: Jane Grayson, Arnold McMillin, and Pricilla Meyer, New York: Palgrave.

Kuzmanovich 2006, Kuzmanovich, Zoran, "Strong opinions and nerve points; Nabokov's life and art" in *The Cambridge Companion to Vladimir Nabokov*, Cambridge: Cambridge University Press. (11-29)

Lacan 1977, Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Seminar XI, ed J.A. Miller, translated by A. Sheridan, London: Hogarth Press.

Lacan 1986, Lacan, Jacques, *XI seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*, s francuskog prevela Mirjana Vujančić-Lednički, Zagreb: ITRO „Naprijed“.

Lacan 1983, Lacan, Žak, *Spisi*, Beograd: „Izdavačka delatnost“.

Lacan 1999, Lacan, Jacques, "The Seminar, Book XX, Encore. On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge", translated by Bruce Fink, New York: Norton.

Lacan 1999, Lacan, Jacques, "On a Question Prior to Any Possible Treatment of Psychosis", in *Écrits: the First Complete Edition in English*, translated by Bruce Fink in collaboration with Heloise Fink and Russell Grigg, New York: Norton.

Lacan 2006: Lacan, Jacques, *Écrits: The First Complete Edition in English*, translated by Bruce Fink, New York: W.W. Norton & Company.

Lacan 2016, Lacan, Jacques, *Seminar XXIII: The Sinthome*, edited by Jacques-Alain Miller, translated by A.R. Price, Cambridge: Polity.

Laign 1960, Laigne, Ronald David, *The Divided Self*, Middlesex: Penguin Books.

Lakoff, Johnson 1980, Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.

Levinas 2003, Levinas, Emanuel, "Trag drugog", s francuskog preveo Branko Romčević, u *Reč: časopis za književnost i kulturu*, Beograd: Fabrika knjiga. (293-406)

Levinas 2003, Levinas, Emmanuel, *On Escape/ De l'évasion*, превод са француског на енглески Bettina Bergo, Stanford, CA: Stanford University Press.

Levinas 2013: Levinas, Emmanuel, *Èros, Littérature et philosophie*, Jean-Luc Nancy et Danielle Cohen-Levinas, Paris: Grasset.

Leys 2000, Leys, Ruth, *Trauma: A Genealogy*, Chicago: University of Chicago Press.

Lipotevský 1999, Lipotevský, Mark, *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, London: M.E. Sharpe.

Lock 2002, Lock, Charles, "Transparent Things and Opaque Words", in *Nabokov's World: The Shape of Nabokov's World*, editors: Jane Grayson, Arnold McMillin, and Pricilla Meyer, New York: Palgrave.

Lodge 1999, Lodge, David, "Literary Criticism and Literary Creation" in *The Arts and Sciences of Modern Criticism*, ed. David Fuller and Patricia Waugh, New York: Oxford UP.

Long 1984, Long, Michael, *Marvell, Nabokov: Childhood and Arcadia*, Oxford: Clarendon.

Lopičić, Kostić 2014, Lopičić, Vesna, Kostić, Milena, "The Multicentric Identity of David Albahari: A Jewish Serbian-Canadian Writer", у *Филолог – часопис за језик, књижевност и културу*, Књига бр. 10, стр. 226-239, Бања Лука: Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци.

Lotman 1977, Lotman, Yuri M., *The Structure of Artistic Text*, University of Michigan: Department of Slavic Languages and Literatures.

Louis 1993, Louis, Marin, *Le pouvoir de l'image*, Paris: Seuil.

Louvel 1998, Louvel, Liliane. *L'œil du texte : Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Maddox 1983, Maddox, Lucy, *Nabokov's Novels in English*, Georgia: University of Georgia Press Athens.

Markowski 2006, Markowski, Michael Pavel, „Američki formalizam“ у *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik. (145-164)

Marot Kiš, Biti 2021, Danijela Marot Kiš, Marina Biti, *Egzil i trauma: primjeri iz postjugoslavenske proze*, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.

Marshal 1989, Marshal, Brenda K., "Sebastian Speaks: Nabokov's Narrative Authority in *The Real Life of Sebastian Night*", in *Style*, Volume 23, No.2, pp.213-224, Penn State University Press.

McHale 1987, McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, New York: Methuen.

