

Марија Лојаница

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ПИСАТИ ДРУГОГ, СТВАРАТИ СЕБЕ: „ЗАКЉУЧАНА СОБА“ ПОЛА ОСТЕРА

Апстракт: Протагонисте романа Пола Остера карактерише константна потреба за дефинисањем и редефинисањем сопственог идентитета, а питања порекла, субјективитета, језика и њихове перманентне и сложене интеракције су у центру пажње овог америчког аутора. У трећем делу романа *Њујорика трилогија*, „Закључана соба“, Остер поменути категорије ставља у својеврстан дијалогски контекст будући да их преиспитује кроз призму динамичног односа који постоји између неименованог наратора новеле и његовог пријатеља, Феншоуа. Полазећи од концепције субјекта коју успоставља Лакан у оквиру своје психоаналитичке теорије, а која одсуство, губитак и недостатак узима као основне одлике истог, у раду ћемо се позабавити модусима на који наратор фикционализује реалност, односно језички изражава Другог у тежњи да надомести одсуство сопствене заокружености, целовитости и унутрашњег јединства, те наративним техникама које Остер примењује како би илустровао на тај начин проблематизовани статус наративног субјекта. Покушаћемо и да утврдимо у којој мери Други заиста може да фигурира као конститутивни фактор сопства.

Кључне речи: *Њујорика трилогија*, лакановска психоаналитичка теорија, Бахтин, метафизичка детективска проза, идентитет.

Хумани субјект – „увек већ“ изгубљена целина

У контексту лакановске психоаналитичке теорије, субјект се поима као ентитет који карактерише одсуство јединства, порекла и континуитета. Ова теорија полази од претпоставке да су фундаментални расцеп, екс-центрираност/де-центрираност, измештеност и инконзистентност субјекта датости, те је, самим тим, оно на чему субјект почива својеврсни конститутивни недостатак пре него заокруженост, целовитост и тоталитет. Структура Лакановог субјекта је изразито полицентрична и услед овакве екстремне децентрираности, субјект је у стању перманентног флукса (субјект постоји / конституише се само у односу са нечим изван себе). Наиме, субјект у настајању налази себе на месту другог, поистовећује себе са својим огледалним одразом у другом (алтер-его, двојник) и тиме неминовно бива упућен на екстазу у смеру места другог. Поистовевивши се са другим, субјект се отуђује од себе самог, што ће рећи „дијалектика бића неминовно подразумева моменат неизвесности и увек присутне празнине, то јест *одсуства*“ (Јевремовић, 2000, 91), а суштина стадијума огледала (тзв. примарна идентификација), дакле, почива на следећем: „Смисао фантазматског је у преклапању нечег увек мањковитог, онтолошки закинутог, са нечим претпостављено целовитим. Тоталним“ (Јевремовић, 2000, 101). Самим тим, неминовно се јавља тензија између ова два пола будући да се преко нечег не-целог настоји пресликати нешто фантазматски цело. То Лакан описује као високо

инвестирану представу о тоталитету другог у основи које је жеља. Другим речима, услед овог фундаменталног недостатка, субјект константно тежи реконституисању изгубљеног јединства, а производ овакве тежње је перманентно и свепрожимајуће стање жеље коју субјект никада не успева да задовољи. Жеља је, дакле, покретач бића у настанку и однос бића према недостатку; она нагони биће да се поистовети објектом *мало а*, или, речима Пола де Мана: „Присуство жеље замењује одсуство идентитета“ (Де Ман, 1979, 198). У овако устројеном универзуму, пут разрешења увек води преко ослањања на другог, а како други није у нашој моћи, пошто је онтолошки расцеп између њега и субјекта неоспоран, поновно успостављање изгубљеног тоталитета је немогуће.

