

Марија В. Лојаница
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

LA DOULEUR EXQUISE¹: МОГУЋА ТЕОРИЈА НЕВИДЉИВОГ

Користећи основне претпоставке психоаналитичких теорија Сигмунда Фројда, Жака Лакана и Славоја Жижека као полазну тачку, те потоњом применом методе антропомастичке анализе, рад преиспитује значење (под)текста романа Пола Остера *Невидљиви*. Испитивањем формалног склопа и идејно-тематског оквира романа, начињен је покушај утврђивања степена примењивости поменутих теоријских система на дато дело, с посебним освртом на проблематику како теоријског разумевања тако и литерарне репрезентације концепата *симптом* и *бол*.

Кључне речи: Остер, *Невидљиви*, психоанализа, антропомастика, симптом, бол, реални и симболички поредак

I Експозиција - Варијација на тему?

Чињеница да је у јесен 2009. године амерички аутор Пол Остер објавио свој петнаести роман, *Невидљиви*, није изненадила читалачку публику. Наиме, од 2004. године, када је из штампе изашао роман *Пророчка ноћ*, Остер готово једном годишње књижевној јавности

1 Дословни превод синтагме *la douleur exquisite* са француског језика био би *изузетан бол*. Међутим, иако је ово адекватан преводни еквивалент поменуте фразе, он у потпуности не транспонује семантички садржај израза *la douleur exquisite* из следећих разлога: пре свега, денотативно-конотативна парадигма описног придева *exquisite*, поред семантичких елемената *изванредно, посебно, нарочито* (а који су присутни и у значењској парадигми придева *изузетан*), укључује и следеће елементе *акушно, изразито, интензивно*, па чак и *езотерично* који не фигурирају у денотативно-конотативној парадигми српског преводног еквивалента. Даље, специфичан ред речи у француској синтагми (именица је фронтрана и праћена описним придевом, а не обратно, као што је то најчешћи случај у српском или, на пример, енглеском језику) диктира да је фокус реципијента израза нужно усмерен на: *douleur* (*бол*, прим. аутора). Из горе наведених разлога, употреба ове колокативне синтагме на француском језику у наслову мотивисана је пре свега, тематским оквиром рада који подразумева изучавање третмана концепата *бола* и *ужитка* у постструктуралистичкој теорији и роману Пола Остера *Невидљиви*.

пласира по једно ново дело². Литерарни естаблишмент је овог романописца још касних осамдесетих година прошлог века (прецизније, од објављивања романа *Њујоршка трилоџија*) прогласио једним од оних писаца који настављају традицију такозваног „великог америчког романа“, тиме имплицирајући да и постмодернистичка литература Хемингвеју, Фокнеру и Фицџералду ипак може да понуди достојног наследника. Међутим, када је у питању уметничка вредност Остерових романа издатих у периоду између 2004. и 2009, мишљења књижевних критичара су подељена и крећу се у распону од хвалоспева до најоштријих критика. „Прекршај“ за који Остера најчешће оптужују, а што није ни мало неосновано, што ћемо даље у раду и илустровати, јесте репетиција. Наиме, у већини Остерових дела сусрећемо се са мотивима, темама и литерарним поступцима који су постали типични, готово клишеизирани знаци распознавања његове прозе: однос фикције и стварности је проблематизован до крајњих граница, поузданост наратора је увек доведена у питање, проблем наративне структуре (форме) подједнако је битан као и тематско-идејни склоп (садржина) дела, сећање се увек (ре)интерпретира и реконструира путем, углавном писане, наративизације, а протагонисти су конституисани или као експоненти неке теоријске матрице (постструктуралистичке у већини случајева) или свој идентитет дугују књижевној традицији (канонској најчешће). Такав је случај и са романом *Невидљиви*. Наративна структура јесте разломљена, нелинеарна. Већ на првој страници романа, Остер призива Дантеов дух и литерарни идентитет једног од својих ликова, Рудолфа Борна, конституише тако што успоставља нимамо суптилну интертекстуалну референцу са једним од ликова Дантеове *Божанствене комедије*. Даље, пажљиво читање указује и на присуство, у Остеровим делима већ обрађиваних, (постструктуралистичких) проблема - борбе за превласт говора и писма или наративног (ре)конструисања сећања, да наведемо само неке од примера. „Још једна од Остерових варијација на задату тему“, помислиће читалац. Међутим, роман *Невидљиви*, ипак уноси дашак свежине у Остеров опус. Ова оригиналност функционише на две равни. Прва би била, условно речено, површинска, формална, дакле. Наиме, догађај(и) су читаоцу презентовани у рашомонском маниру (опет неизненађујуће) – *стварности*, шта год она била за протагонисте, сагледана је са више, некада чак и контрастних, међусобно искључивих позиција те је тако проблем *истиине* дела и поузданости *де-*

2 У тренутку настајања овог рада шеснаести Остеров роман, *Sunset Park*, у процесу је припреме за штампу.