McManus 2003, McManus, Donald, *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theatre*, Newark: University of Delaware Press.

Meyer 1988, Meyer, Pricilla, *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's Pale Fire*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Miller 2007, Miller, Jacques-Alain, "Interpretation in Reverse", in *The Later Lacan: An Introduction*, Albany: SUNY Press.

Miller 2014, Miller, Jacques-Alain, "A Real for the 21st Century: Presentation of the 9th WAP Congress" in *The Later Lacan: An Introduction*, edited by Véronique Voruz and Bogdan Wolf, Albany: SUNY Press.

Muhawi 2006, Muhawi, Ibrahim, "Irony and the Poetics of Palestinian Exile," in *Literature and Nation in the Middle East*, ed. Yasir Suleiman and Ibrahim Muhawi, pp. 31-32, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Naas 2008, Naas, Michael, *Derrida from now on*, New York: Fordham University Press.

Nabokov 1961, Nabokov, Vladimir Vladimirovich, *Nikolai Gogol*, New York: New Directions.

Nabokov 1979, Nabokov, Dmitri, "On Revisiting Father's Room", in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, editor Peter Quennell, London: Weidenfeld and Nicolson.

- Nabokov 1983, Nabokov, Vladimir Vladimirovich, *Lectures on Literature*, London: Pan Books.
- Nabokov 1988, Nabokov, Vladimir, *Pale Fire*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Nabokov 1990, Nabokov, Vladimir, *Strong opinions*, New York: Vintage Books, a division of Random House, Inc.
- Nabokov 1991: Nabokov, Vladimir, *The Annotated Lolita*, Ed. Alfred Appel, Jr. New York: Vintage Books.
- Nabokov 1999, Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York: Alfred A. Knopf.
- Nabokov 2002, Nabokov, Vladimir, *Govori, Sjećanje!*, s engleskog prevela Nada Šoljan, Rijeka: „Otokar Keršovani“ d.o.o.
- Nabokov 2003, Nabokov, Vladimir, *Prozirne stvari*, sa engleskog preveo Zoran Paunović, Beograd: Plato.
- Nabokov 2004, Nabokov, Vladimir, “The Return of Chorb“ in *Vintage Nabokov*, New York: A Division of Random House, Inc.
- Nabokov 2010, Nabokov, Vladimir, *Pnin*, Beograd: Odiseja.
- Nabokov 2012, Nabokov, Vladimir, “Fame” in *Selected Poems*, editor Thomas Karshan, New York: Alfred A. Knopf.
- Nabokov and Brucolli 1989: Nabokov, Dmitri, Brucolli, Matthew J., *Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940-1977*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicoll 1963, Nicoll, Allardyce, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'arte*, London: Cambridge University Press.
- Oates 1973, Oates, Joyce Carol, “A Personal View of Nabokov” in *Saturday Review of Arts*, London: Routledge.
- Oraić Tolić 1990, Olaić Torlić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Overend 1998, Overend, Stacey Vivian, *The Other and Narrative Framing in Nabokov's The Real Life of Sebastian Knight, Lolita and Pnin*, Illinois: Eastern Illinois University.
- Ože 2005: Ože, Mark, *Nemesta-Uvod u antropologiju nadmodernosti*, prevod s francuskog Ana A. Jovanović, Beograd: Krug.
- Page 1982, Page, Norman, *Nabokov. The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Paine 1981, Paine, Sylvia, *Beckett, Nabokov, Nin: Motives and Modernism*, Port Washington: Kennikat Press Corp.
- Pantić 2003: Pantić, Mihajlo, „Umetnik je po prirodi stvari izgnanik“, u *Sarajevske sveske*, br. 2, str. 19-45, Sarajevo: Media centar Sarajevo.
- Пантић 2006, Пантић, Михајло, „Албахаријеве Пујавице: загрцнутост у тексту“, у *Сарајевске свеске*, бр 13, стр. 215-221, Сарајево: Медијациентар.
- Pantić 2015: Pantić, Mihajlo, „Priče Davida Albaharija ili tihi glas u buci sveta“, u *Izabrane priče*, Beograd: Čarobna knjiga.
- Пантовић 2015, Пантовић, Сања, „Како је настао Мамац Давида Албахарија: интертекстуалне релације романа Мамац и Писама из логора из књиге есеја Терет“, у

Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Paunović 1997: Paunović, Zoran, *Gutači blede vatre (Američki romani Vladimira Nabokova)*, Beograd: Prosveta.

