

Branja MILADINOVIĆ i Predrag BREBANOVIĆ

Tokom minule tri decenije, komentatori teorijskog opusa Pitera Bruksa (1938) su — onda kada bi, najčešće tek sporadično, izražavali određene rezerve spram autorovog rada — pažnju usredsređivali uglavnom na dva činioca: s jedne strane, na Bruksovu navodnu sklonost ka isuviše smeljoj, metaforičkoj upotrebi terminâ preuzetih iz njemu ne-matičnih disciplina (naročito psihoanalize), a s druge, na onu tendenciju koja bi se, uslovno, imajući u vidu ne samo prirodu Bruksovih ideja nego i njihovu elaboraciju, mogla nazvati "alegorizujućom" ili, jednostavnije — tematizujućom. Izgleda da je vreme, premda nipošto nije umanjilo značaj Bruksovih teorijskih zamisli — pogotovo onih iznesenih u knjizi *Reading for the Plot* (1984) — ipak sobom donelo i potvrdu tih primedbi upućivanih na adresu ovog teoretičara i, odnedavno, romanopisca.

Sa današnje distance, gledano grubo, prvi od pomenutih faktora — metaforizacija termina — čini nam se posledicom Bruksovog nastojanja da se u proučavanju književnosti, a pre svega književne naracije, zađe "s onu stranu" formalizma i strukturalizma. Jer, otprilike onako kao što je sa *The Novel of Wordliness* (1969) stao u (doduše, implicitnu) opoziciju prema u to vreme nesporno najuticajnijem anglosaksonskom viđenju geneze i intenziviranja evropske romanescne književne prakse (popularizovanom u *Rise of the Novel* Jana Vouta), Bruks je, kao neko ko se prevashodno bavi teorijskom konceptualizacijom romana kao forme — ali i, ne manje od toga, interpretacijom pojedinih (mahom osamnaestovekovnih i devetnaestovekovnih, engleskih i francuskih) dela te vrste — već u svojim najranijim tekstovima, a još izrazitije sedamdesetih godina, nedvosmisleno iskazivao

otklon u odnosu na nadolazeću strukturalistički i protostrukturalistički usmerenu naratološku misao. U tom smislu, pomalo paradoksalno, za etiketom *post*strukturalizma kao najširorom odrednicom, koja se sad već uvreženo lepi za Bruksov rad, posežemo mirne savesti već povodom prvog njegovog dela, barem utoliko što se poststrukturalističkim odista mogu nazvati svi oni raznovrsni (i, uzgred, ne tako brojni) pokušaji da se kroz zid strukturalne teorije pripovedanja prođe "žive glave".

O svemu tome umnogome svedoči već i Bruksovo tretiranje *zapleta*, a ne neke od preovlađujućih dihotomija, kao centralne analitičke kategorije. Bruks zaplet shvata kao obuhvatni pojam za označavanje "plana i namere" pripovesti; reč je, po njemu, o "strukturirajućoj operaciji" izvedenoj i učinjenoj neophodnom "posredstvom onih značenja koja bivaju razvijana kroz sukcesiju u vreme". Tako se intencionalna kategorija zapleta pojavljuje kao svojevrsna kombinacija dvaju od pet narativnih kodova o kojima je govorio Rolan Bart — projeretičkog (kôda radnji, tzv. "glasa empirije") i hermeneutičkog (kôda zagonetki i razrešenja, tzv. "glasa istine"); a Bruks, slično Bartu iz perioda koji započinje sa *S/Z* — opirući se, dakle, statičkim modelima naracije kakvi se pojavljuju unutar onih orijentacija koje sâm naziva "raznim formalizmima" — nastoji da dođe do modela kojim bi bila "uhvaćena" dinamika narativnog procesa samog, odnosno suština pripovedanja kao takvog.

