

◀B>FROJDOV "MASTERPLOT": JEDAN MODEL PRIPOVEDANJA◀/B>

Piter BRUKS

Sa engleskog preveo Predrag Brebanović

N aše dosadašnje istraživanje načinâ na koji se zapleti mogu odvijati i svega onoga što ih može motivisati, ukazuje nam, ako ne na neophodnost, a ono makar na intelektualnu poželjnost iznalaženja nekakvog modela – modela koji bi nam obezbedio sintetičko i obuhvatno razumevanje funkcionisanja zapleta u najširem smislu reči, kao i razumevanje njegovog smisla. Da bi zadovoljio ove zahteve, takav model, za razliku od modelâ kakve najčešće predlažu strukturalisti, moraće biti dinamički; on nam mora ponuditi metode promišljanja tokova zapleta i ljudske želje kao njegove pokretačke snage, naročitog odnosa u kome zaplet stoji prema početku i završetku, pa i očigledne pretenzije samog zapleta da očuva značenje od dejstvovanja vremena. Kao što će moja predstojeća diskusija pokazati, najsugestivnije putokaze za željeni model pronalazim u delu Sigmunda Frojda, budući da ono još uvek predstavlja najpodrobnije istraživanje dinamike psihičkog života, te otuda, ukoliko se proširi, i tekstova samih. Iako se vraćamo Frojdu, to ne čini nismo da bismo psihoanalizirali autore, čitaoce, ili likove iz priče, nego da bismo pokazali kako, uz pomoć nadređivanja psihičkog funkcionisanja tekstualnom, možemo otkriti ponešto o načinu na koji se odvija tekstualna dinamika, kao i istinu o njenoj ekvivalenciji s psihičkim procesima.

Možda je korisno raspravu započeti kratkim osvrtom na "Narativne transformacije" Cvetana Todorova, što je jedan od naj-

boljih tekstova u oblasti strukturalističke <1>naratologije.◀/1> Težeći višem stepenu formalizacije onih kriterijuma za razumevanje narativne "celovitosti" koje su izložili Viktor Šklovski i Vladimir Prop, Todorov obrazlaže model narativnih transformacija prema kojem zaplet – *siže*, *récit* – bi va konstituisan tenzijom između dvaju formalnih kategorija, *različitosti* i *sličnosti*. Transformacija – promena unutar narativnog predikata koji spaja početak sa završetkom – predstavlja sintezu različitosti i sličnosti; ona je, moglo bi se reći, nešto isto-ali-različito. E sad, "isto ali različito" jeste uobičajena (i mada neprikladna, nipošto ne sasvim pogrešna) definicija metafore. Ako je Aristotel tvrdio da majstor metafore mora imati oko utrenirano za uočavanje sličnosti, moderna proučavanja subjekta podjednako naglašavaju i važnost različitosti obuhvaćene operacijom uočavanja sličnosti, određujući time osnovnu vrednost metafore kao "tenziju". Priča funkcioniše kao metafora po tome što potvrđuje sličnost, po tome što dovodi u vezu različita zbivanja, spaja ih posredstvom opaženih sličnosti (Todorovljevog narativnog predikata), izdvaja ih u jedinstven zaplet, koji podrazumeva odbacivanje pukih zavisnih (ili pak neprilagodljivih) incidenata ili zbivanja. Zaplet sačinjavaju zaokruženi i uočljivi segmenti u strukturi radnje; on otuda mora *upotrebiti* metaforu kao trop za odnose koji se njime ostvaruju, a mora i *biti* metaforičan, utoliko što kao takav

<1>Tzvetan Todorov, "Les Transformations narratives", u: *Poétique de la prose* (Paris: Editions du Seuil, 1971), 240; engleski prevod Richard Howard, *Poetics of Prose* (Ithaca N. Y.: Cornell University Press, 1977) /srpski prevod: Leon Kojen, "Narativne transformacije", *Književna reč* br. 234, 25. 5. 1984/. Todorovljevi termini *récit* i *histoire* odgovaraju formalističkoj distinkciji između *fabule* i *sižea*.◀/1>

deluje ucelovljujuće. Pa ipak, jednako je očigledno da ključna figura naracije mora na neki način biti ne metafora nego metonimija: figura dodira i spajanja, zasnovana na sintagmatskom <2>odnosu. </2> Za opis naracije neophodna nam je metonimija kao figura povezivanja u lanac značenja: povezivanja uzroka i posledice, kretanja od jednog detalja ka drugom, kretanja u **pravcu** totalizacije pod vodstvom želje. Problem sa "istim ali različitim" kao definicijom pripovedanja jeste u tome što takva formulacija podrazumeva simultanost i statičnost, što ona implicitno prostorno modeluje jedan vremenski oblik. Todorov, sledeći Propovo učenje, uviđa potrebu uzimanja u obzir sekvence i poretka, baš kao i paradigmatičke matrice; on svoju definiciju dopunjuje primedbom: "Pre nego 'jedinica s dva lica', transformacija je operacija s dvostrukim značenjem: ona u isti mah tvrdi sličnost i razliku; u istom pokretu, obuhvata i zaustavlja vreme; ona dopušta govoru da stekne značenje, ne postajući čisto obaveštavanje; jednom reči, ona omogućuje priču i čak nam daje njenu definiciju." Slika dvosmernog temporalnog zahvata značajna je ne samo zbog toga što nas vraća često previdanoj činjenici da narativna značenja bivaju razvijana u vremenu, tome da svaka pripovest u većoj ili manjoj meri sudeluje u nečemu što je Prust nazvao "*un jeu formidable... avec le Temps*", i da se ovo poigravanje vremenom ne odvija samo u svetu o kome se govori (ili u *fabuli*), nego i u samom pripovedanju, u *sižeu*, — već i zbog toga što značenja koja se pričom ostvaruju **iziskuju vreme**: ona bivaju otkrivana tokom čitanja. Ako smo i u stanju da, na samom završetku priče, vreme zaustavimo u trenutku u kome su prošlost i sadašnjost združeni u metafori — što možda jeste upravo ono prepoznavanje ili **anagnorisis** ko-

je, po Aristotelu, poseduje svaki dobar zaplet — taj trenutak sam po sebi ipak ne ukida kretanje, iskliznuća, pogreške i tek delimična prepoznavanja iz središnjeg dela. "Usporeni prostor" priče, o kome govori Bart — prostor retardacije, odlaganja, zablude i parcijalnog otkrovenja — jeste mesto transformacije: mesto gde problemi bivaju naznačeni i pokretačkom željom rasplitani i razrešavani.

Bart izričito čini pretpostavku na kojoj prećutno počiva najveći deo naratološke misli onda kada tvrdi da značenje (u "klasičnom" ili "čitljivom" tekstu) obitava u potpunoj predikaciji, uzajamnom upotpunjavanju kodova u "obilje" značenja, koje pak samu "strast za značenjem" pretvara u neopozivu žudnju za završetkom. Na završetku, dakle — po Bartu, baš kao i po Aristotelu — prepoznavanje isijava svoj sjaj iz kojeg onda može poteći i svetlost retrospekcije. Funkcija završetka, nezavisno od toga da li on biva shvaćen sintaksički (kao kod Todorova i Barta), etički (kod Aristotela), ili kao formalni i kosmološki zaključak (u radovima Barbare H. Smit i Frenka Kermouda), nastavlja da nas općnjava i <3>zbunjuje. </3> Jedan od najsnažnijih iskaza o određujućoj poziciji završetka pronalazimo u jednom odeljku iz Sartrove **Mučnine** koji zaslužuje poduži navod. Sartrov junak Rokanten razmišlja o smislu "avanture" i razlici koja postoji između življenja i pripovedanja. Kada pripovedate, čini vam se da počinjete od početka. Kažete, "Bilo je lepo jesenje veče godine 1922. Bio sam pisar kod beležnika u Maromesu". Rokanten, međutim, dodaje:

A zapravo počeli smo od kraja. Kraj je tu nevidljiv i nazočan; upravo on je dao tom malom broju riječi blistavilo i vrijednost počet-

<2>U jednom kasnijem članku Todorov "transformaciji" pridružuje pojam "sukcesije" i prepoznaje taj par kao određujući za naraciju. On razmatra moguće izjednačavanje ovih termina sa Jakobsonovim terminima "metafore" i "metonimije", da bi zaključio kako "ta veza jeste mogućna, ali nam se ne čini neophodnom" (Todorov, "The Two Principles of Narrative", *Diacritics* /Fall 1971/, 42); nama se, međutim, ovde čini da postoje dobri razlozi za to da se Jakobsonovi termini zadrže kao "ključni tropi" koji upućuju na dva aspekta praktično svakog teksta. </2>