лајшника и сведока истакнут у први план. У овом роману, међутим, третман реалности служи и као полазна тачка за конципирање формалног склопа дела који је у поређењу са пређашњим Остеровим остварењима потпуно оригиналан. Није новина то што Пол Остер посебну пажњу посвећује самом конструисању наратива: ново је то што се он овај пут одлучио да роман компоује онако како би Бах компоновао фугу. „Чудна је то ствар, структура наратива. Ова књига нема традиционални 'лук'. Готово да га ни једно моје дело нема“.³ Иако се може помислити да оваквом изјавом Остер негира постојање чврсте и минуциозно развијене форме, он управо указује на нешто дијаметрално супротно: роман *Невидљиви* „лук“ и не може да има будући да почива на специфичној наративној полифонији. Као и фуга, роман *Невидљиви* је троделна композиција контрапунктског стила и састоји се од следећих делова: експозиција, развојни и завршни део (на нивоу романа *Невидљиви*, поглавља су јасно дефинисана и нумерисана, а овај поступак се преноси и на роман у роману, 1967, који сачињавају поглавља „Пролеће“, „Лето“ и „Јесен“). И Бахове фуге и Остеров роман почивају на постепеном развијању једне теме или више њих (догађаји који су се одиграли у пролеће и лето 1967. и који су суштински променили живот главног лика романа), а које писац/композитор изнова интерпретира користећи се при том различитим гласовима. Полифоничност, још једна од одлика поменутог облика барокне инструменталне или вокалне музичке форме, присутна је и у роману - читалац чује три наратора: Адама Вокера (чији глас има своје варијације будући да *џроговара* и првим и другим, али и трећим лицем), Џима Фримена (чији глас једва да је чујан) и на крају, Сесил Жуен (њен глас фигурира као кода читаве композиције, то јест завршни део музичког дела који се по форми разликује од централне структуре, будући да се промаља на самом крају романа, после трећег поглавља дакле, а изложен је у виду дневничких забелешки).

Међутим, раскључавање загонетке структуре текста јесте само увод у разрешавање највећег питања које роман читаоцу поставља. И поново, Пол Остер свог читаоца ставља у позицију фикционалног детектива, приморава га да скупља расуте трагове, тумачи симболичке кодове и да тумара лоше осветљеним текстуалним лавиринтом. Пре него ли читалац књигу отвори, са корица зјапи огромна пукотина – *Невидљиви*. У нади да ће криптичност наслова дешиф-

3 Према наводу из интервијуа који је Остер дао у октобру 2009. године, непосредно после објављивања романа *Невидљиви*, <http://trueslant.com/nickobourn/2009/10/30/interview-paul-auster-on-his-new-novel-invisible>, (превод аутора)

ровати, он почиње да чита, али на јасан и недвосмислен одговор не наилази. Разни путеви се отварају, разни се одговори намећу; сваки је оправдан, сваки је мањкав. Међутим, и само питање које иницира истрагу (ко/шта су ти *невидљиви*?) престаје да буде извесно када се у обзир узме непреведени наслов романа: *Invisible*. Загонетка се компликује и број могућих питања расте. Јер *Invisible* не значи нужно и искључиво *Невидљиви*...