U središtu interesovanja već prve Bruksove knjige, ali i svih sledećih, jeste energija pripovedanja (koju će autor u docnijoj etapi preciznije nazivati *narativnom željom*), manife-

stovana kao semiotička akcija (označavanje, uspostavljanje kodova) uslovljena psihičkim procesima koji su istovremeno nadređeni i ekvivalentni tekstualnim, odnosno pripovednim. Otuda u Bruksovom slučaju obrazac narativnog procesa biva pronađen u psihoanalizi — pre svega kod samog Frojda, ali mestimice i prelamanjem pojedinačnih ideja tvorca psihoanalize kroz lakanovsku vizuru. Frojdosku dinamičko-energetsku viziju i sistematizaciju psihičkih procesa Bruks onda upotrebljava kao (nije preterano reći:) formulu za raščlanjavanje mehanizama narativnih zapleta.

Prema slovu Frojdovog nauka, *u početku beđe želja*. Želja, kaže i Bruks, jeste "ono što pokreće pripovest, ono što motiviše i snabdeva energijom proces njenog iščitavanja, podstičući kombinatornu igru stvaranja smisla". Ona se — po Bruksu, baš kao što u *S one strane principa zadovoljstva* tvrdi sâm Frojd — prvobitno pomalja iz stanja mirovanja, iz nepostojanja, iz "ne-pripovedljivosti". Ali narativna želja, naizgled paradoksalno, jeste u stvari želja za završetkom, budući da je, na najopštijem planu, dinamika početka, središnjeg dela i kraja u tradicionalnom pripovedanju uporediva sa frojdovskim viđenjem životnog puta bilo koje jedinice: u oba zapleta "organizam" (svejedno da li govorimo o živućem biću ili narativnom tekstualnom tkanju) posredstvom izvesnih nadražaja biva izbačen iz stanja mirnoće (čime nastupa faza zapleta), da bi potom tragao za najpogodnijim načinima pražnjenja energije, a sve u cilju ponovnog uspostavljanja prethodno narušene ravnoteže (koja se ostvaruje na samom kraju pripovesti).

Reultate Bruksovog analitičkog truda svakako treba odmeravati i u kontekstu onih teorijskih projekata u kojima se Frojdovim spisima

pristupa ne samo kao izrazima određenih teorija, nego i kao (vrhunskim, uzbudljivim, indikativnim) primerima tekstualnosti. Reč je o propozicijama koja se, pogotovo pod uticajem dekonstrukcije (čiji predstavnici takođe, ako se tako može reći, "vole" *S one strane principa zadovoljstva*), prepoznavanjem značaja frojdovskih uvida za (deridijansko) razumevanje same "scene pisanja", šire sedamdesetih na raznim stranama, izazivajući pri tom promptne i po pravilu podeljene reakcije ("*the question of Freud is somehow always embarrassing*"), napisaoće jedan Bruksov marljivi, premda ne sasvim naivni prikazivač). U tom smislu, ni Bruksovo iščitavanje narativnog zapleta posredstvom psihoanalitičke matrice — sprovedeno u njegovom do danas najuticajnijem tekstu u kojem je, prvobitno još davne 1977, ukazano na Frojdo *masterplot* (tj. frojdovskom doktrinom naznačeni osnovni scenario života, zaplet koji se u isti mah nalazi u osnovi i "iznad" svih narativnih zapleta) — nije ostalo lišeno izvesnih relevantnih odziva, koji će, u narednoj fazi, povratnim dejstvom, za samog Bruksa predstavljati podsticaj ka daljem profilisanju vlastitog stanovišta.

Džonatan Kaler će, recimo, u svom čuvenom tekstu posvećenom pojmovima *priče* i *diskurza* i njihovom značaju za analizu pripovednih tekstova (u knjizi *The Pursuit of Signs*), kritikovati Bruksovo zaobilazjenje pojmovnog para koji za većinu tumača predstavlja fundamentalnu naratološku antitezu. Uprkos činjenici da će, upravo na Bruksovom tragu, Frojda — njegov spis o Čoveku-Vuku (o kome je pisao i Bruks), ali i *Totem i tabu* — čitati iz naratološke perspektive, Kaler ipak tvrdi kako svako pripovedanje mora slediti "dvostruku logiku" priče i njene obrade, logiku sleda događaja s jedne, i njegovog diskurzivnog predstavljanja s druge stra-