<3>Vidi: Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), i: Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (New York: Oxford University Press, 1967). Kermoudova knjiga je naročito važna za moje razmišljanje o završecima. </3>

ka. "Šetao sam se, izašao sam iz sela, a da nisam ni sam primijetio; mislio sam na svoje novčane neprilike." Ova rečenica, ako je shvatimo jednostavno onako, kao što i jeste, znači, da je dotičnik bio zamišljen, zlovoljan, udaljen sto milja od svake pustolovine, točno u onoj vrsti neraspoloženja, kada puštamo događaje da prolaze ne opažajući ih. Ali tu je kraj koji preobražava sve. Dotičnik je za nas već glavni junak zbivanja. Njegova mrzovolja, njegove novčane brige jesu kudikamo važnije od naših; njih u cjelini pozlaćuje svjetlost budućih strasti. I pričanje se nastavlja naopako: trenuci su se prestali gomilati nasumce jedni povrh drugih, njih veže završetak priče, koji ih prikuplja, a svaki od njih sa svoje strane privlači trenutak, koji njemu prethodi: "Unoćalo se, ulica je bila pusta." Rečenica je nabačena nehajno, izgleda suvišna; ali mi se ne damo obmanuti i mi je odlažemo na stranu: to je obavijest kojoj ćemo vrijednost razumjeti kasnije. I mi osjećamo da je junak proživio sve pojedinosti te noći kao navještaje, kao obećanja, ili čak da je proživljavao samo one koje su bile obećanje, slijep i gluh za sve ono što nije navještalo pustolovinu. Zaboravljamo da budućnost još nije bila nazočna; dotičnik se šetao u noći bez predskazivanja koja mu je u jednoj vreći nudila svoja jednolika bogatstva, i on nije <4>birao.</4>

Prema Rokantenovoj argumentaciji, započinjanje pretpostavlja završavanje, budući da pojam završetka nije moguć bez pojma početka. Zamisao "avanture" odnosi se na ono što će tek doći, na ono *ad-venire*, tako da svaka avantura predstavlja deo radnje u kojem početak biva odbran uz pomoć završetka i u skladu sa njim. Sama mogućnost posredovanja značenja sekvencom i vremenom uslovljena je anticipiranom strukturirajućom moći završetka: nešto beskrajno bilo bi i lišeno značenja, dok bi odsustvo završetka ugrozilo početak. Tako događaje iz priče čitamo kao "obećanja i objave" završnog sklada, metafore koja može biti dosegnuta samo uz pomoć lanca metonimija: preko najopsežnijeg dela još nepročitanih središnjih stranica, završetak zaziva početak, transformiše ga i obogaćuje. Kao što Rokanten docnije zapaza, mi iščitavamo samo one događaje i znakove koji mogu prerasti u obećanja i objave, i biti ulančani u konstrukciju značenja — one signale koji se, kao u detektivskoj priči, pojavljuju u ulozi indicijâ ishodišne usmerenosti radnje. Smisao avanture tako biva ocrtan time što završetak, takoreći, poseduje nešto od one strogosti i neminovnosti koju u poeziji sobom nose metar i rima, kao obrasci anticipacije i upotpunjavanja koji nadilaze puku sukcesiju; možemo se prisetiti i banalnog primera muzike na filmu, koja usmerava naše razumevanje radnje. Filmska publika, recimo, instinktivno prepoznaje odjavnu muziku i počinje da napušta bioskop upravo onda kada se ona začuje.

Tako smisao početka mora na neki presudan način biti određen smislom završetka. Mogli bismo reći da smo trenutke sadašnjosti — u književnosti, pa i šire, u životu — kadri da poima-

<4>Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (Paris: Gallimard, 1947), 59-60. /Žan-Pol Sartr, *Mučni-na. Zid. Reči* (Beograd: Nolit, 1983), preveo Tin Ujević, 43-44/</4>

mo kao obogaćene narativnim značenjem jedino stoga što ih razumevamo naslućujući pri tom strukturirajuću moć samih završetaka, koji će im, retroaktivno, pružiti poredak i značenje zapleta. Rečenica "Počeo sam..." (svejedno šta) stiče svoj smisao isključivo putem utvrđivanja narativnog početka, a taj početak je uslovljen završetkom. Sartr misao o predodređenosti završetkom dalje razvija u svojoj autobiografiji, u *Rečima*, opisujući kako se, u nastojanju da izbegne osećanje sopstvene nepotrebnosti i potpune zavisnosti, on sâm bio okrenuo knjizi iz biblioteke svoga dede, pod naslovom *Detinjstvo slavnih ljudi*, koja je govorila o deci pod imenima Johan Sebastijan ili Žan Žak i, ne pominjući prezimena Bah ili Ruso, u priču o njihovom detinjstvu neprekidno ubacivala uobičajene napomene o njihovom budućem značaju, nudeći objašnjenja tako vešto da nije bilo moguće čitati ni o najtrivijalnijim događajima a da oni ne budu povezivani sa svojim tek kasnije stečenim značenjem. Ta deca su, zapaža Sartr, "mislila da postupaju i govore nasumce, a međutim, pravi cilj i najmanje njihove reči bio je da nagovesti njihovu Sudbinu /.../ čitao sam životopise tih tobože osrednjih ljudi onako kako ih je Bog zamislio: počinjući s <5>kraja". </5> Imitirajući ovaj postupak, Sartr je počeo da sagledava samog sebe kao da se nalazi unu-

tar knjige, da se posmatra očima potomaka, "od smrti ka rođenju"; počeo je da živi svoj život retrospektivno, u znaku smrti koja bi mogla pridati značenje i neophodnost egzistenciji. Prema najsažetijem izrazu njega samoga, "Ja postadoh svoj sopstveni nekrolog".

Svaku pripovest je, u suštini, moguće posmatrati kao nekrolog, s obzirom na to da – kako pokazuje i naša interpretacija *Šagrinke kože* – retrospektivno znanje koje ona iziskuje, znanje koje dolazi naknadno, obitava na horizontu završetka – ljudskije rečeno: na horizontu smrti. Što se dublje upuštamo u problem završetka, to nam se više čini da smo prisiljeni da dalja ispitivanja vršimo polazeći od njegovog odnosa prema čovekovom kraju. Kao što kaže Frenk Kermoud, čovek je uvek "u središnjici", lišen pravog znanja o postanku ili krajnjoj tački, sred potrage za imaginativnim ekvivalentima zaključka kojim će iskustvu pridati nekakvo <6>značenje. </6> Već sam u jednoj prilici citirao tvrdnju Valtera Benjamina da čovekov život "poprima prenosivu formu tek u trenutku njegove <7>smrti". </7> Benjamin se bavi implikacijama uobičajene teze da se značenje čovekovog života otkriva tek u njegovoj smrti, da bi došao do zaključka kako u priči istinski "autoritet" ispričanom jamči smrt, budući da mi, kao čitaoci fikcionalne proze, tragamo za znanjem o smrti, koje

nam je u našim sopstvenim životima uskraćeno. Otuda je Benjamin u prilici da kaže kako "Smrt predstavlja potvrdu svega onoga što pripovedač može ispriповедати". Iako to ne mora biti smrt u doslovnom smislu reči – već u pitanju može biti i puki simulakrum, okončanje izvesnog perioda, neka vrsta zaustavljanja – često je reč upravo o njoj. Jedan od popularnih protoromanesknih oblika bila je Njugejtova biografija, zapis o životu slavnog kriminalca – gde je tom životu pridat naročit značaj zahvaljujući očekivanom pogubljenju. A u devetnaestovekovnom romanu, scena sa samrtničke postelje uvek se iznova pojavljuje kao ključni trenutak svođenja računa i odlazanja na onaj svet. Setimo se samo dugog Gorioovog samrtnog hropca, iz *Čiča Gorioa*, u kome on rezimira sopstveni život i sudi o njemu i čitavom stoleću; ili predsmrtnog odmeravanja grehova i molitve za njihov oprost gospođice Havišam u *Velikim očekivanjima*; ili onoga što tetka Rid na samrtnoj postelji kazuje samoj Džejn u *Džejn Ejr*; ili ispovesti Ljuka Marksa u *Tajni lejdi Odli*; ili pak, unutar jednog manje senzacionalističkog pravca, Eminog osvrta na vlastite strastvene težnje i njihovu neispunjenost, prilikom miropomazanja njenog tela koje tokom poslednjeg obreda vrši sveštenik u *Madam Bovari*; ili smrti pisca Bergota, koji sklončava sav obuzet meditacijama – o jed-

<5> Sartre, *Les Mots* (Paris: Gallimard, 1968), 171. /Žan-Pol Sartr, *Mučnina. Zid. Reči* (Beograd: Nolit, 1983), prevela Milica Carcaračević, 356/</5>

<6> Kermode, *The Sense of an Ending*, 7. </6>

<7> Walter Benjamin, "The Storyteller" /*Der Erzähler*/, u: *Illuminations*, translated by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 94. </7>

nom detalju sa Vermerove slike – u Prustovom *Traganju*. Kakva god da je njihova specifična sadržina, i kolika god da je mera njihove tragičke osvešćenosti ili melodramske intoniranosti, sve ove scene nude nam obećanje jednog značajnog pogleda unazad, sumiranja, i konačnog dovršavanja jedne u potpunosti zasnovane, a i čitljive, rečenice. Upravo u tom smislu, smrt na samom završetku ubrzava značenje: smrt u priči, kaže Benjamin, jeste onaj "plamen" na kome mi kao čitaoci, usamljeni i napušteni jer odsečeni od značenja, grejemo svoje "drhtave" živote.