Српски приређивачи романа су се нашли пред дилемом – Пол Остер је наслов свог романа оставио без икаквих формалних маркера: нема ни одређеног нити неодређеног члана испред овог дескриптивног придева (роман се не зове *The/An Invisible*), а остало је и формално обележје множине (*Invisible*, а не *Invisibles*). Француски и немачки преводиоци су задржали „интегрални“, *не-маркирани* наслов (француски: *Invisible* и немачки: *Unsichtbar*) што им је, дакако, омогућила структура њихових језика, те су, самим тим, преводни еквиваленти које су они понудили мање удаљени од наслова на изворном језику. Могућа мотивација иза баш оваквог превода на српски може да буде следећа: *невидљиви*, истовремено, може да фигурира и као облик описног придева одређеног вида у мушком роду у једнини, али и као плурални облик овог придева. Како изворни наслов не одаје ништа, „средњи пут“, односно сигурно и донекле широко решење приликом превода на српски учинило се као право: отуд *Невидљиви*. Чини се, Остерово неодређеност, назначена и чињеницом да он тенденциозно и свесно користи поменути придев увек у различитим контекстима, јесте остала очувана будући да овакав превод наслова романа отвара читав сплет могућих питања. Можда је Борн (Вокеров мистериозни антагониста) *невидљиви* човек⁴? Проговара ли Остерово друштвена свест кроз уста његових ликова, када сиромашне, посебно црнце, описује као *невидљиву* масу? Можда је и читава Америка та која је *невидљива*⁵? Да ли су они који су *невидљиви* у роману заправо духови Дантеа, провансалских песника и осталих Остерових колега по перу који су ипак, у траговима, у овом делу присутни? Да ли је стварност стварна само ако је видљива (очеВИДац је ретка појава у овом делу)? Да ли је ово прича о нестајању из туђих или сопствених живота? Успостављањем дистанце, временске или просторне, бришемо ли лица, догађаје, сећања и бића из ВИДокруга? Да ли нам Остер овим романом говори о људима који, можда својевољно, зарањају у таму

4 Борново лице, како га Вокер доживљава при првом сусрету, изгледа овако: „било је некако опште, генеричко, лице *невидљиво* у било каквој гомили“ (Остер 2010: 10)

5 „*Невидљива* Америка налазила се доле, у мраку испод мене.“ (Остер 2010: 187)

скрипторијума, биоскопских сала, фикције или текстуализоване реалности?

Међутим, превод наслова романа придевом *невидљиви* нешто искључује из игре. Иницијална Остерова загонетка је значајно, може се чак рећи и суштински, сужена и упрошћена будући да је један од могућих преводних еквивалената овако немаркиране, односно отворене за интерпретацију, енглеске речи *Invisible* и *Невидљиво* (као придев средњег рода у једнини, али и као концепт, појам, стање *невидљивости*, као Лаканово Реално, на пример). Све горе наведене „случајеве“ невидљивости Пол Остер, на један или други начин, ипак назначавача, а самим тим их чини видљивим. На кључно питање, ипак, Остер дефинитиван одговор не даје, а у једном од потенцијалних одговора на њега, можда, лежи оно што је, на дубинском нивоу, истински ново у Остеровом *гласу*. Са овом загонетком сваки читалац, понаособ, мора да се избори, а она гласи: шта је то, у тексту или у нама, толико страшно, наказно, дивно, сјајно или болно што је увек ту, али никада видљиво?

II Развојни део - (Не)ВИД(љивост)

Кренимо, онда, као сви добри детективи, од онога што нам је познато – од физичких доказа који су остали на месту злочина. Ако не можемо да спознамо, чулима или интелектом, оно што је *Невидљиво*, хајде бар да покушамо да лоцирамо трагове које је то *Невидљиво*, можда, за собом оставило или бар да покушамо да УЧИМО спољашње манифестације тог дубоко запретеног *нечега*. Иако ћемо се на тренутак удаљити од романа *Невидљиви*, остаћемо у оквирима у којима се *извршилац злочина* (Остер?) креће. Тражећи пут кроз своје скрипторијуме, Пол Остер се као помоћним средствима обилато користи алатима које му нуди постструктуралистичка и психоаналитичка теорија, а она се, добрим делом, управо бави „површинским доказним материјалом“ (симболички поредак, траг структура, траума - да наведемо само неколико примера) од којег и ми, у овој потрази, морамо да кренемо. Па тако, дискурс психоанализе термином *симптом* описује психосоматску манифестацију дубинског психичког конфликта. Симптом неурозе се често манифестује као физичко обољење или стање чији узрок медицинска наука не може да лоцира. Психоанализа, међутим, омогућава пацијенту да симптом вербализује и самим тим освести, што даље имплицира отварање пута ка могућем оздрављењу. Симптом је, у том смислу, шифрована порука несвесног, или да употребимо Фројдову терминологију, симптом се може сматрати повратком потиснуте