Према Лакану, симболички поредак је, поред имагинарног и реалног, један од три кључна поретка субјективности. То је поље закона, језика, друштва и културних кодова. Симболички поредак, што ће рећи језик као његов парадигматски прототип, односно експонент, игра пресудну улогу на два плана: с једне стране, језик доприноси даљој дестабилизацији већ децентраног субјекта, али истовремено, језик субјекту нуди могућност коначне ре-конструкције „увек већ“ изгубљеног јединства, ма колико недостижном се та могућност чинила. Наиме, док је имагинарни поредак тај који конституише его и представу о заокружености и аутономности субјекта, па макар та представа била и привидна, и који константно тежи надомештању фундаменталног недостатка, симболички поредак, руковођен „разумском“ логиком која је његов основни модус функционисања, пристаје на компромис зарад очувања стабилности сопствене структуре, односно, лакановским терминима речено, прихвата кастрацију. Почетно *С* се још једном, овај пут у сасвим другој димензији, отуђује од себе што доводи до још дубљег расцепа у структури субјективности. Хумани субјект је, дакле, двоструко расцепљен – на имагинарном нивоу, тај расцеп се читава у подвојености ега и његовог огледалског одраза, а на симболичком, језик је тај који субјекту онемогућава успостављање целовитости. Заувек изгубљено јединство припада трећем поретку, реалном, који се опире било имагинарној било симболичкој репрезентацији, што даље имплицира да је јединство немогуће поново досећи са имагинарне или симболичке позиције. У контексту језичког система, или шире узев, у контексту језичког уметничког дела, имагинарно се може схватити као домен значења или означеног, симболичко као материјална страна језика, означитељ, а реално би се, у овако постављеној релацији, дало сагледати као кантовски схваћена ствар која заиста постоји, објект независан од нас (*Ding an Sich*). У том смислу „Нарцистичу неразлучност (примарна идентификација – примедба аутора) препокриће симболичка дистанца заснована на опозицији означитељ – означено (секундарна идентификација – примедба аутора)“ (Јевремовић, 2000, 105).

Поетика Пола Остера и психоаналитичка теорија Жака Лакана имају бројне додирне тачке. Наиме, баш као и Лакан, Остер, стварајући свој фикционални свет, одриче могућност постојања индивидуе као аутономне и центриране категорије и фокусира се на питањима порекла, субјективитета, језика и њихове комплексне и перманентне игре. Даље, оба аутора дискурсе, и литерарни и научни, сагледавају као наративне структуре које суштински доприносе како нашем разумевању тако и конституисању реалности, односно света у нама и света који нас окружује, то јест, конституисање света и сопства је дискурзивне природе. Субјект је резултанта своје уписаности и записаности, односно изражености у различитим дискурсима/кроз различите дискурсе.



Њујоршка трилогија у жанровском контексту метафизичке детективске прозе

Проблеме којима се баве Остер, Лакан, али и многи други постструктуралистички аутори, уочио је још Михаил Бахтин будући да, пишући о роману и разматрајући овај жанр у контексту еволуције епских форми, он заправо нуди свој осврт на проблематику која би се постмодернистичким терминима могла назвати децентрираношћу структуре. Наиме, у свом делу *О роману* Бахтин запажа да је управо роман она форма која најбоље може да одрази несавршеност и дестабилизованост времена и хуманог субјекта. Роман, како примећује Бахтин, није канонски жанр, он „ниједној својој врсти не дозвољава да се стабилизује. Кроз читаву историју романа провлачи се доследно пародирање или травестирање владајућих и помодних врста тога жанра које теже шаблонизацији“ (Бахтин, 1989, 438). На тај начин жанрови, који су само потенцијално и на први поглед ригидни и предвидиви, постају слободнији и изражајнији, измичу петрификацији форме и садржински, тематски, па чак и метафизички бивају оплемењени. Ово је, по њему, не само доказ својеврсне самокритичности романа, већ и гарант његове живости, животности и жилавости као форме. Роман, баш као и Лакнов субјект, у стању је перманентног флукса; то је жанр који се вечито самообнавља и изнова самопреиспитује. „Он је чиста пластичност. (...) Само такав и може бити жанр који се развија у зони непосредног контакта са стварношћу која настаје“ (Бахтин, 1989, 473). Ако је та стварност несавршена и текућа, ни уметност не може бити другачија. Зато је и људски лик у роману, за разлику од људског лика у ономе што Бахтин назива „дистанцираним жанровима“, мислећи притом превасходно на еп, недефинитиван и флуидан.