Potonje tvrdnje mogu delovati u najmanju ruku paradoksalno, s obzirom na to da bi prema njima izgledalo kako priča iziskuje otvoreno starateljstvo nad svojim poreklom, nad "prvobitnim prizorom" na temelju kojeg – kao na temelju scene zločina u detektivskoj priči – "stvarnost" postaje pripovedljiva, a lanac označitelja biva uspostavljen. Moramo se upustiti u pomniju analizu smrtočkog završetka, njegovog odnosa prema početku, prema inicijalnoj želji, zatim načina na koji njihov međudodnos može određivati i oblikovati središnji deo – "usporeni prostor" odlaganja i zablude – kao i različitih tipova neodlučnosti između prosvetljenja i slepila sa kojima se pri tom susrećemo. Ako na svakom početku stoji želja, koja se načelno manifestuje kao želja za završetkom, između početka i završetka stoji središnji deo, koji se doživljava kao neophodan (radnja, kazuje nam Aristotel, mora posedovati "izvesnu dužinu"), ali čiji procesi transformacije i razrade ostaju nerazgovetni. U ovoj tački nam Frojdovo najambicioznije istraživanje završetaka i njihovog odnosa prema počecima može biti od pomoći, i može doprineti jednom uistinu dinamičkom modelu zapleta.

Pristupimo, onda, čitanju spisa *S one strane principa*

zadovoljstva (1920) polazeći od njegovog intertekstualnog odnosa prema narativnoj prozi i onim procesima izgradnje zapleta koje smo već počeli da upoznajemo. Ovakav postupak načelno možemo pravdati činjenicom da u *S one strane principa zadovoljstva* biva ustanovljen Frojdov vlastiti *masterplot*, da u tom radu autor najpotpunije iznosi opšti obrazac načina na koji se život odvija od početka do kraja, kao i načina na koji svaki pojedinačni život u samo sebi svojstvenom maniru ponavlja pomenuti *masterplot* i suočava se sa pitanjem o tome da li je okončanje jednog pojedinačnog života samo moguće ili i nužno. Zaista je teško reći o čemu u ovom radu Frojd govori – a pogotovo o čemu *ne* govori – tako da smo gotovo prinuđeni da priznamo kako je tu definitivno reč o samoj mogućnosti govorenja o životu – o samoj njegovoj "pripovedljivosti". Frojdova najsmelija namera sastojala se, možda, u tome da nam ponudi izvesnu teoriju razumevanja dinamike životnog toka, pa time i narativno razumevanje života samog. Takođe je značajno to što u *S one strane principa zadovoljstva*, i prema Frojdovoj sugestiji, sâm način izlaganja malo ima veze s izvornom namerom: neposredno pred kraj spisa govori se o potrebi da se potpuno "prepustimo jednom toku misli" i da ga otpratimo do kraja "samo iz naučničke <8>radoznalosti".</8> Stvaranje *masterplot*-a zapravo je uslovljeno strukturalnim zahtevima Frojdove misli, pa ga, kao govor o narativnim zapletima, moramo razumeti upravo u tom duhu.

Priča uvek sobom nosi i implicitnu tvrdnju o sebi kao ponavljanju, kao opetovanom kretanju kroz već osvojenu teritoriju: *siže* ponavlja *fabulu*, kao što detektiv iznova stupa stazom <9>zločina.</9> Ova tvrdnja o činu ponavljanja

<8>Freud, *Beyond the Pleasure Principle /Jenseits des Lustprinzips/* (1920), u: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by James Strachey (London: Hogarth Press, 1953-1974), vol. 18, 59. /Sigmund Frojd, *S one strane principa zadovoljstva* (Novi Sad: Svetovi, 1994), prevela Mirjana Avramović, 61/</8>

<9>Dž. Hilis Miler napominje da pojam *diegesis*, koji Platon koristi da bi označio pripovedanje događaja – pregled radnje, u suprotnosti prema njenoj podražavalačkoj reprodukciji, ili *mimesis*-u – svojom etimologijom sugerise da pripovedati znači iznova povlačiti već nacrtane linije. Vidi: "The Ethics of Reading: Vast Gaps and Parting Hours", u: *American Criticism in Poststructuralist Age*, edited by Ira Konigsberg (Michigan Studies in the Humanities, 1981), 25.</9>

— "Ja pevam", "Ja kazujem" — pojavljuje se kao pokretač svekolikog pripovedanja. Ona je u podjednakoj meri pokretač i **S one strane principa zadovoljstva**: reč je o prvom problemu i prvom tragu sa kojima se Frojd ovde suočava. Odrednica "s one strane" ne tiče se, zapravo, prvenstva funkcionisanja principa zadovoljstva u snovima pacijenata koji pate od ratnih neuroza ili traumatskih neuroza mira: snovi koji nas vraćaju u traumatični trenutak, kako bi bol učinili ponovo živim, u očiglednoj su kontradikciji sa teorijom o snu kao ispunjenju želje. Taj "mračan i sumoran" primer zamenjen je ovde primerom iz "običnog" života, te tako dolazimo do čuvenog mesta gde se govori o dečjoj igri: prethodno bačena igračka, posredstvom kalema na žici prebačenoj preko ivice krevetića, biva povučena nazad, kako bi se time zamenili uzvici **fort** i **da**. Uspostavljanjem analogije između odbacivanja igračke i iščezavanja detove majke, Frojd se našao pred čitavim nizom mogućih interpretacija. Zašto dete ponavlja jedno neprijatno iskustvo? Odgovor bi mogao biti taj da, posredstvom inscenacije majčinskog iščeznuća i njenog povratka, dete nadoknađuje svoju instinktivno doživljenu odbaćenost. Međutim, dete kao igru jednako izvodi i puko iščeznuće, bez ponovnog pojavljivanja. Sve to može nekoga navesti da utvrdi kako osnovno iskustvo opisanog događaja jeste detinji prelazak iz pasivne u aktivnu ulogu u odnosu na majčino iščeznuće, utvrđivanje sopstvene nadmoći nad situacijom kojoj je ono prisiljeno da se potčini.

Teza o ponavljanju kao prelasku iz pasivnosti u nadmoć priziva u sećanje "Motiv tri kovčežića" (1913), još jedan rad u kojem Frojd, razmatrajući Basaniov izbor prave škrinje u **Mletačkom trgovcu** — izbor koji znači sticanje Porcije — zaključuje kako je izbor prave neveste u književnom poigravanju čovekovom ujedno i izbor smrti; tim izborom, čovek čini delatnom premoć onoga u čemu faktički mora da istraje. "Izbor stoji na mestu potrebe, na mestu sudbine. Na taj način čovek prevazilazi smrt, koju je intelektualnim putem <10>poznao." </10> Ako ponavljanje jeste nadmoć, prelaženje iz pasivnog stanja u aktivno, i ako nadmoć predstavlja uspostavljanje kontrole nad nečim čemu je čovek u stvari prinuđen da se pokori — izbor, mogli bismo reći, jednog neizbežnog kraja — onda pred sobom već imamo jedno sugestivno tumačenje gramatike zapleta, prema kojem bi ponavljanje, vraćajući nas na prethodno upoznati teren, stajalo u izvesnoj vezi sa izborom završetka.