трауме⁶. Овај процес Лакан⁷ описује на следећи начин: несвесно кодира своје поруке експлоатишући структуру означитеља. Језик окупира тело, врши инвазију на њега и користи га као *означавајући материјал*. Симптом је, дакле, својеврсна метафора која потиче из будућности јер се до његовог значења долази тек процесом интерпретације. Лакан иде и корак даље. У свом XXIII семинару он ствара кованицу *sinthome* којом означава симптом који је основни конституент субјектовог идентитета. *Sinthome* је чвор(иште), у дубину поринут симптом, „патолошка“ суштина субјекта која се јавља, постаје еВИДентна, када се субјекат сусретне са друштвом. По Лакану, оваква ситуација се не доживљава као проблем који тражи разрешење како би од стране друштва субјекат могао бити окарактерисан као *нормалан* (шта год придев *нормалан* значио). То је, по Лакану, оно што не дозвољава субјекту да се распадне, што му помаже да одржи па макар и привидну целовитост. Прича о симптомима није искључиво интимна прича – подигнута на општији, друштвени ниво, она може да има и следеће импликације. Како Жижек⁸ примећује, свет у којем живимо (потрошачко друштво, логика и пракса постимперијалистичког капитализма, масовни медији, интернет) поспешује производњу симптома, гаји постојеће и конструише нове, како би нам продавао аналгетике и анестетике у виду фармакологије, поп-психологије, холивудских филмова, али и литературе и теорије. Узевши у обзир наведено, то јест послушавши психоаналитички постструктуралистички дискурс, с пуним правом можемо рећи: ми симптом живимо, симптом је наша срж. Међутим, не чинимо ли на тај начин озбиљну замену теза? Ако је симптом *порука*, онда је он нужно дискурзивне природе. Ако је поврх тога та порука *шифрована*, онда је њена симболичка природа још наглашенија. Интерпретирањем *симптома* као *шифроване поруке* и потоњим покушајем тумачења исте психоаналитичким методама, а путем обликовања/(ре)конструисања или чак реконституисања поруке у мање или више кохерентну наративну структуру, анализант и анализатор, подједнако, залазе у сферу дискурзивизације симптома. Као потоња интерпретација, као метафора, односно језички конструкт којим се маскира оно што заправо желимо и тежимо да искажемо (*Невидљиво?*), симптом престаје да буде само манифестација психичког конфликта, задобија функцију првостепене, а потом и другостепене дискурзивне дистанце и

6 Према Фројд 1970.

7 Према Лакан 2006.

8 Према Жижек 1992.

постаје вишеслојни, готово непробојни (језички?) вео. Шта више, и следећи парадокс постаје ОЧИгледан: ако је *sinthome* (метафора метафоре, вишеструка дискурзивна дистанца, симболички и социјални над-конструкт) тај који човеку даје утемељење, смисао и целовитост, како онда схватити једну другу Лаканову тврдњу: јединство хуманог субјекта је ипак заувек изгубљено и нужно припада реалном поретку који се опире било имагинарној било симболичкој репрезентацији? Бављење симптомом, или *sinthome*-ом, површинском манифестацијом *Невидљиво* дакле, довело је Лакана, чини се, до неразрешивих дискурзивних парадокса. У том смислу покушај транспонована, то јест превођења нечег инхерентно Реалног и несазнатљивог (*Невидљиво*) у симболички поредак јесте нужно удаљавање од сржи, срца, жаришта, којим се, изгледа, савремена теорија не бави. О сâмом болу се не говори и не пише, а када теорија и покуша да каже по коју реч о њему, она га претвара у симболичку манифестацију – симптом, те га самим тим и деградира. Овако би могла да изгледа једна могућа анализа *места злочина*. Чепркање по површинским траговима. Но, ако бол, али и могућност саучествовања у њему – емпатију, схватимо као извориште симптома, оно што наше трауме и приче о њима генерише, онда немамо другог избора него да баш бол, а не симптом, доживимо као ужарено место конституисања нашег идентитета. То је, онда, оно Неименовано (докле год остаје неименовано), оно *Невидљиво* (докле год га не разводнимо конструисањем кохерентног наратива, то јест не предОЧИмо другима), али и оно фатално Реално које узмиче дискурсу и којем се олако не прилази.