ne. Na pojedinim mestima u narativnim tekstovima verovatnije je, po Kaleru, da diskurs — obrnuto u odnosu na tradicionalno poimanje — prethodi priči; ali je suština u tome da se o pripovedanju koherentno može misliti samo ako se pođe od razlike između dve sfere i teze da između njih uvek postoji neka vrsta hijerarhijskog odnosa. Nije, drugim rečima, moguća bilo kakva sinteza između priče (fabule) i diskursa (sizea), pa otuda ni Bruksov pojam zapleta, zato što je utemeljen na prenebregavanju te distinkcije (bez koje po Kaleru naratologija, kao teorijski zasnovano izučavanje naracije, nije ostvariva), ne može imati analitičku vrednost.

Međutim, Bruks će i docnije ostati pri svojim prethodno izloženim gledištima: za njegovu argumentaciju (u kojoj se, praktično, umesto fabule koristi široko shvaćeni pojam metonimije, a umesto sizea analogno prošireni pojam metafore) od presudne je važnosti činjenica da pri svakom pripovedanju osnovni događaji, čijim posredovanjem se radnja u pripovesti pokreće (u slučaju Čoveka-Vuka, famozni "praprizor"), kao takvi bivaju prepoznati tek retrospektivno, po okončanju samog narativnog teksta (nakon što ga pročitamo u celosti). U tom smislu, kaže on, "metaforički učinak" eventualne završne sinteze određuje značenje i status "metonimij-skog učinka" pojedinih sekvenci, baš kao što i metonimije, koje čine lanac događaja iz središnjeg dela teksta, proizvode konačnu metaforu. Ne samo, dakle, da se pripovedanje kao postupak koristi kontradikcijom: kontradikcija je u samoj prirodi pripovedanja, pripovedanje *jeste* kontradikcija. Umesto da, kao Kaler, govori o "dvostrukoj logici" naracije (i tako samo konstatuje postojanje jedne književne aporije), Bruks stoji na stanovištu o postojanju specifične i jedinstvene narativne *para-logike* (tj. logike zapleta). Otuda, po njegovom mišljenju, način na koji funkcioniše detektivska priča kao narativni žanr predstavlja istinsku paradigmu pripovednog fenomena: tu čitalac, koristeći se detektivskim zapletom u svrhe pronalaženja ili konstruisanja priče o zločinu (budući da mu je u tekstu ponuđen samo određen broj detalja neophodnih za tematsku koherenciju), u izvesnom smislu pokušava da predvidi rešenje; ali u isti mah, kao što nam je svima poznato, čitalac zahteva da razrešenje misterije zločina proistekne iz same priče. Ne čudi onda što Bruks,

iz ove perspektive, neke iskaze Šerloka Holmsa — čije slučajeve često analizira paralelno sa ličnim istorijama pojedinih Frojdovih pacijenata — vidi kao kazivanja o suštini detektivskog, ali i romansijerskog zanata. Štaviše, ne samo da u "Ritualu porodice Masgrejv" prepoznaje alegoriju zapleta, nego Bruks povodom jednog pasaža iz "Mornaričkog ugovora" (u kome Šerlok kaže: "Glavna teškoća u tvom slučaju /.../ sastoji se u tome što raspolazeš sa previše dokaza...") tvrdi kako je u fikcionalnim pripovestima Artura Konana Dojla pronašao ni manje ni više nego — "čistu *ars poetica*"...