Međutim, Frojdu su se, ovim povodom, nametale i druge mogućnosti. Ponavljanje neprijatnog iskustva — odlaska majke — moguće je objasniti i motivom osвете, koja bi opet sama po sebi donela za-

<10>Freud, "The Theme of the Three Caskets" / *Das Motiv der Kästchenwahl*, u: *Standard Edition*, vol. 12, 299. </10>

dovoljstvo. Neizvesnost pred kojom se ovde nalazi Frojd tiče se toga da li ponavljanje sme biti razmatrano kao primarni događaj, nezavisan od principa zadovoljstva, ili je pak u igri uvek i nekakvo neposredno zadovoljstvo druge vrste. Zaokupljenost ovom nedoumicom Frojda odvodi u analitičko iskustvo, i dovodi do otkrića potrebe analizirane osobe da, radije nego da je se jednostavno seća, ponavlja prošlost: analizirani je "prinuden da potisnuto **ponovi** kao sadašnji doživljaj, umesto da ga, što bi lekar više voleo, **dozove u sećanje** kao deo prošlosti". Drugim rečima, kao što je primetio Frojd u dva spisa koja pripremaju teren za **S one strane principa zadovoljstva**, "Dinamici transfera" (1912) i "Sećanju, ponavljanju i prerađivanju" (1914), ponavljanje — kategorija koja obuhvata potrebu reprodukovanja, ali i prerađivanja — samo po sebi jeste oblik prisećanja, pristupanja poigravanju onda kada je sećanje u pravom smislu reči blokirano otporom. Tako se analitičar susreće sa "prinudom ponavljanja", kao radom nesvesnog koje biva suzbijano, što postaje naročito primetno prilikom transfera, kada prinuda može poprimiti i izvesne "dovitljive" oblike. (Beležim ovde, kao temu za neko dalje istraživanje, da transfer kao takav jeste neka vrsta metafore, alternativnog medijuma infantilnih iskustava analiziranog, te da se po tome on približava statusu kakav ima tekst.) Prinuda ponavljanja pacijentu donosi osećanje sudbinske potčinjenosti "večnom vraćanju istog"; ona uistinu može navoditi na doživljaj progonjenosti od strane nekakve demonske sile. Poznato nam je, iz Frojdovog eseja "**Das Unheimliche**" (1919), da je ovo osećanje demonskog, poniklo iz prisilnog ponavljanja, naročito karakteristično za književnost posvećenu onome što je neobjašnjivo, za tekstove posvećene prinudnom <11> vraćanju. </11>

Tako u analitičkom radu (baš kao i u književnim tekstovima) postoji jedva vidljivo, ali stvarno, prisustvo prisile ponavljanja, koja je u stanju da nadjača princip zadovoljstva, i koja nam se čini "primitivnijom, elementarnijom, više instink-

tivnom od principa zadovoljstva koji nadjačava". E sad, ponavljanje u tolikoj meri predstavlja osnovu našeg doživljavanja književnih tekstova da je čovek istovremeno u iskušenju da o tome kaže sve i da o tome ne kaže ništa. Da sa svim ogolimo stvar: rima, aliteracija, asonanca, metar, refren, celokupna mnemonička osnova književnosti, kao i istinska većina njenih tropa, predstavljaju na neki način ponavljanja koja nas vraćaju u tekst, koja omogućavaju uhu, oku i duhu da, svesno ili nesvesno, uspostave veze među različitim tekstualnim momentima, da se tako prošlost i sadašnjost sagledaju kao povezane i kao nešto što ustanovljuje budućnost, koja će pak biti doživljena kao neka vrsta varijacije unutar već postojećeg obrasca. Todorovljevo "isto-ali-različito" počiva na ponavljanju. Ako se zamislimo nad prisustvom broja tri u bajkama, pa i u svekolikoj formulačkoj literaturi, mogli bismo zaključiti da se posredstvom trostruke repeticije minimalno ponavljanje pretvara u opažanje nizova, putem kojih dalje biva uspostavljana minimalna intencionalna struktura radnje, minimum zapleta. Priča, videli smo, mora sebe predstaviti kao ponavljanje događaja koji su se već desili, a unutar ovog postulata opšteg ponavljanja ona mora posegnuti za specifičnim, primetnim repeticijskim i da bi kreirala zaplet, to jest, kako bi nam prikazala značenjem ispunjenu isprepletanost događaja. Jedan događaj značenje stiče ponavljanjem, koje je u isti mah i prisećanje na neki raniji trenutak i njegova varijacija: pojam ponavljanja dvosmisleno lebdi između ideje o reprodukciji i ideje o promeni, između kretanja unapred i kretanja unazad (što ćemo podrobnije razmotriti u narednom poglavlju). Ponavljanjem nastaje **povratak** u tekst, kretanje unazad. Nismo u stanju da kažemo da li je taj povratak u stvari povratak **nečemu** ili povratak **nečega**: na primer, nekakav povratak počecima ili nekakav povratak potisnutog. Čini se kao da posredstvom ove dvosmislenosti ponavljanje zaustavlja protok vremena ili ga, verovatnije, podvrgava neodređenom kretanju tamo-amo, od-

<11>Vidi: Freud, "The Dynamics of the Transference" /*Zur Dynamik des Übertragungs*/ (1912), u: *Standard Edition*, vol. 12, 99-108; "Remembering, Repeating and Working Through" /*Erinnern, Wiederholen, und Durcharbeiten*/ (1914), *Standard Edition*, vol. 12, 147-156; "The Uncanny" /*Das Unheimliche*/, *Standard Edition*, vol. 17, 219-252. </11>

nosno oscilaciji koja različite trenutke povezuje u središnji deo koji može biti pokretan unapred ili unazad. Taj neizbežni središnji deo podložan je onom već pomenutom demonskom: ponavljanje i povratak izopačeni su i teški, prekidaju uobičajeno kretanje unapred. Odnos narativnog zapleta prema priči doista nam se može pričinjavati demoniskim, pošto je u pitanju neka vrsta mučnog instinktivnog poigravanja, ponovnog odigravanja magije i čitavog toka reprodukcije ili "reprezentacije". Ali da bismo rekli nešto više o operacijama ponavljanja, moramo zaći dublje u Frojdov tekst.

"0no što sada sledi jeste spekulacija." Ovakvim gestom, Frojd u maniru Rusoovog obustavljanja činjeničnog toka u *Raspravi o poreklu nejednakosti*, započinje četvrto poglavlje i svoju skicu ekonomskog i energetskeg modela duševnog aparata: sistema *O-Sv* (opažanje-svest) i nesvesnog, uloge brane koju spoljašnji sloj ima u odnosu na uzbuđenje, kao i definicije traume kao proboja te brane, izazivanja poplave nadražaja koja princip zadovoljstva stavlja van snage. U skladu sa svim tim, ponavljanje traumatičnih iskustava u snovima neurotičara može biti prepoznato kao funkcija retrospektivnog nastojanja da se zagospodari poplavom nadražaja, da se zagospodari pokretnom energijom ili izvrši njeno vezivanje uz pomoć rastuće anksioznosti, koja je u prethodnoj fazi izostala — što je, uostalom, proboj brane učinilo mogućim i tako izazvalo traumatsku neurozu. Tako prinuda ponavljanja obavlja zadatak koji mora biti ispunjen *pre* no što dominacija principa zadovoljstva uopšte može i započeti. Ponavljanje je dakle primarni događaj, nezavisan od principa zadovoljstva, i primitivniji. Potom Frojd kreće u ispitivanje teorije o nagonima, ili instinktima, kao najelementarnijim silama psihičkog **<12>**ži-

vota. **</12>** Sâm nagon predstavlja carstvo slobodno pokretne, "neobuzdane" energije: to je "primarni proces", u kome energija teži trenutnom pražnjenju, gde se ne toleriše nikakvo odlaganje zadovoljenja. Čini se da mora biti da je "zadatak višeg nivoa duševnog aparata da spreči instinktivno uzbuđenje odvijanjem primarnog procesa" pre no što princip zadovoljstva bude u stanju da uspostavi vlastitu dominaciju nad psihičkom ekonomijom. Može se reći da smo, prošavši ovu tačku spisa, prešli sa postulata o ponavljanju kao uspostavljanju nadmoći (primer pretvaranja pasivnosti u aktivnost kada je o dečjoj igri reč) na koncepciju prema kojoj se ponavljanje odvija kao proces *vezivanja /binding/* zarad stvaranja energetski potpuno stabilne situacije koja će sa svoje strane dopuštati pojavljivanje nadmoći i mogućnost odgođe.