Перишић 2017, Перишић, Игор, „Сунце у чаши: Снежни човек Давида Албахарија“ у *Il Sole Luna kod južnih Slovena*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, приредила С. Шеатовић, *Институт за књижевност и уметност Београда*.

Peterson 1981, Peterson Dale E., “Nabokov's Invitation: Literature as Execusion“, у *PMLA*, Том 96, бр. 5., Cambridge: Cambridge University Press.

Pifer 1980, Pifer, Ellen, *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Poulet 1980, Poulet, George, “Criticism and the Experience of Interiority“, in Jane P. Tompkins (ed.) *Reader – Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*, Baltimore: John Hopkins US.

Prole 2018, Prole, Dragan, „Holokaust i fenomenologija gađenja“ у *Holokaust i filozofija*, priredili Mark Lošonc i Predrag Krstić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu.

Pushkarevskaya Naughton 2014, Pushkarevskaya Naughton, Yulia, “Diaphanous Irony“: Ironic Masquerade and Breakdown in Vladimir Nabokov’s *The Real Life of Sebastian Knight* and Gaito Gazdanov’s *Night Roads*“ in *Comparative Literature Studies*, Vol. 51, No.3, 2014, Penn State University Press.

Pushkin 1990: Pushkin, Aleksandr, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, translated by Vladimir Nabokov, Princeton: Princeton University Press.

Rank 1971, Rank, Otto, *The Double: A Psychoanalytic Study*, ed. Harry Tucker, Jr, Chapel Hill, University of North Carolina.

Рибникар 2006, Рибникар, Владислава, „Историја и траума у романима Давида Албахарија“, у *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига педесет четврта, свеска 3, уредник Јован Делић, стр. 613-641., Нови Сад: Матица српска.

Richards 1956, Richars, Ivor Armstrong, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, London: Harcourt Brace & Company.

Рикер 1981: Riker, Pol, *Živa metafora*, prevod Nada Vajs, Zagreb: Grafički завод Hrvatske.

Рикер 1993: Рикер, Пол, *Време и прича*, превод Славица Милетић и Ана Моралић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Rosenfield 1967, Rosenfield, Claire, “Despair and the Lust for Immortality“, in L.S. Dembo (ed) *Nabokov: The Man and his Work*, Madison: Wiskonsin UP.

Rosić 2008, Rosić, Tatjana, „Postmoderna u srpskoj kulturi i drama savremenog maskuliniteta ili ...“, у *Zeničke sveske-Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, Zenica: Bosansko Narodno Pozorište.

Roth 2012, Roth, Michael S., *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*, New York: Columbia University Press.

Said 2000, Said, Edward W., *Reflections on exile and other essays*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Saleh 2022, Saleh, Najlaa K., "The Metafictional Realm of Vladimir Nabokov's *Look at Harlequins*", in *Hong Kong Journal of Social Sciences*, No. 59, Hong Kong: University of Ambar.

Sass 1992, Sass, Louis A., *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, New York: Basic.

Sass 1994, Sass, Louis A., *The Paradoxes of Delusion: Wittgenstein, Schreber, and the Schizophrenic Mind*, Ithaca NY: Cornell UP.

Sedgwick 1990, Sedgwick, Eve Kosofsky, *The Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California P.

Sedgwick 2003, Sedgwick, Eve Kosofsky, "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You", in *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC: Duke UP.

Shields 1987, Shields, David, "Autobiographic Rupture and Fictive Irony in *Speak, Memory* and *The Real Life of Sebastian Night*", in *The Iowa Review*, ed. Merle E. Brown, Iowa: University of Iowa, Department of English and the College of Library Arts and Sciences.

Shklovski 2005, Shklovski, Viktor, *Knight's Move*, translated by Richard Sheldon, Normal, IL: Dalkey Archive Press.

Shute 1995, Shute, Jenefer, "Nabokov and Freud", y *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, приредио Vladimir E. Alexandrov, Great Britain: Routledge.

Simić 2012, Simić, Ivana, „Dvoboj u Tasovom *Oslobođenom Jerusalimu*“ u Polja: mesečnik za umetnost i kulturu, Novi Sad: Kulturni centar, god. 57., br. 474, str. 54-69.