„Човек високих и дистанцираних жанрова је човек апсолутне прошлости и даљинске слике. Као такав, он је потпуно заокружен и завршен. Он је завршен на високом херојском нивоу, али је завршен и безнадежно непроменљив, он је сав овде, од почетка до краја, он се подудара са самим собом, апсолутно је једнак самом себи“ (Бахтин, 1989, 467).

Овако конституисан лик човека можда јесте целовит, кристално јасан и уметнички заокружен, али, баш услед те своје савршености и транспарентности, он не може да буде јунак несавршеног света, било реалног било фикционалног. Горе описана фикционална творевина је уметнички ограничена и неживотна у новим условима постојања човечанства. Новом свету су били потребни и нови јунаци. Па тако, настанком романа, „у човеков лик била је унета стварна динамика, динамика неподударања и несклада између различитих момената тог лика; човек је престао да се подудара са самим собом, а услед тога је и сиже престао да исцрпљује човека до краја“ (Бахтин, 1989, 469).

Флуидност романа као жанра, о којој говори Бахтин, реализује се и у релативно новој прозној форми, која се терминолошки да одредити као *метафизичка детективска проза*. Термин, који је први пут употребљен 1941. године⁴², користи се данас чешће

⁴² Према *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, уредиле Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeny, 1998., стр. 4.

од осталих одредница попут *деконструктивистичка* или *постмодернистичка мистерија*, *анти-детективска проза* или *онтолошка детективска прича*, а означава дела која припадају двадестовековној традицији експерименталне прозе и којима је заједничко обележје пародијски однос према традиционалним конвенцијама жанра детективске приче. Наиме, тематика оваквих прозних састава припада домену традиционалне детективске прозе (професионални детектив или детектив-аматер покушавају да реше случај/злочин, настоје/ангажовани су да пронађу несталу особу или предмет, и тако даље), али, за разлику од „правих“ детективских прича, у метафизичкој детективској прози (раз)решења нема. Оне се завршавају питањем пре него дефинитивним одговором. Аутори оваквих прозних дела посебну пажњу посвећују проблемима интерпретације и ауто-рефлексивности текста, субјективитета, природе реалности и граница људског знања и сазнања, а централна су и питања функционисања језика као симболичког система и наративне структуре као двоструко или чак троструко моделујућег система⁴³, граница и ограничења жанра, значења и утицаја ранијих текстова и литерарних традиција, те природе и односа процеса писања и читања. Позиција протагониста и читалаца метафизичке детективске прозе је донекле слична: актери се суочавају са нерешивим мистеријама сопственог идентитета, а читаоци су сучељени са проблемом значења текста и одређивањем границе између фикције и факције⁴⁴. Другим речима, сама приповест настоји да пронађе и понуди одговор на питање сопственог значења, али и значења и смисла људског живота уопште, у чему никада не успева.

У периоду од 1981. до 1984. године амерички аутор Пол Остер је стварао свој први и, по многим критичарима и теоретичарима књижевности, најзначајнији роман *Њујоршка трилогија*. Поменути значај романа лежи у чињеници да Остер пишући *Њујорску трилогију* успешно повезује, с једне стране, филозофске системе настале у 20. веку (Бодријар, Дерида, Лакан), и, са друге, различите и наизглед неспојиве литерарне традиције и књижевне опусе (Сервантес, амерички трансцендентализам прве половине 19. века, По, Хотори...). На тај начин он успева да делима насталим у претходним епохама да једну посве нову, постмодернистичку димензију и тако