Tako Frojd na ovom mestu još jednom priziva demonsku i neobjašnjivu prirodu ponavljanja, ukazujući nam ne samo na pomenutu dečju igru, nego i na uobičajeni dečji zahtev da priča bude doslovno ponovljena, čime naša pažnja ponovo biva usmerena ka književnosti. Ponavljanje u svim svojim književnim manifestacijama u stvari može biti ostvarivano kao "vezivanje", vezivanje tekstualnih energija koje omogućuje da one budu nadvladane njihovim uobličavanjem u određenu formu, u upotrebljive "svežnjeve" unutar okvira energetske ekonomije pripovedanja. Pod upotrebljivom formom mora se, mislim, podrazumevati opažljiva forma: repeticija, ponavljanje, podsećanje, simetrija, sva ona tekstovna putovanja unatrag, povraci od i povraci ka, koji nam omogućuju da jedan tekstualni trenutak povežemo sa drugim na osnovu sličnosti ili zamene pre nego na osnovu pukog susedstva. Tekstualna energija — sve ono što biva pobuđeno kao očekivanje ili tekstualna mogućnost — može postati

<12> Dinamički model psihičkog života, piše Frojd 1926, "izvodi sve duševne procese... iz međugre sila, koje potpomažu ili osujećuju jedna drugu, spajaju se jedna sa drugom, ulaze jedna sa drugom u kompromise, itd. Sve te sile stoje izvorno u prirodi *nagonâ*..." (*Standard Edition*, vol. 20, 265). Koristiću termin "nagon", budući da je on prevod Frojdovog *Trieb* koji se pojavljuje u citavom *Standard Edition*. Ali, treba da shvatimo da je termin "nagon" neprikladan i unekoliko pogrešan, pošto ispušta smisao "težnje" i "sile" povezan (kao što prethodni citat pokazuje) sa Frojdovim pojmom *Trieb*. Danas odomaćeni francuski prevod, *pulsion*, bio bi prikladniji našoj svrsi; model koji me ovde zanima odista bi se mogao nazvati "pulsioni". **</12>**

upotrebljiva zahvaljujući zapletu samo ukoliko je ograničena ili uobličena. U protivnom, ona ne može biti pretočena u značenjsko pražnjenje, što je inače način na koji se princip zadovoljstva ostvaruje u ponašanju. Govoriti o "vezivanju" u književnom tekstu stoga znači govoriti o bilo kakvom oblikovanju, grubom ili suptilnom, koje nas prisiljava da prepoznamo istovetnost u okviru nečega različitog, odnosno samo izrastanje *sižea* iz materijala *fabule*. Kao što reč "vezivanje" i nagoveštava, ove tvorevine i prepoznavanja koja one izazivaju mogu u izvesnom smislu biti bolni: njihovim posredstvom dolazi do odlaganja, odgode u pražnjenju energije, odricanja od trenutnog zadovoljstva, kako bi se osiguralo to da krajnje pražnjenje zadovoljstva bude potpunije. Najefektniji ili, u najmanju ruku, najizazovniji tekstovi biće oni u kojima je odlaganje najveće, koji su u najvećoj meri ograničeni, koji su najbolniji.

Frojd se sada kreće u pravcu dubljeg ispitivanja koje razmatra odnos između prinude ponavljanja i nagonске sfere. Odgovor leži u "opštem karakteru nagona, a možda i svekolikog organskog života" zahvaljujući kojem **"nagon predstavlja unutrašnju težnju, svojstvenu živom organizmu, za ponovnim uspostavljanjem nekog ranijeg stanja"**. Nagoni, koje obično razumevamo kao težnju ka promeni, zapravo su izraz "konzervativne prirode živih organizama". Organizam ne poseduje želju za promenom; da njegovo stanje kojim slučajem ostaje isto, on bi neprekidno ponavljao isti životni tok. Promene imaju efekat spoljašnjih nadražaja, a same zauzvrat bivaju čuvane za kasnija ponavljanja, tako da, uprkos tome što nagoni stvaraju utisak težnje ka promeni, oni "samo smeraju da dostignu stari cilj, starim i novim putevima". Stoga je Frojd u prilici da, ne bez smelosti, ponudi sledeću formulaciju: **"cilj svekolikog života jeste smrt"**. Sledi evoluci-

oni prikaz organizma prema kojem (prikazu) napetost što je stvaraju spoljašnji uticaji živu supstancu primorava "na sve veća skretanja sa prvobitnih životnih puteva, i na sve komplikovanije zaobilazne puteve, do dostizanja cilja — smrti". Prema takvom viđenju, nagoni samoodržanja imaju funkciju osiguravanja toga da će organizam slediti sopstveni put ka smrti, i blokiranja svih onih puteva povratka u anorgansko koji nisu imanentni organizmu samom. Drugim rečima, "organizam želi da umre na samo sebi svojstven način". On se mora suprotstaviti onim događajima (opasnostima) koji bi mu pomogli da taj cilj dosegne prebrzo — uz pomoć neke vrste kratkog spoja.

Ovde se već nalazimo u neposrednoj blizini srži samog Frojdovog *masterplot*-a namenjenog organskom životu, čime bivaju podstaknute i one analitičke snage koje su usmerene ka njegovoj primeni na fiktionalne zaplete. Ono što dejstvuje kroz tekst putem ponavljanja jeste nagon za smrću, ljudska težnja ka ostvarenju kraja. S onu stranu, ispod dominirajućeg principa zadovoljstva, nalazi se ova osnovna linija zapleta, njegova osnovna "pulsacija", koja se može razabrati ili čuti u ponavljanjima koja nas u tekstu usmeravaju unazad. Pa ipak, ponavljanje u isti mah podjednako i usporava princip zadovoljstva u njegovoj potrazi za užitkom pražnjenja, što predstavlja još jednu težnju ka tekstualnom kretanju unapred. Pred sobom tako imamo čudnu situaciju u kojoj dva principa kretanja unapred jedan na drugog dejstvuju tako što konačno dovode do usporavanja, stvarajući usporeni prostor u kojem zadovoljstvo može biti ostvareno odlaganjem saznanja — učinjenim u nekoj vrsti pred-zadovoljstva? — o tome da je reč o neminovnom stupanju put istinskog kraja. Oba principa uistinu mogu postati faktori usporavanja, zadovoljavanja u odlaganju i na osnovu odlaga-

nja, mada nas oba takođe i podsećaju na neophodnost kraja. Taj očigledni paradoks može biti od podjednake važnosti kao i činjenica da je ponavljanje u stanju da nas pokrene, kako unazad, tako i unapred, budući da ovi pojmovi postaju međusobno zamenjivi: završetak jeste vreme koje prethodi počinjanju.

Smešten između ova dva trenutka nepokretnosti, zaplet sâm po sebi stoji kao neka vrsta divergencije i odstupanja, odgode onog pražnjenja koje nas ponovo odvodi u svet nežive materije. Jer zaplet počinje (ili mora pružiti iluziju otpočinjanja) onim trenutkom u kojem priča, ili "život", bivaju pokrenuti iz stanja nepokretnosti u stanje pripovedljivosti, tenzije, neke vrste razdraženosti koja iziskuje naraciju. Ranije sam govorio o žudnji za pripovedanjem, pobudi iz koje nastaje moć pripovedanja kao stanje bremenitosti, jake želje, ambicije, traganja, svega što doprinosi tendenciji samog pripovedanog da bude usmereno prema <13> napred. </13> Ovome treba dodati i to da počeci pobuđuju intenciju pri čitanju, da dovode do stanja tenzije, te da bismo otuda specifično erotsku prirodu spisateljske, ali i čitalačke napetosti, mogli istraživati na brojnim uzornim tekstovima; recimo, u Rusoovom slučaju, na primeru *Ispovesti*, na primeru rođenja njegovog romana *Nova Eloiza* iz masturbatorskih sanjarija i njima svojstvenih maštarija, kao i na primeru slične ekspozicije koja postoji u *Gospod od cveća* Žana Ženea. Nastanak pripovesti – aristotelovske "sredine" – odvija se u stanju tenzije, kao produženo odstupanje od usporavanja karakterističnog za nešto "normalno" – što će reći, nepripovedljivo – sve do trenutka u kome ono ne preraste u definitivno usporeenje završetka. Tok svake pripovesti pokazuje kako pomenuta tenzija biva održavana u vidu sve komplikovanijeg odlaganja; u pitanju je *détour* koji nas odvodi nazad ka cilju usporavanja. Kao što Sartr i Benjamin neopozivo pokazuju, priča mora težiti sopstvenom završetku, tragati za prosvetljenjem u sopstvenoj smrti. To, međutim, mora biti odgovarajuća smrt, prikladan završetak. Komplikacija zaobilaznog kretanja povezana je i sa opasnošću od kratkog spoja: opasnošću prebrzog pristizanja na kraj, ostvarivanja ne-podesne smrti. Nepodesan završetak odista vreba tokom čitave pripovesti, često u vidu pogrešnog izbora: izbora pogrešne škrinje, zablude u pogledu magičnog posrednika, biranja pogrešnog erotskog objekta. Sâm tok sporedne radnje u klasičnom romanu obično sugerise (kao što nagoveštava Vilijem Empson) drugačije razrešenje problema prisutnih u osnovnom zapletu, pa time često ilustruje i opasnost od kratkog <14> spoja. </14> Sporedna radnja pojavljuje se kao jedno od sredstava za sprečavanje opasnosti od kratkog spoja, ona obezbeđuje da se tok osnovnog zapleta nastavi prema pravom završetku. Žudnja teksta (žudnja čitanja) jeste dakle žudnja za završetkom, i to žudnja da se do završetka stigne makar i najmanje komplikovanim zaobilaznim putem, intencionalnim skretanjem, u tenziji, koja jeste sami zaplet svake priče.