III Завршни део - *Nomen est omen: покушај анироиномасџичког исџраживачког џосџуџка*

Иако се потрага за одговором усијава, дефинитивном разрешењу загонетке *Невидљиво* у роману *Невидљиви* нисмо још пришли. Сазнали смо да му једино, можда, можемо прићи онда када текст пукне, када се отвори белина до тада непосведочена. Останимо, међутим, и даље марљиви детективи. У настојању да до одговора на питање „Шта је то, у тексту или у нама, толико страшно, наказно, дивно, сјајно или болно што је увек ту, али никада видљиво?“ ипак дођемо, покушајмо да пронађемо још по који скривени траг који је *злочинац*, намерно или случајно, за собом оставио. Пол Остер нама, текстуалним форензичарима, посао умногоме олакшава будући да су његови методи предвидљиви. Он своје текстуалне *џресџуџе* понавља прецизношћу швајцарског сата будући да, из ро-

мана у роман инсистира на наративном конституисању Сопства, те, самим тим, произвољност имена његових протагониста јесте апсолутна немогућност. „Из неког разлога, сви моји ликови мени долазе са именима која су већ закачена за њих. Ја никада не морам за именима да трагам.“⁹ Готово мистификујући стваралачки процес, Остер ипак задржава, или можда закључава, протагонисте у језичкој, дакле симболичкој, кући бића. За њега Име **јесте** Знак. Протагониста јесте означено; његово име је означитељ који, послушамо ли постструктуралистички теоријски дискурс, јесте носилац нашег идентитета ма колико дисперзиван и недефинитиван он био. У том смислу, лежи ли кључ разрешења загонетке *невидљивости* у етимолошкој анализи имена главних јунака? Међутим, оно што се нама, истраживачима намеће као проблем јесте чињеница да за *Невидљивим* морамо трагати јединим средством које нам је на располагању – речима. Парадокса ипак нема – како би до (раз)решења дошао, добар детектив мора да проникне у психу онога кога уходи, да се са њим саживи и да усвоји, па макар и привидно, његове бихевиоралне патерне. Покушајмо пре свега да лоцирамо *белину* романа *Невидљиви*, те да потом расветлимо тајну имена оних ликова који се у њој крију (или можда откривају).

„Лето“, друго поглавље романа у роману, 1967., чији је аутор главни лик дела *Невидљиви* Адам Вокер, писано је, што је за Остера необично, у другом лицу једнине. Адам схвата да нема храбрости да каже „Ја“ када почне да описује искуство које је у битном смислу утицало на његов живот. „Ти“ је заменица која омогућава дистанцу, али, истовремено, није „Он“ те тако дистанца која се успоставља није одвећ непремостива. „Лето“ је прича коју Адам прича себи самом зато што други имају премало храбрости, а превише морал(изм)а да би је поднели. На први поглед, „Лето“ је табуизирано; то је прича о инцесту. И није само он тај који с прва има проблем да проговори о тих тридесет дана (отуд његова одлука да с нарације у првом пређе на нарацију у другом лицу једнине. Тако је лакше, чини му се). Роман *Невидљиви* се већ годину дана тумачи са различитих аспеката, разматрају се бројне могуће интертекстуалне везе и естетски домети дела. Али, о „Лету“ се ћути. И Остер је то приметио: „Дајући интервјуе у последње време, а то се не односи само на Америку, већ и на друге земље, откривам да нико не жели да говори о овом делу романа. Сви прелазе преко њега у тишини.“¹⁰ Није изненађујуће будући да ТО место *Невидљивих* Остер обавија

9 Према наводу из горе поменутог интервјуа.

10 Ибид.

најтамнијим, наизглед, велом табуа, а поглавље „Лето“ као да гори у сјају црне ватре пакла. Међутим, доима се да на ових неколико десетина страница романа протагонисти као да престају да буду апаратчици књижевних, филозофских и психоаналитичких теорија. Остеров наратив постаје живописнији, разигранији, топлији, мекши и течнији. Реч готово да постаје отеловљена. За писца попут Остера, власника оштрог пера и прецизне фразе, ово је неочекивано, може се рећи чак и радикални обрт/пресек. Пишући „Лето“, он се удаљава од својих метафизичких трилера који су му донели славу и признање књижевног естаблишмента. Одједном Остер, љубитељ наративних вратоломија и лупинга, заћути и допусти да човечност његових ликова надвлада литерарне структуре.