Sontag 1982: Sontag, Suzan, *Eseji o fotografiji*, prevod Filip Filipović, Beograd: Radionica SIC.

Sontag 1987, Sontag, Susan, "Notes on Camp", in *Against Interpretation and Other Essays*, London: Deutch.

Springer 2002, Springer, Carl Carlsten, "Nabokov's Memory at Play: *Look at Harlequins!*", in *American Studies*, Vol. 47, No.3, Heidelberg: Universitätsverlag WINTER GmbH.

Stonehill 1988, Stonehill, Brian, *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Šakić 2014, Šakić, Sanja, „Smrt u izgnanstvu. Pisanje kao pisanje-postajanje“, u *Umjetnost riječi*, 58/2, str. 225-241., Zagreb: Filozofski fakultet.

Šekspir 1996, Šekspir, Vilijam, *Hamlet*, Zagreb: Školska knjiga.

Šekspir 2011, Šekspir, Vilijam, *Sabrana dela*, Beograd: Zavod za udzbenike, Dosije studio.

Šklovski 2007, Šklovski, Viktor, „Umetnost kao postupak“, u *Poetika ruskog formalizma*, str. 81-94., Beograd: Prosveta.

Tairov 1969, Tairov, Alexander, *Notes of a Director*, Coral Gables, Florida: University of Miami Press.

Тасић 2005, Тасић, Владимир, „Снежни човек и паралакса“, у *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, бр. 156, стр. 88-94., Чачак: Културно-просветна заједница општине Чачак.

Trimpi 1974, Trimpi, Helen P. "Harlequin-Confidence-Man: The Satirical Tradition of Commedia Dell' Arte and Pantomime in Melville's *The Confidence-Man*" in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol.16, No.1: University of Texas.

Trotter 2001, Trotter, David, *Paranoid Modernism: Literary Experiment, Psychosis, and Professionalization of English Society*, Oxford: Oxford UP.

Updike 1965, Updike, John, "Grandmaster Nabokov" in *Assorted Prose*, New York: Knopf.

Verhaeghem, Declercq 2002, Verhaeghem, Paul, Declercq, Frédéric, "Lacan's Goal of Analysis: *Le Sinthome* or the Feminine Way", in *Essays on the Final Lacan. Re-inventing the symptom.*, pp. 59-83, New York: The Other Press.

Vicks 2022, Vick, Meghan, "Paranoid Reading, Reparative Reading and Queering The Real Life of Sebastian Knight" in *Reimagining Nabokov: Pedagogies for the 21st Century*, pp. 127-146., New York: Amherst College Press.

Vladušić 2018, Vladušić, Slobodan, „Kiš i Albahari – jedna poetska razlika“, u *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, Књига XLIII-2, str. 247-255, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.

Walton 1994, Walton, Jean, "Dissenting in an Age of Frenzied Heterosexualism: Kinbote's Transparent Closet in Nabokov's *Pale Fire*", in *College Literature*, Vol. 21., No. 2, pp. 89-104: The John Hopkins University Press.

Waugh 1984, Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London: Routledge.

Waugh 1992, Waugh, Patricia, *Practising Postmodernism Reading Modernism*, London: Edward Arnold.

Welsen 1989, Welsen, Peter, "Charles Kinbote's psychosis: A Key to Vladimir Nabokov's *Pale Fire*" in *Russian Literature and Psychoanalysis*, edited by Daniel Rancour-Lafarriere, California, University of California Press.

White 2017, White, Duncan, *Nabokov and his books (Between Late Modernism and the Literary Marketplace)*, Oxford: Oxford University Press.

Wood 1994, Wood, Michael, *The Magician Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton: Princeton University Press.

Wyllie 2006, Wyllie, Barbara, "Nabokov and Cinema", u *The Cambridge Companion to Vladimir Nabokov*, Cambridge: Cambridge University Press.

Žižek 1989, Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London; New York: Verso.

Žižek 1999a, Žižek, Slavoj, "The Obscene Object of Postmodernity", in *The Žižek Reader*, editors Elisabeth Wright and Edmund Wrught, Oxford, UK and Mass., USA: Blackwell.

Žižek 1999b, Žižek, Slavoj, „Death and the Maiden“, in *The Žižek Reader*, editors Elisabeth Wright and Edmund Wrught, Oxford, UK and Mass., USA: Blackwell.