⁴³ Према схватању Ј. М. Лотмана, сваки систем комуникације може се одредити као језик. Самим тим, и уметност представља комуникациони чин, то јест језик. У најопштијој дефиницији, језик, како наводи Лотман, првенствено треба схватити као систем који се користи одређеним знаковима организованим према законитостима и правилима саме природе датог комуникационог чина. Лотман прави разлику између природног језика, као првостепеног моделативног система и комуникационих структура које се надограђују над природним језичким нивоом, то јест другостепеног моделативног система. Уметност представља другостепени језик, који се изграђује по одређеном језичком обрасцу и, у том смислу, разликује се од природног језика који је, као један од најранијих система комуникације, уједно и најмоћнији у дејству које има на људску психу и многобројне аспекте друштвеног живота. Међутим, грађа у књижевном дјелу није сирова грађа директно преузета из живота или природе. Грађа је прича, фабула, која се већ обликовала ван књижевног дјела и која се изнова обрађује. Узевши у обзир претходно наведено, може се рећи да је књижевност чак „троструки“ моделативни систем будући да она наново користи, али и трансформише ванлитерарне чињенице које су најпре претрпеле језичку обраду, а потом и обраду од стране система митологије, религије, историографије, и тако даље.

⁴⁴ Fiction – фикција, енгл. и Fact – чињеница, енгл., према Зденко Шкроб и Анте Стамаћ, 1986., стр. 336.



имплицитно покаже њихову пластичност. Структурно гледано, роман се одликује изразитом комплексношћу, будући да га сачињавају три новеле („Град од стакла“, „Духови“ и „Закључана соба“), а иако су често објављиване самостално, ван обједињујућег наслова *Њујоршка трилогија*, оне се никако не могу перципирати као засебни и независни прозни састави пошто су међу конститутивним елементима овог романа присутна бројна преплитања и преливања како на идејном тако и на нивоима теме, мотива и карактера (ликови шетају страницама романа не обазирајући се на формалне границе успостављене између новела, своје мисли јунаци записују у „црвену свеску“ која је увек иста – посве обична, спирално укоричена, тврдих корица, а опет, исписана различитим рукописима и испуњена најразноврснијим записима...). Остеровим Њујорком, који је приказан као челични, бетонски, гаргантуански лавиринт улица, крећу се ликови који су у константној потрази за неким или нечим, а трагање се неминовно завршава неуспехом пошто је објект потраге „увек већ“ одсутан. Његови протагонисти су детективи - писци, односно књижевници који сплетом случајности постају детективи, и детективи којима Остер у руке ставља црвену свеску и приморава их да записују/описују свет, другог или себе. По Остеру, сама прича је више питање него одговор, пошто је медијум овакве приче – питања двосмислени језик који више сакрива него што исказује и разјашњава, а повратак изворном, „прозирном“, недвосмисленом протојезику, његово реконструисање и оживљавање је преокупација многих његових ликова. *Њујорску трилогију* одликују и двострука интертекстуалност (текст романа у живом је и сложен дијалогу са Сервантесовим *Дон Кихотом*, америчком деветнаестовековном прозом и филозофским списима америчких трансценденталиста, али и са самим собом), немогућност успостављања границе између литераног и стварног света и њихово константно преплитање, а јунаци романа се уклапају у концепцију постмодернистички схваћеног субјективитета (раслојени и плутајући субјект каквим га поимају Дерида и Лакан). Позајмљивање/преузимање/узурпација туђег идентитета зарад решавања нерешиве мистерије је тема којој се Остер упорно враћа и која, уз све што је о овом роману већ наведено, тексту даје обличје једног великог знака питања. Дакле, пишући *Њујорску трилогију*, Остер је трансформисао форму детективске приче тако што ју је искористио као инструмент за испитивање поменутих филозофских, односно метафизичких питања, а тако настали метафизички детективски роман је још једна у низу потврда Бахтинове тезе о променљивости, несталности и динамичности романа као жанра, а експлицитно и потврда тезе о неутемељености, нестабилности и константној покретљивости хуманог субјекта који је његов јунак.