<13>O pitanju početka kao "intencije", vidi: Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975). Pada mi na pamet da bi uzorit narativni početak mogao biti onaj iz Kafkinog *Preobražaja*: nečije buđenje i njegovo otkriće sopstvene preobraženosti u čudovišnog insekta. </13>

<14>Vidi: William Empson, "Double Plots", u: *Some Versions of Pastoral* (New York: New Directions, 1960), 25-84. </14>

Skretanje, zaoblazanje, nekakvo namerno razdraživanje: sve su to karakteristike pripovedljivog, karakteristike "života" kao materijala od kojeg je priča sačinjena, karakteristike *fabule* koja biva pretvorena u *siže*. Zaplet je neka vrsta arabeske ili šare usmerene prema završetku. Kao u arabesci iz *Tristrama Šendija*, kasnije prisutnoj i kod Balzaka, otkriva nam se ona proizvoljna, transgresivna, nemotivisana linija naracije, ono njeno odstupanje od prave linije, izbegavanje najkraćeg rastojanja između početka i kraja – koje bi pak dovelo do urušavanja jednoga u drugo, života u trenutnu smrt. Kretanje života zaobilaznim putem zapravo dovodi i do prolaznog zaobilaznog kretanja u petom poglavlju samog Frojdovog spisa, tamo gde on razmatra seksualne nagone, koji na neki način predstavljaju istinske životne nagone uprkos činjenici da su konzervativni po tome što kod živih organizama dovode do povrata u ranija stanja; a sve se to, na drugoj strani, dešava uprkos tome što oni stoje u dinamičkoj opoziciji prema nagonima smrti, dovodeći tako u životu organizma do "oscilujućeg ritma": "jedna grupa nagona juriša napred da bi što pre dostigla krajnji cilj života, a druga od izvesnog mesta toga puta žuri nazad, da bi od neke određene tačke iznova došlo do kretanja unapred, pa tako i do produžetka trajanja puta". Frojdov opis "oscilujućeg ritma" nas u pojedinostima može podsetiti na način na koji će mnogi devetnaestovekovni roman složenog zapleta često u kritičnom trenutku napustiti jednu grupu likova kako bi preuzeo drugu, i to sa mesta gde ju je ranije ostavio, pokrećući onda potonju grupu napred, da bi zatim hitao natrag prvoj, stvarajući novi pokret napredovanja i vraćajući se svojoj prethodnoj težnji ka kretanju unapred. Baš kao u slučaju igre ponavljanja i principa zadovoljstva, napred i natrag, napredovanje i vraćanje međusobnim smenjivanjem stvaraju oscilujući, i očigledno odstupajući, središnji deo teksta.

Za koji trenutak, Frojdov tekst približiće nas razumevanju formalne organizacije ovog odstupanja od pravca završetka. Ali, na istom tom mestu, spis nudi i nove uvide u vezi s početkom. Jer, tamo gde prepoznaje, kako nagone smrti, tako i nagone života (seksualne) kao konzervativne, kao težnje ka očuvanju nekog ranijeg stanja stvari, Frojd se oseća obaveznim da obavi i dekonstrukciju ljudske težnje ka savršen-

stvu, svakog pomaka unapred i uvis: svake sile koja – na ovom mestu on citira *Fausta* kao klasičan tekst posvećen ljudskom stremljenju – "neobuzdana hrli u daljine". Kao što smo već primetili, iluzija stremljenja ka savršenstvu biće objašnjena nagonskom represijom i održavanjem tenzije koja potiče od potisnutog nagona, iz čega dalje proizlazi razlika između zahtevane satisfakcije i onog zadovoljstva koje je ostvareno, raskorak iz kojeg "proizlazi onaj pogonski činilac koji ne dozvoljava da se ostane ni kod jedne uspostavljene situacije". Na ovom procesu svodenja, videli smo, temelji se i Lakanova teorija želje kao nastanka jaza ili rascepa između potrebe i zahteva. Lakan nam pomaže da razumemo načine na koje nas ciljevi i predstave same želje – njeni tokovi kao odzivi na imaginarna scenarija ispunjenja – odvođe iz oblasti osnovnih nagona u pravcu sasvim artikuliranih fikcionalnih tvorevina. Želja uz pomoć neke vrste specifično narativnog impulsa neminovno postaje fiktionalna, budući da želja jeste metonimija, pokret unapred unutar označiteljskog lanca, provala značenja u pravcu objekata ispunjenih tajanstvom.

U tananosti pretposljednog poglavlja *S one strane principa zadovoljstva* ovde se ne moramo detaljno upuštati. Ukratko, to poglavlje Frojda dvaput odvodi u pravcu bioloških otkrića, najpre onda kada hodi stazom porekla smrti, kako bi otkrio da li je ona neophodna ili pak samo moguća alternativa beskonačnosti, a potom i onda kada istražuje poreklo seksualnosti, kako bi stekao uvid u to da li je potonja u skladu sa opisom nagonskog kao konzervativnog. Biologija nije kadra da ponudi nedvosmislen zaključak u pogledu ovih istraživanja, ali nam nudi makar metaforičku potvrdu neminovnog dualizma Frojdove misli, podržavajući preformulaciju njegove ranije opozicije između ego-nagonâ i seksualnih nagona u onu između nagonâ života i nagonâ smrti, čime biva izveden pomak u grupisanju suprotstavljenih sila koji Frojdu onda dopušta da preimenuje same libidinalne instinkte u Eros "pesnikâ i filozofâ", koji je zajednički svim živim bićima i koji u njima uvek teži spajanju u nove živuće jedinice. Tako želja, preimenovana u Eros, prerasta u moćnu, sveobuhvatnu silu, totalizujućeg usmerenja, u težnju ka spajanju u novo jedinstvo: metonimija nastoji da postane metafora.

Ali, da bi simetrija Frojdove opozicije bila potpuna, i samom Erosu, jednako kao i nagonu smrti, mora biti pripisana težnja za očuvanjem nekog ranijeg stanja stvari. S obzirom na to da ovde biologija ne pomaže, Frojd se, jednim izvanrednim gestom, okreće mitu o Androginu iz Platonove *Gozbe*, gde se Erosu upravo pripisuje težnja ka ponovnom dosezanju izgubljenog prvobitnog jedinstva koje je bilo podeljeno nadvoje. Frojdov apologetički ton pri tom poslednjem zao-kretu njegove rasprave je u izvesnom smislu nedovoljno vispren, budući da nam ne promiče izvesna doza zadovoljstva kojom s njegove strane biva praćena činjenica da je prinuđen da sile čovečanskog *masterplot*-a definiše onako kako to čine "filozof i pesnik". Kao što će, vidno zadovoljan, zapisati potkraj svoje karijere — u *Novim predavanjima* — "Nauka o nagonima je, takoreći, naša mitologija. Nagoni su mitska bića, veličanstvena u svojoj <15>neodređenosti." </15> Ovde, u *S one strane principa zadovoljstva*, apologiji biva pridodata i misao o tome da mnoge nepoznanice koje se tiču procesâ koje Frojd razmatra potiču "samo otuda što smo prinuđeni da radimo sa naučnim terminima, znači sa slikovitim jezikom, svojstvenim psihologiji". *S one strane principa zadovoljstva*, treba da shvatimo, predstavlja sasvim slikovitu, pomerenu raspravu koja se ne služi izrazima sa doslovnim značenjem. To nije samo metapsihologija, nego i metapoezija, koja neminovno, kao što Frojd priznaje, nalikuje "jednačini sa dve nepoznate", ili, mogli bismo reći, formalnoj dinamici pojmova koji nisu supstancijalni, već čisto relacioni. Mi *S one strane principa zadovoljstva* doživljavamo kao zaplet koji pomenutu dinamiku oblikuje posredstvom neophodnog zaobilaznog kretanja.