Žižek 2008, Žižek Slavoj, *Ispitivanje realnog*, preveo s engleskog Milan Brdar, Novi Sad: Budućnost.

Žižek 2017, Žižek, Slavoj, *Kako čitati Lakana*, prevod sa slovenačkog Goran Bojović, Loznica: Karpos.

Žukauskaitė 2003, Žukauskaitė, Audronė, "Postmodern Grimaces of the Real", in *Problemos*, no. 64, p.p.89-96, Vilnius: Vilnius University Press

Интернет извори

Albahari, Marx 2012, Albahari, David, Marx, Bill, "Book Interview: Serbian Writer David Albahari – Letting Loose the Leeches" in *The Arts Fuse*, dostupno na: <https://artsfuse.org/33540/fuse-book-interview-serbian-writer-david-albahari-letting-loose-the-leeches/>, pristupljeno: 12.08.2022. godine.

Alladaye 2012, Alladaye, René "Through the Looking-glass – *Pale Fire* as Anamorphosis: An Alternative Theory of Internal Authorship" у *Nabokov Online Journal*, Vol. VI, доступно на: https://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/23_alladaye_pdf.pdf, приступљено 06.08. 2022. године.

Bergo 2019, Bergo, Bettina, "Emmanuel Levinas", у *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, доступно на: <https://plato.stanford.edu/entries/levinas/>, приступљено: 24.11.2012.

Bouchet 2006, Bouchet, Marie, "Crossbreeding Word and Image: Nabokov's Subversive Use of Ekphrasis", доступно на: https://www.academia.edu/2194162/Crossbreeding_Word_and_Image_Nabokovs_Subversive_Use_of_Ekphrasis, приступљено 19.04.2023. године.

Calinsky 2008, Calinsky, Rebecca, "Poshlost and Nabokov's Posh-lust", доступно на: <https://international.ucla.edu/media/files/Calinsky.pdf>, приступљено 16.09.2022. године.

Couturier 1993, Couturier, Maurice, "The Near-Tyranny of the Author: *Pale Fire*", доступно на: https://www.academia.edu/13789209/_The_Near_Tyranny_of_the_Author_Pale_Fire_Maurice_Couturier_Universit%C3%A9_of_Nice_Sophia_Antipolis, приступљено 10.09. 2022. год.

Davidson 1997, Davidson, James A., "Hitchcock/Nabokov: Some Thoughts on Alfred Hitchcock and Vladimir Nabokov" in *Images: A Journal of Film and Popular Culture*, dostupno na: <https://www.imagesjournal.com/issue03/features/hitchnab1.htm>, pristupljeno 28.04.2009.год.

de Vries 2018, de Vries, Gerard, "Hazel Shade's "Pale Spectres" and "Purple Fires", in *Nabokov Online Journal*, Vol. XII, dostupno na: http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/6_gerard_de_vries.pdf, pristupljeno: 12.03.2022. godine.

Drčelić 2015, Drčelić, Zora, "Albahari: Čisto srce je najviše što možete da poželite", dostupno na: <https://fenomeni.me/albahari-cisto-srce-je-najvise-sto-mozete-da-pozelite/>, pristupljeno: 18.04.2020.god.

Grabes 1993, Grabes, Herbert, "The Deconstruction of Autobiography: Look at Harlequins!", in *Cycnos: Nabokov: Autobiography, Biography and Fiction*, vol. 10.1, доступно на: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1317>, приступљено: 26.02.2023. године.

Green 1995: Green, Geoffrey, "Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov's Fiction of Transcendent Perspective", in *Nabokov: At the Crossroads of Modernism and Postmodernism*, volume 12, no 2, edited by Cycnos, Centre de Recherche Sur les Ecritures de Langue Anglaise, Université de Nice-Sophia Antipolis, dostupno na: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1473>, pristupljeno 24.11.2020. godine.

Grujičić, Tasić 2004, Grujičić, Nebojša, Tasić, Vladimir, „Kiša i istorija“ u *Vreme*, dostupno na: <https://vreme.com/kultura/kisa-i-istorija/>, pristupljeno: 20.06.2023 godine.