„Закључана соба“, закључани идентитет

Пошто смо дефинисали жанровско одређење читавог романа *Њујоршка трилогија*, а самим тим и новеле „Закључана соба“, позабавимо се начином на који Пол Остер поима, представља, конструише и деконструише субјективитет на страницама овог прозног текста. У *Њујорској трилогији*, Пол Остер настоји да успостави „увек већ“ изгубљено јединство идентитета својих ликова тако што своје карактере релационистички конституише. Шта више, он то чини на две равни: унутар сопственог дела или опуса и унутар читаве литерарне традиције. Наиме, књижевни поступак који Остер примењује при моделовању ликова може се описати као „упаривање“ у оквиру сваког појединачног дела - конституисање и учвршћивање

идентитета ликова се врши кроз додељивање двојника који егзистира на истој литерарној равни као и сам лик, у оквиру дела дакле, односно кроз успостављање односа са лакановски схваћеним Другим што се у новели „Закључана соба“ реализује на релацији наратор – Феншо. У таквој егзистенцијалној поставци, нестабилни субјект може да се нада постизању изгубљеног тоталитета зато што има Другог, којег може да инвестира своју представу о целовитости. Поистовећивање са сопственим огледалним одразом је често потпуно и пресудно када је у питању формирање представе о себи. Већ прва реченица коју неименовани наратор упућује читаоцу указује на то: „Сад ми се чини да је Феншоу одувек био ту. Он је место од којег за мене све почиње, и тешко да бих без њега знао ко сам“ (Остер, 2008, 179).

Суштинска екс-центричност нужно рађа суштинску екс-статичност, а показатељ нестабилности и динамичности субјекта су и његова лутања и путовања не само унутрашњим, већ и спољашњим светом (трагајући за Феншоуом, приповедач ће пропутovati Француску и Сједињене Државе). Основна одредница субјективитета за Остера, као и за Лакана, јесте стање перманентног флуksа од једног сопства ка другом. Овакво стање је неизбежно, а иако не резултира успехом, субјект, свестан узалудности својих трагања, кретање никада неће прекинути. Осећајући да постојање алтер ега у оквиру појединачног дела није довољно како би се јунаку осигурала макар и делимична стабилност и кохерентност, Остер ликовима своје трилогије често додељује и литерарне двојнике из ранијих књижевних дела. У „Закључаној соби“ наратор покушава да оствари својевсни континуитет идентитета пратећи стопе не само свог алтер ега, Феншоуа, већ и стопе Поовог Вилијама Вилсона⁴⁵. На тај начин литература постаје гарант целовитости субјекта, а укореењеност лика у књижевној традицији отвара могућност да се он преципира као колико толико стабилан ентитет у свету који Остер види и прикаује као хаотичан, дестабилизван и дестабилишући.

Пратећи Лаканову шему субјективитета (симболичко, имагинарно и реално), а узимајући у обзир и основне поставке жанра метафизичке детективске прозе, можемо успоставити следећи оквир тумачења новеле „Закључана соба“. Симболичко сопство (које егзистира у домену језика, разума и логике) био би детектив, трагалац, онај који настоји да разреши мистерију, односно наратор, имагинарном сопству (које карактеристишу поступак визуелне идентификације *субјекта С* са његовим огледалним одразом, *мало а*, осећај стално присутног одсуства, логика жеље) одговарала би фигура „криминалца“, у овом случају то је Феншоу - „Он је био дух који сам носио наоколо у себи, преисторијска творевина маште, нешто што више није припадало стварности“ (Остер, 2008, 180). Консенквентно, реално би била „сама ствар“, опипљив доказ постојања субјекта који постоји независно од симболичког или имагинарног поретка, односно субјект сам, уколико је такав идеално целовити.