Zanimljivo je da će sled događaja, u jednom kasnijem trenutku, kao najradikalnije protivnike ovakvog shvatanja naracije ustoličiti izvesne feminističke teoretičar(k)e. Neke od njih će direktno postaviti pitanje o tome može li se "žensko ja-stvo" uopšte iskazati posredstvom zapleta, ili se pak mora osmisliti u opiranju prema zapletu; druge će nastojati da poremete, raštumuju, "rastroje" frojdovsko-bruksovski *masterplot* kao konstrukt po svojoj prirodi muški i patrijarhalan. Najviše truda, pa i lucidnosti, ispoljila je u okviru potonje orijentacije Suzan Vinet (tekst objavljen u *PMLA* br. 3, 1990; hrv. prev. *Quorum* br. 4, 1991), čije je polazište sadržano u stavu da pulsacije "muške polne ekonomije" određuju ne samo dominantnu kulturu (počev od represije i tabua, pa do svih tipova fikcionalnih pripovesti), nego i čitav spektar ("humanističkih") disciplina koje tu kulturu nastoje da objasne. Indikativna je, zapaža Vinetova, činjenica da se u onim teorijama koje su (poput Bruksove) postavljale pitanje odnosa pripovedanja i uživanja, nikada nije doticalo i pitanje razlike između specifično muškog i specifično ženskog (narativnog) zadovoljstva. U tom smislu, Bruksov opis narativnog procesa kao nečega što započinje "pobudom, uzbuđenjem, nastankom požude, težnje za zadovoljenjem, žudnjom ili intencijom", a okončano biva energetskim pražnjenjem, ne može predstavljati univerzalan narativni model, već je samo u stanju da nas podseti na "muško" uzbuđenje — na ono što *muškarci* žele, na način na koji oni to pokušavaju da ostvare, pa i na priče koje oni pripovedaju o svemu tome. Dinamika koju je ovaj proučavalac nastojao da "uhvati" svojom teorijom pokazuje se u krajnjem izvodu Vinetove kao edipovska, dok sama polna pristrasnost savremene na-

ratologije, prema tom shvatanju, upravo u teoriji narativnosti Pitera Bruksa dostiže svoj vrhunac. Rečeno bez uvijanja: ideja o zapletu kao odlaganju klimaksa povezuje sofisticirane književne oblike (a specijalno roman kao u izvrsnom smislu najsofisticiraniji) sa "muškim" viđenjem sofisticirane seksualne prakse. Vinetova tvrdi da je ta ideja pogrešna makar utoliko što ne iscrpljuje čitavo narativno polje, odnosno što iz njega isključuje "ženski" tip zapleta kao osnovu "ženskog" uživanja. Nudeći kao primer protiv-čitanja Bruksovom čitanju Stendala ("Roman i giljotina, ili Očevi i sinovi u *Crvenom i crnom*") vlastito čitanje *Romole*, romana Džordž Eliot koji je još Henri Džejms (na čija dela je, inače, Bruksov model primenljiv) nazivao "vrstom književne kornjače", Vinetova "muškom" **zapletu** (koji počiva na "individualnoj proleptičkoj retrospekciji") suprotstavlja "žensku" **predaju**, kojom se kazuje dovršena priča, čije značenje ne ustanovljuje protagonista nego zajednica. Predaja se od klasičnog muškog zapleta, koji predstavlja pokušaj individualnog samoodređenja, razlikuje po tome što se njom zapravo "predodređuje način na koji će svaki pojedinac u pripovednoj zajednici prenositi značenje priče svog života". Bruksov model se iz ovakvog rakursa ukazuje kao neka vrsta arbitrnog poopštavanja; on je, recimo, nedelotvoran u slučaju *Franckenštajna* kao romana čiji zaplet nije moguće podvesti pod **masterplot** i pred kojim je — zato što se u njemu Meri Šeli "poslužila ritmovima i dinamikom rađanja", a ne dinamikom umiranja ili onoga što Francuzi nazivaju *la petite mort!* — tradicionalni naratološki pristup u značajnoj meri nemoćan.

Mnogo nepravdnija prema Bruksu nego prema Frojdu (s obzirom na to da tvrdi da je samo kod preteče, a ne i kod njegovog sledbenika, prisutna uzdržanost u pogledu prenosivosti sopstvenih ideja na žensko iskustvo), Vinetova je, pretpostavljamo, svega koju godinu posle svoje kritike bila (priyatno) iznenađena sledećom Bruksovom knjigom. Naime, u *Body Work* (1993) će Bruksov pristup narativnoj dinamici i erotici čitanja postati, osim za interdisciplinarnu zahvate, otvoreniji i spram ideja indirektno ili čak direktno poteklih iz savremenog ženskog teorijskog pisma.