Poslednje poglavlje Frojdovog teksta predstavlja sažeto ponavljanje, koje ipak nije lišeno novih momenata. Autor se vraća problemu odnosa između nagonskih procesa ponavljanja i dominacije principa zadovoljstva. Jedna od najranijih i najvažnijih funkcija duševnog aparata jeste savladavanje nagonskih impulsa kojima je on izložen, ničim sputano pretvaranje pokretne energije u statičnost *kathexis*-a. To je pripremna radnja u prilog principa zadovoljstva, kojom biva omogućena njegova dominacija. Zaoštravajući sopstvenu distinkciju između *funkcije i tendencije*, Frojd tvrdi da je princip zadovoljstva "tendencija koja se nalazi u službi neke funkcije, kojoj pripada zadatak da duševni aparat potpuno oslobodi uzbuđenja, ili da količinu uzbuđenja u njemu drži što nižom, ili konstantnom". A pomenuta funkcija ima udela u "opštem nastojanju svega živog da se vrati miru anorganskog sveta". Otuda bi se "vezivanje" moglo smatrati preliminarnom

<15>Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* /*Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*/ (1937), in *Standard Edition*, vol. 22, 95. /Sigmund Frojd, *Autobiografija. Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu* (Novi Sad: Matica srpska, 1979), preveo Nikola Volf, 188/</15>

funkcijom koja priprema uzbuđenje za njegovu konačnu eliminaciju u zadovoljstvu pražnjenja. Na taj način, moglo bi se reći, prisila ponavljanja i nagon smrti stoje u službi principa zadovoljstva; ali u jednom dubljem smislu reći, princip zadovoljstva, ovladavajući spoljašnjom, a naročito unutrašnjom najezdom nadražaja, zahtevajući njihovo pražnjenje, služi nagonu smrti, uveravajući organizam da mu je povratak u stanje mirovanja dozvoljen. Celokupna evolucija duševnog aparata ogleda se u pripitomljavanju nagona, tako da principu zadovoljstva — koji je i sâm pripitomljen, pomeren — bude omogućena dominacija na tom komplikovanom zaobilaznom putovanju koje nazivamo životom, a koje nas vodi natrag ka smrti. U stvari, čini se da, naposljetku, Frojd podrazumeva to da dva uzajamno suprotstavljena nagona jedan drugom služe u dinamičkoj interakciji, čime biva uspostavljena potpuna i samo-regulišuća ekonomija, koja i završetak i zaobilazno kretanje čini savršeno neophodnim i međusobno zavisnim. Organizam mora živeti da bi umro na pravi način, da bi umro pravom smrću. Mora se posedovati arabeska zapleta da bi se dosegao kraj. Mora se posedovati metonimija da bi se dosegla metafora.

Tako iz analize *S one strane principa zadovoljstva* izvodimo dinamički model u kome je završetak (smrt, stanje mirovanja, nepripovedljivost) strukturiran nasuprot početku (Eros, podsticanje na tenziju, želja za pripovedanjem), i to na jedan način koji čini potrebnim i središnji deo kao zaobilazno kretanje, kao probijanje ka završetku pod prinudom

nametnutog odlaganja, kao arabesku unutar uspostorenog prostora teksta. Prema tom modelu, mi živimo da bismo umrli, budući da svrha zapleta leži u njegovoj usmerenosti ka završetku, čak i onda kada se do kraja može dospeti isključivo zaobilaznim kretanjem. Time je ponovo uspostavljena neophodna razdaljina između početka i završetka, koja biva održavana poigravanjem onih težnji koje ih povezuju uprkos tome što sprečavaju da se oni jedno u drugo uruše: to je način na koji metonimija i metafora jedna drugoj služe, to je ta preko potrebna temporalnost onog istog-ali-različitog koja po Todorovu stvara narativnu transformaciju. Za prostor ove igre presudna su ponavljanja koja služe vezivanju tekstualne energije zarad njenog što potpunijeg završnog pražnjenja. U fikcionalnim zapletima, ova vezivanja zapravo čine jedan sistem ponavljanja vraćanja *nečemu* i vraćanja *nečega*, u kome ona pretvaraju pokret unapred u pokret usmeren ka počecima, stvarajući preokret u značenju tokom kretanja unapred, oblikujući sistem tekstualnih energija, i pružajući time određenu zadovoljavajuću mogućnost (ili iluziju) "značenja" otrgnutog od "života". Kao dinamičko-energetski model zapleta, *S one strane principa zadovoljstva* pruža nam predstavu o tome kako nepripovedljiva egzistencija zadobija pripovedljiv oblik, prešavši u stanje iskliznuća i zaobilaznog kretanja (ambicije, traganja, nošenja maske), u kojem, posredstvom makar najsvedenijeg tipa extravagancije, biva zadžana na izvesno vreme, pre no što najzad bude vraćena u stanje mirovanja ili nepripovedljivosti. Ener-

gija oslobođena odstupanjem, extravagancijom, ekscesom — ona energija koja pripada svetu tekstualnog junaka, ali i čitačevom očekivanju, njegovoj želji upućenoj tekstu i njegovoj želji za tekstem — održava zaplet u stanju kretanja kroz kolebljivo poigravanje središnjeg dela, gde ponavljanje kao vezivanje funkcioniše u pravcu proizvođenja značenja, u pravcu prepoznavanja i retrospektivnog prosvetljenja koje će nam omogućiti da čitav tekst shvatimo kao metaforu, ali i da pri tome ne potcenimo ni metonimije koje su nas dovele do nje. Konačno, želja teksta jeste želja za završetkom, za tim prepoznavanjem koje predstavlja trenutak čitačeve smrti u tekstu. Međutim, samo prepoznavanje ne može poništiti tekstualnost, ono ne poništava središnji deo kao prostor ponavljanja, oscilovanja između slepila i prepoznavanja, između postanka i završetka. Proces ponavljanja, koji vodi ka prepoznavanju, ustanovljava samu istinu narativnog teksta.

Tekstualna energija u priči ima osobinu da uvek stoji na samoj ivici preranog pražnjenja, na ivici kratkog spoja. Čitalac oseća strah — i uzbuđenje — pred mogućnošću neprikladnog završetka, a taj strah — premda je daleko neposredniji i prisutniji — postoji paralelno sa strahom od odsustva završetka. Mogućnost kratkog spoja može se, naravno, pojaviti u svim vidovima pretnji upućenih glavnom junaku, ili u bilo kom tipu funkcionalne logike koja zahteva sopstveno ispunjenje; ta mogućnost najčešće ima oblik iskušenja pred pogrešnim izborom predmeta žudnje, koji može pripadati podvrsti "*Belle Dame sans merci*",

ili pak biti isuviše savršena, pa stoga pogubna nevesta. Kroz čitavu romantičarsku tradiciju, možda najznačajnija u tom pogledu jeste slika incesta (bratsko-sestrinskog tipa), koja lebdi kao znak zabranjene strasti, budući da bi njeno ispunjenje predstavljalo isuviše savršeno pražnjenje, neodvojivo od smrti, od potpunog obustavljanja narativnog kretanja. Tu se priča nalazi u stanju iskušenja prekomerne istovetnosti, pa otuda i u onim situacijama u kojima ne postoji (kao u slučaju Šatobrijana i Foknera) doslovna pretnja incesta, ljubavnici odlučuju da voljeno biće pretvore u duhovnu sestru, čije će posedovanje postati ili nemoguće ili smrtonosno: Geteovi Verter i Lota, na primer; ili Rusoova *Nova Eloiza*, gde Sen-Preovo pismo upućeno Juliji posle noći njihove ljubavi započinje rečima: "*Mourons, ô ma douce amie*" ("Umrimo, voljena moja"); ili Vije d'il Adamovi Aksel i Sara, koji se, stavljeni pred ispunjenje, opredeljuju za smrt. Incest je tek jedna verzija iskušenja kratkog spoja pred kojim se junak i tekst moraju ukloniti, i biti nagnani u zaobilazno kretanje, taj lek koji produžuje priču.

Sledeći logiku naše raspave, može se zaključiti da ponavljanje u tekstu govori o povratku koji konačno podriva i samu našu predstavu o početku i završetku, ukazujući nam da ideja počinjanja pretpostavlja završetak, da je završetak vreme koje prethodi počinjanju, te da stoga nešto nezavršivo nikada ne može postati omeđeno zapletom. Bilo koji neprikosnoveni autoritet utvrđen narativnim zapletima, bilo da je reč o početku ili o završetku, ostaje iluzoran. Analiza, kao što bi to mogao otkriti i Frojd, sama po sebi nema kraja, pošto dinamika otpora i transfera uvek može proizvesti novi početak polazeći od bilo kojeg mogućeg <16>završetka.</16> Uloga fikcionalnih zapleta sastoji se u nametanju završetka koji, međutim, sugerise povrat, jedan novi početak: jedno novo čitanje. Svaka pripovest, tako, ima potrebu da se završi, kako bi nas uputila u tajne onoga što prethodi, u svoj središnji deo, u samo tekstualno tkivo: kako bi nas ponovo izložila dejstvu sudbinskih energija unutar sebe same.