⁴⁵ Едгар Алан По, коме се Пол Остер често окреће у својој тежњи да старијој књижевној традицији удахне нов живот, али и да својим делима настави литерарни континуитет, бави се проблематиком двојника и полицентричношћу субјективитета много пре постструктуралиста. У причи „Вилијам Вилсон“ (а то је и један од псеудонима писца-детектива из прве у низу новела које сачињавају Остерову *Њујорску трилогију*, „Град од стакла“), По описује однос неименованог наратора и његовог алтер ега, Вилијама Вилсона на сличан начин на који то и Остер чини, а у Поовој прози може се препознати иста неразлученост *субјекта С* од његовог огледалног одраза *мало а* која постоји и код Остера и код Лакана.



кохерентни и аутономни ентитет уопште могућ. Неки тумачи метафизичке детективске прозе⁴⁶ под реалним подразумевају било какав „стварносни“ доказ који указује на то да је злочин заиста почињен или који упућују на место на којем се тражена особа крије. Реч „доказ“, дакле, користе у оном значењу које је у употреби у полицијском дискурсу, а самим тим, писани трагови би могли да се уврсте у домен реалног. Пратећи овакву концепцију, Феншоов опус, његова коренспонденција, сведочанства других о њему, али и његови записи до којих ће наратор доћи на крају новеле би се могли сматрати експонентима реалног поретка. Дакле, уколико Остерову метафизичку детективску прозу сагледамо са позиције лакановске психоаналитичке теорије, најјезгровитији израз фабуле новеле „Закључана соба“, али и многих других Остерових дела, била би следећа формула: свесни део Сопства шпијунира оно интимно, тајно, несвесно сопство како би сагледало начин на који ово потоње функционише, а крајњи циљ надгледања и праћења јесте изналажење реалног доказа сопственог постојања.

Из горе наведеног, следи да биографија коју је наратор ангажован да напише треба, дакле, да буде симболички репрезент имагинарног које је засновано на реалном. Симболичко, односно језик, треба да изврши интервенцију на имагинарном. Имагинарно је домен жеље, односно жељеног – наратор жели Феншоуа (жели да га пронађе, али и да га себи објасни; Феншоу је недостатак, одсуство, празно место које наратор жели да испуни; он је жеља која тражи задовољење), али симболички поредак, језик, није адекватно средство за изражавање, а консенквентно и поимање имагинарног јер ови домени једноставно не егзистирају у истој равни, не оперишу истим кодовима, не функционишу по истим правилима. Имагинарно не може бити изражено симболичким јер логика жеље се не може повинovati логици разума и језика. Зато наратор и не може да напише Феншоову биографију. Он је свестан узалудности оваквог подухвата и пре него што ће га подузети, а потрага за Феншоуом, чега је наратор такође свестан, заправо је потрага за изгубљеним имагинарним сопством. То потврђује и следећи цитат преузет из новеле: „Јер, ако бих успео да убедим себе да сам у потрази за њим, онда је из тога нужно следило да је он негде другде – негде изван мене. Али, преварио сам се. Феншоу је био тачно тамо где сам био ја, и тако је било од самог почетка“ (Остер, 2008, 263). Међутим, описана егзистенцијална ситуација генерише збуњеност субјекта, а консенквентно и неразрешиву унутрашњу тензију. Наиме, иако је Феншо оно имагинарно сопство за којим је симболичко сопство у константној потрази (зато што осећа жељу/порив/глад за заокруженошћу), оно ремети привидну стабилност нараторовог света, а наратор ту тешко, ако и уопште стечену стабилност по сваку цену хоће да очува. Зато он мора да елиминира фактор дестабилизације. Постојање Феншоуа, па макар и као ентитета у одсуству, субвертира успостављени симболички, разумски, језички поредак. Приближавање два домена нужно рађа тензију која је аутодеструктивна, односно која се реализује на унутрашњем плану. Ова тензија, то јест трење које је резултат приближавања имагинарног и симболичког поретка, остварује се не тако што се два плана директно нападају и уништавају, већ тако што се сваки од система

⁴⁶ Према Hanjo Berressem, "Premeditated Crimes – The Dis-Solution of Detective Fiction in Gombrowicz Works" у *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, 1998.