У белини су Адам и Гвин Вокер. Брат и сестра. Анимус и анима. „Мушка и женска верзија исте особе“. (Остер 2010: 90) Адам је песник, идеалиста, а Гвин је практична и екстровертна. „Она се много више смеје и мање пуши. Слободнија је, срећнија особа од тебе, и кад год си с њом, свет ти делује светлији и питомији, као место у коме твоје суморно, интровертирано биће скоро да може да се осети код куће.“ (Остер 2010: 101) То је мизансцен и то дат у виду грубо исцртане скице положаја ликова на сцени „Лета“. Но, кренимо, ипак, од пра-почетка, то јест од симболичког пртљага који Адам и Гвин носе са собом. Када је протагониста романа *Невидљиви* пришао Остеру, он је са собом донео име Адам Вокер (Adam Walker). Енглеска именица *walker* (која се пре свега користи као заједничка, а тек потом поприма и антропономастичку димензију) изведена је из енглеског глагола *to walk* (ходати, шетати). Адам Вокер јесте путник – читајући *његову причу*, ми прелазимо пут од Њу Џерзија, преко Њујорка, Париза, Лондона до Берклија. Међутим, импликације Адамовог презимена су много дубље иако не и неочекиване. Већ на првој страници овог Остеровог литерарног текста, читалац се сусреће са једним другим, много чувенијим *шетачем* – Дантеом, те самим тим, Дантеов силазак у Пакао јесте једна од могућих, али и наојочигледнијих и у тексту романа често потцртаних интертекстуалних референци. Презиме је раскључано, а да при том дубљи увид у *Невидљиво* нисмо стекли – Остер поново експонира своју ерудицију. Рекли би неки: варијација на тему! У контексту овог рада, много је битније, дакако, истражити семантички потенцијал личног имена Адам. Традиционална, али и површна, етимолошка анализа овог имена одвешће нас, сасвим предвидљиво, до Еденског врта, те самим тим, ова властита именица директно указује на Првоствореног Човека. Међутим, оваквим приступом

из вида се губи чињеница да је хебрејска реч *адам* пре свега заједничка именица, односно термин којим се описује не само конкретни мушкарац по имену Адам, већ и сваки који је њему потоњи, а име ипак са њим не мора да дели. Даље, ова реч је само један од пет могућих означитеља хуманог субјекта¹¹. Адам (*адам*, дакле) јесте човек као телесно биће које, као такво, стоји у директној опозицији наспрам нематеријалних анђеоских Божанских створова; он је од праха, од земље створен, али од ње неодељен. Земља јесте *адамово* и полазиште и исходиште, али и његов суштински конституент. Инстинкт, нагон, телесност је оно што *адам* јесте. Адам Вокер је, доима се, путник на релацији од пакла до раја, или можда од раја до пакла. Негде између, у сваком случају. На **земљи**, потпуно извесно. Када је име Адамове сестре у питању, истраживачки поступак је много сведенији будући да већ прва етимолошка информација погађа сам центар њеног бића. Властита именица Гвин (*Gwyn*) је изведена из протокелтског „windo-“ што значи „благословено“, „свето“, „бело“, а дубљи корен речи лежи у протоиндоевропском „weid-“ односно „знати, видети“¹². То *бело*, та Адамова Гвин, које ми, људи, не перципирамо као неку *иосебну* боју, јесте заправо обједињеност, односно сливеност читавог спектра, присуство свих боја које се манифестује тако што боја, заправо, постаје невидљива!

Кога - „Овога иуша о болу“

Форензичке доказе смо прикупили. Истражни поступак смо обавили. Но, како бисмо у потпуности испоштовали судску праксу, која нужно следи после детективске и иследничке, морамо саслушати и тужитеље (теоријски дискурс) и окривљене (Остера и Текст сâм). Психоанализа ће нам рећи: потиснута жеља фигурира као узрочник трауме. Траума се манифестује као симптом. Симптом се вербализује. Вербализација ослобађа. Ето савршеног кључа за дешифровање чудесног случаја Адама и Гвин, чини се. Инцестуозна жеља је прекршај најстрашнији од свих те, самим тим, „мушка и женска верзија исте особе“ такву жељу би морале дубоко да потисну и да проведу године на каучу психоаналитичара како би постигле оздрављење - у социјалном, психичком и телесном смислу. Међутим, да ли је заиста тако и у *Невидљивим*? Ево Остерове „одбране“: „Адам не осећа кривицу. Ни Гвин је не осећа, дакле, нити једно од њих двоје не доживљава трауму због онога што чине.“¹³

11 Према <http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=758&letter=A#1868>.