Jedna ilustracija za to kako model izveden iz *S one strane principa zadovoljstva* može biti primenjen u razmišljanju o pojedinačim tekstovima već je ponuđena našom analizom *Šagrinske kože*, romana u kojem otkriće amajlije i njene čudotvorne moći ispunjavanja želja za Rafaela de Valentina u isti mah jeste i otkriće smrti, i gde se njegovi kasniji pokušaji da spase sopstveni život svode na puko održavanje puke smrto-like egzistencije, lišene bilo kakve želje ili pokreta, posredstvom koje želja još jednom potvrđuje samu sebe i svoju težnju ka završetku. Rafael konačno poželi da se prepusti "konzervativnom zakonu prirode", nadajući se da će se svojim povlačenjem u brda Overnja pretvoriti u nešto poput lišaja na steni – skoro nepokretnog, gotovo beživotnog. Taj pokušaj je, naravno, propao i bio zamenjen poslednjim izlivom želje, a zatim i potpunom nepokretnošću. *Crveno i crno* stoji u nešto složenijem i posrednijem odnosu prema modelu, sa svojim naglim i pomalo proizvoljnim završetkom, kao da na taj način sugerise stalno odlaganje i izbegavanje problema završetka. U sledećem poglavlju podrobno ću analizirati Dikensova *Velika očekivanja* u svetlu izložene modela, kako bih razmotrio puteve kojima energija oslobođena iz same ključne, primalne

<16>Vidi: Freud, *Analysis Terminable and Interminable* /*Die Endliche un die unendliche Analyse*/ (1937), u: *Standard Edition*, vol. 23, 216-253.</16>

scene u romanu (Pipov zastrašujući susret sa zatvorenikom Megvičem, na groblju), protiče zatim na brojne željene ali površne, ali i na druge, pritajene i efikasnije načine, koji svi poseduju svojstva ponavljanja i povratka. Svaka Pipova odluka, njegovo svesno poboljšavanje sopstvenog života, naizgled usmereno prema napred, kao da u stvari vodi prema natrag, ka enigmatičnosti postanka.

Priče o Rafaelu i Pipu, a možda čak i ona o Žilijenu Sorelu, kao i priče o mnogim drugim mladim junacima devetnaestovekovnog romana, iako tobož predstavljaju izraze stremljenja napred ili ka visinama, progres, mogu takođe, na jednom dubljem planu, biti viđene i kao pripovesti o pokušaju povratka kući: o naporu da se do utvrđivanja porekla dopre posredstvom završetka, da se pronade ono isto ali različito, prethodeće vreme u vremenu koje je za njim usledilo. Većina velikih devetnaestovekovnih romana kazuje nam istu tu priču. Đerđ Lukač nazvao je roman "književnom formom transcendentnog beskućništva ideje" i tvrdio da upravo zahvaljujući raskoraku između ideje i živog bića, vreme, sâm proces trajanja, postaje za roman bitno kao ni za jedan drugi žanr:

Jedino je u romanu, čija građa određuje nužnost traženja i nemogućnost nalaženja biti, vrijeme dato ujedno s formom: vrijeme je opiranje pukog mehaničkog življenja protiv prisutnog smisla, htijenje života da ustraje u vlastitoj, potpuno zatvorenoj imanenciji. Životna imanencija smisla je tako snažna u epopeji da ona ukida vrijeme: život kao život se povlači u vječnost, a organika je zadržala iz vremena samo cvjetanje, zaboravljajući i ostavljajući iza sebe svaku uvelost i umiranje. U romanu se smisao i život razdvajaju, a time bitno i vremenito; moglo bi se čak reći: čitava unutarnja radnja romana nije ništa drugo nego borba protiv moći <17>vremena.</17>

Razumevanje vremena, kaže Lukač, pretvaranje bitke sa vremenom u proces koji pobuđuje zainteresovanost, jeste funkcija pamćenja — odnosno, mogli bismo preciznije reći zajedno s Frojdom, funkcija "sećanja, ponavljanja, prerađivanja". Ponavljanje, sećanje, ponovno odičavanje — to su načini na koje mi iznova doživljavamo vreme, sprečavajući tako da ono bude izgubljeno. Mi dakle uvek nastojimo da kroz vreme prokrčimo sebi put do svog transcendentnog doma, znajući, naravno, da to nismo u stanju da učinimo. Sve što možemo da činimo jeste da podrijemo, ili, što je možda bolje, izokrenemo vreme: a to je upravo ono što čini <18>pripovedanje.</18>

Da bismo nagovestili nekakav zaključak naše rasprave o Frojdovom *masterplot*-u, možemo se vratiti ranije iznetoj Bartovoj i Todorovljevoj tvrdnji, prema kojoj pripovest u suštini predstavlja artikulaciju jednog skupa glagola. Ovi glagoli jasno izražavaju pritisak i težnju želje.

<17>Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, translated Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1971), 122. /Georg Lukač, *Teorija romana*, preveo Kasim Prohić (Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 1990), 102/</17>

<18>Žerar Ženet raspravlja o Prustovom "pervertiranju" vremena u: "Discours du récit", *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972), 182.</18>

Želja je žudnja za krajem, za ispunjenjem, ali ispunjenje pri tom mora biti odloženo, kako bismo bili u stanju da ga razumemo u njegovom odnosu prema postanku i prema želji samoj. Priča o Šeherezadi tako nam se ponovo nameće kao priča svih priča. To znači da je pripovest, na ovaj način shvaćena, nastanjena čitaočevom željom, kao i da dalja analiza treba da bude uperena prema toj želji, i to ne pojedinačnoj želji i temelju koji ona ima u samoj čitačevoj ličnosti, nego nadindividualnoj i intertekstualno određenoj želji čitaoca kao čitaoca, uključujući i njegova očekivanja vezana za narativna značenja, kao i ono što on očekuje od njih. Zato što se dotiče završetaka i njihovog odnosa prema počecima, kao i svih onih silâ koje pokreću središnji deo između njih, Frojdov model veoma je sugestivan kada je reč o načinu na koji čitalac reaguje na zaplet. Model prikazuje čitačev angažman kao u suštini dinamički, kao interakciju sa sistemom energije koji aktivira čitalac sâm. Time se zauzvrat ukazuje na razloge sa kojih *Some strange principles of satisfaction* možemo čitati kao tekst koji se tiče tekstualnosti, i pri tom zamisliti jedan mogući tip psihoanalitičke kri-

tike teksta samog koji se neće — kao što to obično biva — izmetnuti u proučavanje psihogeneze dela (autorovog nesvesnog), dinamike književnog odgovora (čitaočevog nesvesnog), niti pak skrivene motivacije likova (postuliranjem njihovog "nesvesnog"). Reč je pre o nadređivanju modela funkcionisanja psihičkog aparata funkcionisanju teksta, čime se stvara prostor za jednu psihoanalitičku kritiku. Upravo stoga nam se intertekstualno čitanje Frojdovog *masterplot*-a na fonu književnih zapleta čini opravdanim i korisnim. Zaplet posređuje značenjâ unutar protivrečnog ljudskog sveta sačinjenog od onoga što je večno i onoga što je smrtno. Frojdov *masterplot* govori o vremenitosti želje, i obraća se samoj našoj želji za fikcionalnim zapletima.

Izvornik: Peter Brooks, "Freud's Masterplot: A Model for Narrative", *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1995 (orig. izd. 1984), str. 90-112.

Prevodiočeva napomena:

Čini se da upravo iz perspektive postojanja "zapleta nad zapletima" — onakvog kakvog ga je prepoznao i opisao sam Bruks — treba razmotriti i prevodiočevu konačnu odluku (donetu, praktično, nakon već okončanog posla) da autorovo *masterplot* — kao i, uostalom, čuveno Frojdovo *Das Unheimliche*, koje se u tekstu takođe pominje — tretira kao neprevodivo, te da ga u naslovu stavi pod navodnike. Kraj je, dakle, i u ovom slučaju na neki način prethodio početku; stoga ovu napomenu treba, u duhu samog teksta, shvatiti i kao poziv na njegovo ponovno čitanje.

Reč *plot* javila se u engleskom, inače, početkom šesnaestog veka, u doba koje je neposredno prethodilo usponu romana. Njena upotreba bila je najpre vezana za *plot of land* (parče zemlje, parcela), potom i za *plotting* (opis parcele, iscrtavanje njenih dimenzija), da bi tek docnije proširenost stekla u, na raznim stranama prilično popularnom, *complot*-u (zavera). Koliko god da su etimološke veze same po sebi problematične, korišćenje reči *plot* kao oznake za zaplet još uvek, barem u izvesnom smislu, ne samo da implicira vlasništvo (zaplet jeste "svojina" autora), nego i signalizira prisustvo makar minimalne primese zla (kao agensa zapleta).

Najpoznatiju "definiciju" zapleta dao je E. M. Forster u *Aspektima romana* (1927), tvrdeći da rečenica "Umro je kralj, a zatim je umrla kraljica" predstavlja obrazac priče (*story*), dok je "Umro je kralj, a zatim je kraljica umrla od tuge" već - zaplet (*plot*). Međutim, kao što prevedeni tekst jasno pokazuje, Bruksovom razumevanju zapleta bi znatno bliža bila ona formulacija koju je, osamdesetih godina, ponudio L. Dejvis: "Umro kralj, zatim od tuge umre kraljica, ali se na kraju otkrije kako ih je oboje ubio biskup".