самодестабилизује. Нараторов пут у Француску, то јест његово приближавање несталом пријатељу, доводи га у ситуације које му најдиректније угрожавају физичку егзистенцију, док Феншо остаје недодирнут, неизражен. Симболичко, дакле, не располаже снагом потребном да уништи имагинарно; једино имагинарно може да уништи само себе. Зато се наратор зауставља, односно бива заустављен пред закључаном собом, пред замандаљеним вратима. До оног Другог облика свог сопства он не може да продре. То је она срж која се опире свесној спознаји. Са њом свесно не може да успостави контакт. Или, речима наратора „Закључане собе“:

„Осећали сте да у њему постоји неко тајанствено језгро, нека загонетна скровитост, у коју се није могло продрети. Опошати га, значило је на неки начин учествовати у тој загонатки, али исто тако и схватити да га никада не можете заиста упознати.“ (Остер, 2008, 189)

Која би, онда, била даља судбина имагинарног дела нараторовог сопства (чији је Феншоу литерарни репрезент)? Да ли се имагинарно самодеконструише? Питање остаје отворено. Ни ми ни наратор нисмо сведоци Феншоове смрти. Његово постојање, функционисање и могућа смрт остају скривени (ипак је Феншо у закључаној соби). Једино што наратор може да уради, једино над чим може да изврши интервенцију, а у циљу очувања пољуљане стабилности свог симболичког поретка, јесте да уништи доказ Феншоовог постојања. Наиме, пошто је напустио кућу у којој Феншоу живи у самоизолацији и пошто је од свог пријатеља добио његове записе о његовом, или можда свом постојању, наратор ће фрагментарне и некохерентне доказе његовог, или можда сопственог постојања, заувек уништити. Ови списи, међутим, нису у домену реалног поретка, они нису ни ствар која постоји независно од осталих поредака, нити су реални доказ субверзивног постојања и деловања имагинарног како тврде поменути тумачи метафизичке детективске прозе. То су и даље само језичке/симболичке манифестације фрагментираних субјекта, а како разумско има моћ над разумским, свесно над свесним, симболичко над симболичким, једина могућа интервенција јесте укидање симболичког од стране њега самог. Разумом се жеља/жељено не да укинути. Уништењем црвене, спирално укоричене свеске, Феншо / имагинарно није неутралисано, али је привидни мир и стабилност симболичког Ја привидно очуван. Суштински имагинарно остаје неизражено, недокучено; нема разрешења, дакле. Сваки од ових „поредака“ остаје на својој страни – један испред, један иза закључаних врата. „Нико не може да пређе границу која га одваја од другог човека – из простог разлога што нико не може да продре у самога себе“ (Остер, 2008, 222).

Тема писма и писања је једна од сталних Остерових преокупација што није изненађујуће ако се у обзир узме постструктуралистички став о дискурзивној природи света и субјекта. По Лакану језик је тај који говори субјект, што ће рећи, говорник не господари језиком, већ му је потчињен. Симболички поредак је схваћен као репресивни фактор који даље утиче на алијенацију и разједињеност субјекта, те субјект, у својеврсној борби за опстанак, осећа потребу да се језику супростави. У том смислу, Остерови јунаци, писци-детективи као да себи говоре: „Ако победим језик који господари мноме и који ме удаљава од себе самог, можда имам шансу да поново постанем цео.“ У покушају да опет успоставе тоталитет свог идентитета они, наизглед парадоксално, прибегавају писању које тако постаје средство ре-



конституисања сопства, а у контексту постмодернистичке прозе читане кроз призму лакановске психоаналитичке теорије, писање се може разумети и као пристајање на правила игре која диктира онај који господари симболичким поретком који нас конституише и располажује. Симболичко Ја је то које упорно чини напор да оствари тоталитет субјективитета тако што ће прихватити језик, а иако имагинарни сопство тиме остаје неизражено јер логика разума није његов модус операнди. У Остеровом свету, књижевност (али не само она, већ и сваколико писање) остаје једина опција изабављења субјекта из стања разједињености и отуђености, које је настало као производ деловања језика, но њена пуна реализација је једнако под знатком питања као и идентитет субјекта који настоји да се (само)открије.