Holland 2015, Holland, John, "Introduction to Jacques Lacan's "On a Reform in its Hole"", in *Journal of the Circle for Lacanian Ideology Culture*, dostupno na:

https://www.academia.edu/26246127/Introduction_to_Lacans_On_a_Reform_in_its_Hole_, pristupljeno 23.03.2023. godine.

Hughes 1965, Hughes, Robert, *Nabokov in Montreux: 1965 Interview* dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=V8OwyqvSh2g>, pristupljeno 10.03 2020. godine.

Ilić, Georgijev 2004, Ilić, Saša, Georgijev, Slobodan, „Između buke i besa“, недељник *Vreme*, доступно на <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=396807> , приступљено 07.04. 2022.

Jarosinski 2004, Jarosinski, Eric “The “Tension Film“of Metaphor- Reading the Surface of Vladimir Nabokov’s *Transparent Things*“, доступно на: https://www.researchgate.net/publication/240819226_The_Tension_Film_of_Metaphor_Read ing_the_Surface_of_Vladimir_Nabokov's_Transparent_ThingsI, приступљено: 02.08.2023.год.

Jöttkandt 2018, Jöttkandt, Sigi, “Nabokov, Cinemathomme“ in *Sanglap: Journal of Literary and Cultural Inquiry*, dostupno na: <https://sanglap-journal.in/index.php/sanglap/issue/view/8>, pristupljeno: 12.02.2023. godine.

Jöttkand 2019, Jöttkand, Sigi, “Spectral Psychoanalysis: the Nabokov Effect” in *Crisis & Critique: Jacque Lacan : Psychoanalysis, Politics, Philosophy*, Volume 6, Issue 1, доступно на: <https://www.crisiscritique.org/storage/app/media/2019-04-02/complete-final.pdf>, приступљено: 22.03.2023. године.

Lacan 1982, Lacan, Jacque, *Joyce the Symptom I*, established by Jacques-Alain Miller, partially from the notes of Eric Laurent, translated by Aaron Benanav, published in *L’âne*, доступно на: <https://www.scribd.com/document/96824939/Lacan-Joyce-the-Symptom-I>, приступљено: 23.03.2023. године

Luketić 2010, Luketić, Katarina, „Nabokov ili protiv banalnog čitanja“, доступно на: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/nabokov-ili-protiv-banalnog-citanja-20100923/print>, приступљено 09.08.2022. године.

MacCannel 2014, MacCannel, Juliet Flower, “Nowhere Else, On Utopia” , dostupno na: https://www.academia.edu/32602959/Nowhere_Else_On_Utopia_MacCannell_pdf, pristupljeno: 17.06.2023. godine.

Матовић 2020. Матовић, Тијана, *Траума и сећање у прози Казуа Ишигура*, докторска дисертација, доступна на: <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/17756/Disertacija.pdf>, приступљено: 22.03.2022. год.

Melnyk 2010: Melnyk, George, “Lost in Translation”, in *Albertaviews, the magazine for engaged citizens*, доступно на: <https://albertaviews.ca/lost-in-translation/> , приступљено 24.03.2022.

Mercer 2013, Mercer, Sabine Urcula, *Ghost in the Machine? Textual Self-Presentation from Conversation Naratives to Contemporary (Auto)biographical Fiction*, Durham theses,Durham Universiti, dostupno na <http://etheses.dur.ac.uk/9442/>, pristupljeno 28. juna 2022. godine.

Naiman, Eric, “Hermofobia (On Sexual Orientation and Reading Nabokov)“, in *Representations*, Vol. 101, No.1, pp. 116-143, доступно на: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2008.101.1.116>, приступљено 24.04.2022. године.

Pančić 2004: Pančić, Teofil, „Sudar sa Zlom“, недељник *Vreme*, доступно на <https://www.vreme.com/kultura/sudar-sa-zlom/>, приступљено 17.03.2022. год.

Pribisalić 2016, Pribisalić, Dalia, *Disocijativni poremećaj ličnosti*, dostupno na: <https://core.ac.uk/download/pdf/197861673.pdf> , pristupljeno 26. marta 2022. godine.

Prieto 2011, Prieto, Graciela, "Writing the Subject's Knot", in *Recherches en Psychanalyse*, Number 12, dostupno na: <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2011-2-page-170.htm>, pristupljeno 12. 06. 2022. godine.