12 Према <http://www.etymonline.com/index.php?search=gwyn&searchmode=none>.

13 Према наводу из горе поменутог интервјуа.

Овог пута, у Остеровом гласу нема двосмислености. Његова тврдња је дефинитивна и децидна. Но, као добри иследници, ми морамо да проверимо да ли се приче првооптужених поклапају. Саслушајмо и Текст онда. А Текст каже: Адам је проводио време радећи у катакомбама библиотеке Универзитета Колумбија. Оне су за њега, у почетку, биле прашњави „замак зевања“, а потоњим буђењем телесности његовог бића, оне постају „палата ништавила“. То је његова почетна позиција. А онда долази врело њујоршко лето. Онда долази Гвин. Свет(л)а, бела Гвин. Адам, до тада дезоријентисани шетач кроз лавиринте скрипторијума Колумбије, али и сопственог живота, у тренутку спајања проналази своју сврху, своје жариште, које, доима се, трауматично није. Шта више:

„Да нема Гвин, можда би размислио о томе да одеш у болницу. Она је једина особа с којом можеш да разговараш, једина особа због које се осећаш живим. Па опет, колико год да си срећан што си поново с њом, знаш да не треба да је преоптеретиш својим проблемима, да не можеш од ње очекивати да се преобрази у божанског хирурга који ће ти отворити грудни кош и поправити твоје болесно срце. Мораш помоћи сам себи. Ако се нешто у теби сломило, ти си тај који мораш да га саставиш сопственим рукама.“ (Остер 2010: 105)

Да, Гвин није, и не може да буде, „божански хирург“, али када Адам с интроспекцијом заврши дешава се *нешто*: „Тада твоја сестра отвори уста. Тада ти отвориш уста и наглавце упаднете у ноћ“ (Остер 2010: 113) и „(...) док се њен језик зарива у твоја уста, схваташ да нема боље ствари на свету од тога да те неко овако љуби, овако као она сада, да је то једино и врхунско оправдање за твоје постојање“. (Остер 2010: 94) „Правила више нису постојала.“ (Остер 2010: 113) Окривљени сада позива сведока одбране – Платона. Сведок, пре него што ће прећи на ствар, похваљује избор оптуженог Остера да уместо романа напише музичку композицију: јер је „(...) музика наука о еротским односима с обзиром на хармонију и ритам“. (Платон 1985: 49). „Занемаримо упадице сведока“, каже тужилац и додаје: „Инцест је опасан преступ и као такав мора бити најстроже кажњен.“ Али, одговара Текст: „(...) љубав није ствар морала, жудња није ствар морала“ (Остер 2010: 112) и „Твоја сестра и ти нисте више неспретни и несвесни младунци као у ноћи великог експеримента, и оно што сада подстичеш, представља врхунски преступ, мрачну, злу ствар према законима и људским и божијим. Али тебе није брига. То је права истина: не стидиш се онога што осећаш. Волиш своју сестру.“ (Остер 2010: 112). Сведок одбране се слаже: „Тако су и богови и људи дали сваку слободу љубавни-

ку (...)“ (Платон 1985: 43), а онда додаје: свако је *биће* оно које је и духовно и телесно, а љубав је „управо рађање у лепоти и телом и душом“. (Платон 1985: 77). Човек тежи „(...) да се сједини и стопа с љубавником, па да од двојице постану један. Јер томе је узрок што је првобитна наша природа била таква и што смо били цели; дакле, жудњи за целином и лову на њу име је љубав“. (Платон 1985: 56). Оптужени Текст је, спуштене главе, обраћајући се себи, тихо рекао: „(...) и необјашњиво дубока присност коју сте осетили када си у та иста уста свршио – течност једног тела која прелази у друго, спој душа“. (Остер 2010: 95).