Закључак

У прози Пола Остера, субјект покушава да пронађе трагове једног изгубљеног присуства – сопственог. Оваква егзистенцијална ситуација нужно генерише жељу, а иако се чини да је жеља субјекта жеља за Другим, то је заправо жеља субјекта за самим собом, за сопственим изгубљеним идентитетом. Остерови ликови константно покушавају да спознају и прихвате другост у себи како би спознали и прихватили себе саме те су у стању перманентног кретања од једног сопства ка другом (привидно само, то је флукс у смеру Ја – Други). Глад је незајажљива јер субјект осећа стално присутан недостатак, а ту глад, односно жељу је немогуће задовољити иако субјект никада не одустаје од настојања да надомести увек присутно одсуство што чини прибегавајући писању. Оно се у Остеровој прози реализује као ситуациони контекст двоструке функције. С једне стране, сликајући своје јунаке који су по професији, из нужде или, што је врло чест случај, услед сплета наизглед случајних околности писци, овај амерички аутор приказује фундаменталну алијенацију субјекта. С друге стране, пишући о себи / о Другом, пишући себе / Другог, слаб, фрагментаран, разједињен субјект настоји да успостави изгубљену кохезију и континуитет. Иако ликови временом постају свесни узалудности тог настојања, они од писања не одустају, надајући се да целовитост идентитета, која је изгубљена делимично и услед интервенције симболичког поретка, може поново бити успостављена управо на месту где је до губитка и дошло. Делује безизлазним тај свет-лабиринт који Остер гради. Вечито лутање зачараним кругом од себе до Другог, од разломљеног до целог подсећа на унапред изгубљен донкихотовски окршај са страшним језик-ветрењачама. У том случају, о пристизању на циљ који је „увек већ“ с ону страну нашег домета и не треба мислити. Како нас је на ахасферство нагнао недостатак који не рађа бол, већ жељу за Другим, треба се путовању препустити и надати се да ћемо можда, негде успут, Другог (или себе) бар крајичком ока опазити.

Литература

- Бахтин, Михаил, *О роману*, Београд: Нолит, 1989.
 De Man, Paul, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979.
Detecting Texts, the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism, edited by Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeny, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

- По, Едгар Алан, *Украдено писмо и друге приче*, превео М. Јојић, Нови Сад: Светови, 1996.
 Јевремовић, Петар, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато, 2000.
 Лакан, Жак, *Четири темељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледници, Загреб: Напријед, 1986.
 Лотман, Ј. М., *Структура уметничког текста*, превео Новица Петковић, Београд: Нолит, 1976.
 Остер, Пол, *Њујорика трилогија*, превели Ивана Ђурић Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спаић, Београд: Геопостика, 2008.
 Roger, Catherine, "The Ego, the Self and the Subject in Paul Auster's Fiction", <http://erevues.org/index438.html>, 18.3.2009.
 Herzogenrath, Bernd, *An Art of Desire, Reading Paul Auster*, New York: Rodopi, 1999.
 Шкроб, Зденко и Анте Стамаћ, *Увод у књижевност*, Загреб: Глобус, 1986.

Writing the Other, Creating the Self: Paul Auster's *Locked Room*

Summary: The paper offers a reading of Paul Auster's novel *The New York Trilogy* in the context of Lacanian psychoanalytical theory, the focus being placed on character construction and development. Categories such as the Self, the Other, the subject totality, language and identity are examined, and by exploring the multilayered nature not only of Auster's characters, but his fiction as well, an attempt has been made to determine the link which exists between Auster's prose and philosophy of deconstruction.