Rabinowitz, 1977, Rabinowitz, Peter J., "Truth in Fiction; A Reexamination of Audiences", in *Critical Inquiry*, Vol.4, No.1, pp. 121-141, доступно на: <https://www.jstor.org/stable/1343045>, приступљено: 20.04.2022. године.

Richardson 2004, Richardson, Timothy, „Writing (and Doing)“ published in *Trauma Studies: Part 1: Trauma and Rhetoric*, p.p 491-507, dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/20866635>, pristupljeno 18.07.2023. godine.

Ромчевић 2003: Romčević, Branko, „Emanuel Levinas licem u lice s imperijom?“, у *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. [71/17], стр. 431-466, преузето <http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec-71-17/>

Sandić, Tasić 2012, Sandić, Srđan, Tasić, Vladimir, „Intervju: Vladimir Tasić“ u *Booksa*, dostupno na: <https://booksa.hr/vijesti/sve/intervju-vladimir-tasic>, pristupljeno: 20.06.2023. godine.

Spasić 2002, Spasić, Gordana, "Križa jezika ili pripovedač – gospodar priče", dostupno na: <https://www.davidalbahari.com/pripovedac.html>, pristupljeno: 18.04.2020. godine.

Stiles 2006, Stiles, Anne, "Robert Louis Stevenson's *Jekyll and Hyde* and the Double Brain", in *SEL Studies in English Literature, 1500-1900* 46.4: 879-900, Vol.46. No.4, pp. 879-900, dostupno na <https://www.jstor.org/stable/4127513> , pristupljeno 26. marta 2022. godine.

Tamás 2016, Tamás, Péter, "The Attraction on Montages: Cinematic Writing Style in Nabokov's *Lolita*", dostupno na:

https://www.academia.edu/29972971/THE_ATTRACTION_OF_MONTAGES_CINEMATIC_WRITING_STYLE_IN_NABOKOV'S_LOLITA, pristupljeno: 15.03.2023. godine.

Таратенко 2003, Таратенко, Ала, „Романчићи, причке и друге повести: постмодерне метаморфозе прозних жанрова“, *Пројекат Растко*, доступно на: <http://www.rastko.rs/rastko-ukr/sua/2/tatarenko-povesti.html>, приступљено 15.04.2022.

Tenev 2022, Tenev, Darin, "La Déconstruction en enfant: the Concept of Phantasm in the Work of Derrida", доступно на: https://www.academia.edu/81702445/La_D%C3%A9construction_en_enfant_the_Concept_of_Phantasm_in_the_Work_of_Derrida, приступљено: 25.03.2023. године.

The Ambassadors, Hans Holbein the Younger (1497/8-1543), oil on oak, 207 x 209.5 cm, 1533. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>

Биографија аутора

Маја Луковић рођена је 1977. године у Крагујевцу. Основну школу, као и Прву крагујевачку гимназију (природно-математички смер) завршила је у Крагујевцу. Основне академске студије Енглеског језика и књижевности завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, студије у Крагујевцу, 2003. године. Од 2003. до 2005. године радила је као професор Енглеског језика у Првој крагујевачкој гимназији и Музичкој школи. Од 2005. до 2008. године радила је као професор Енглеског језика у Другој крагујевачкој гимназији. Од 2008. године ради као наставник страног језика на Економском факултету Универзитета у Крагујевцу. Докторске академске студије из филологије (модул: Наука о књижевности) завршила је 2011/2012. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Академске 2018. године Веће за друштвено-хуманистичке науке Универзитета у Крагујевцу дало је сагласност на Извештај комисије о научној заснованости теме докторске дисертације. Аутор је и коаутор 19 научних радова који су већим делом штампани у часописима и зборницима водећих категорија, те учествовала на националним и међународним научним скуповима.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

(Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија

представља оригинално ауторско дело настало као резултат сопственог истраживачког рада.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам једини аутор наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији нисам извршио/ла повреду ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

У Крагујевцу , 2024. године,



потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:
*(Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида
Албахарија*
истоветне.

У Крагујевцу, 2024. године,



потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Маја Луковић ,

☒

дозвољавам

☐

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

(Не)могућност успостављања истине сопства у романима Владимира Набокова и Давида Албахарија

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

☒

дозвољавам

☐

не дозвољавам¹

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- ③ Ауторство - без прерада

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

4) Ауторство - некомерцијално