Овде се записник са саслушања оптужених и сведока прекида. Следи само кратка забелешка истражно-судске комисије:

„У случају Психоанализа против Пола Остера и Текста „Лето“, Суд, услед блокаде пороте, није донео коначну пресуду. Изведени су, међутим, следећи закључци: у датој ситуацији није дошло до потискивања бола, самим тим ни траума није генерисана. Бол, тако, није доживео спољашњу манифестацију у виду симптома, шифроване поруке несвесног. Адамов бол је датост и стварност. Он бол чак прижељкује као пратиоца и чежње и ужитка¹⁴, а реципроцитет бола, односно присуство бола и у њему и у Гвин, јесте доказ магије којој су присуствовали, коју су створили¹⁵.“

Посл Скрийшум 1

У лето 1967, „ипак, сестра и ти никада не разговарате о ономе што радите. Чак и не причате ни због чега не разговарате о томе. Живите унутар граница заједничке тајне, а зидови тог простора изграђени су од тишине која може да се прекине само по цену да вам се све сручи на главу“, (Остер 2010: 116) „(...) не проговарате ни реч о ономе што се догађа, одбијате да истражите последице своје једномесечне везе, једномесечног брака, јер то је заправо то, ви сте млад брачни пар, младенци ухваћени у мрежу непрекидне, свепро-

14 „Више би волео да ти је она све време на видику, био би савршено срећан ако се не бисте одвајали ни на минут, али како та раздвојеност појачава твој бол, исто тако појачава и твоју чежњу за њом, тако да то можда и није лоша ствар, мислиш ти, пошто дане проводиш на мукама немог ишчекивања, напет и спреман, бројиш сате до тренутка када ћеш је поново видети и држати у наручју. Пренапрегнут си. Осећања су ти пренапрегнута. Твој живот је постао пренапрегнут преко сваке мере.“ (Остер 2010: 114)

15 „Сада, када је крај дошао, желиш да Гвин пати онолико колико ти патиш. Једина ствар која вас држи на окупу је бол, и ако њен бол није подједнако велик као твој, онда од савршеног, малог универзума у коме сте живели протекли месец није остало ништа.“ (Остер 2010: 118)

жимајуће пожуде – сексуалне звери, љубавници, најбољи пријатељи: последњи људи у свемиру“. (Остер 2010: 113)

Постскрипум 2

Адам Вокер је на крају, после четрдесет година, ипак, проговорио. Написао је роман 1967, на ВИДело је изнео своју бол и љубав и непосредно након тога умро. *Невидљиво* је постало еВИДентно и, нужно, нестало. Са њим је нестало и Адам.

Гвин Вокер (удато презиме Тадеско), упитана да прокоментарише догађаје који су се одиграли у Њујорку лета 1967, порекла је да се ишта од горе поменутог икада збило.

Литература

- Жижек *Enjoy Your Symptom!*, London: Routledge.
- Лакан 2006: J. Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, New York: W. W. Konon & Company, Inc.
- Остер 2010: P. Oster, *Nevidljivi*, Beograd: Geopoetika .
- Платон 1985: Platon, *Ion, Gozba, Fedar*, Beograd: BIGZ.
- Фројд 1970: С. Фројд, *Тумачење снова*, Нови Сад: Матица Српска.
- Obourn, Nick, Interview: Paul Auster on His New Novel, *Invisible, TRUE/SLANT*, October 2009, <http://trueslant.com/nickobourn/2009/10/30/interview-paul-auster-on-his-new-novel-invisible>, 2.12.2010.
- Adam, *Jewish Encyclopedia*, <http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=758&letter=A#1868>, 2.12.2010.
- Gwyn, *Online Etymology Dictionary*, <http://www.etymonline.com/index.php?search=gwyn&searchmode=none>, 2.12.2010.

Marija V. Lojanica

LA DOULEUR EXQUISE: A THEORY OF THE INVISIBLE

Summary

Using the basic premises of psychoanalytical theories developed by Sigmund Freud, Jacques - *anthroponomastic* analysis to the text, the paper reexamines the (sub)textual meaning of Paul Auster's novel *Invisible*. By examining the formal structure and thematic scope of the novel, the paper attempts to determine the degree to which the afore mentioned theoretical systems can be applied to the novel, the special focus being placed on the problem of theoretical understanding and literal representation of the following concepts: *symptom* and *pain*.

Примљен октобра 2010,
прихваћен за штампу јануара 2011.