Polazeći od najuopštenijeg i na prvi pogled najproizvoljnijeg stava da je telo, baš telo, ključni pojam pripovedanja i glavna spona njegovog značenja, Bruks u svom široko sprovedenom istraživanju razvija dihotomnu ideju o naraciji kao procesu semiotizacije tela, markiranju tela koje onda počinje da "isijava" značenje, i istovremenom procesu somatizacije priče, nekoj vrsti narativne intencije ili zahteva da telo bude njen predmet. Telo u pripovedanju, dakle, traži da bude ispričano, izloženo kao smisao, a pripovest traži telo u svom središtu. Ispod sličnih, manje ili više komplikovanih, zamagljenih ili u maniru jezičke dosetke ukrštenih formula-cija stoji ideja o telu kao alegoriji pisanja, odnosno o pisanju kao otelotvorenju smisla. Plodotvornost, provokativnost i potencijal ovog zaključka o odnosu tela i pripovedanja nalazi se, naravno, u "usporenem prostoru" književne (a često i likovne) analize, u prostoru u kojem Bruks razmatra retoriku izlaganja tela pričom i načine na koje se telo transformiše u znak. Najslikovitiji je u tom pogledu primer iz Rusoovih *Ispovesti*, kojim Bruks pokazuje kako su "vaspitne" batine što ih je Žan-Žak kao dete dobio od gospođice Lambersje na doslovan način obeležile stražnjicu kao erogenu zonu, određujući seksualne afinitete Rusoa, pa samim tim i čitav njegov život, zajedno sa tom nelagodnom erotskom tajnom u središtu koju *Ispovestima* "mora" da izloži, ispričava, pretvori u životopis. Pisanje po telu se ovde pojavljuje kao inicijacija i sadržaj pripovedanja.

Telo, veli Bruks ostajući u okvirima frojdske tradicije, kao nešto spoljašnje ili drugo u odnosu na jastvo, jeste predmet znatizelje, odnosno epistemofilijskog nagona. Ono je, kao materijalni aspekt čovekovog bivstvovanja, podatno čulnoj percepciji i to prevashodno evolucijom favorizovanom čulu vida, pa je zato i predmet skopofilije. Želja da se telo vidi ekvivalentna je želji da se telo spozna, a i jedna i druga jesu ekstenzije erotske žudnje, želje da se bude telom ili da se telo poseduje. Na planu kulture ova univerzalna postavka zadobija polne prerogative, te se u pretežno patrijarhalnoj kulturi modernog doba, koje je i doba dominacije romana, skopofilija i epistemoflija pojavljuju kao muško zurenje u žensko telo. Posmatranje je samim tim stereotipna falička funkcija, koja u kulturi modernog doba ima oblik narušavanja pri-

vatnosti, virenja u ženski budoar, penetracije pogledom u žensku intimu. Na snagu ovog preovlađujućeg kulturnog modela Bruks ukazuje i činjenicom da on najčešće ostaje očuvan čak i kod pisaca-žena (s izuzetkom Meri Šeli i Džordž Eliot, te posle i Margerit Dira). A sama ideja o posmatranju kao faličkoj funkciji biće u jednom trenutku proširena i na proces čitanja (istina, tek u okviru jedne gotovo usputne opaske u odeljku o Rusou), uz konstataciju da se čitalac po prirodi svoje aktivnosti nalazi u dvostrukom položaju: "vireći" u fikcionalni svet, na planu imaginarnog on biva identifikovan sa falusom, dok je na drugom, simboličkom planu, planu samog pisanja, istovremeno poistovećen sa šupljinom, prazninom koja odgovara telima što nisu od krvi i mesa, već predstavljaju puki njihov otisak — žudnju i fantaziju.

Narativna želja koja upravlja dinamikom pripovedanja usmeravajući priču ka završetku, a istovremeno je usporavajući, zadržavajući, transformišući i skrećući, ima snagu narativnog zakona i onda kada se primeni na sopstveni predmet — te tako nema direktnog, linearnog, neposredovanog pristupa telu. Pripovedanje će najčešće biti u većoj meri zainteresovano za proces svlačenja, obnaživanja, skidanja velova, nego za stizanje do tela. Bruks će čak otići i dalje, tvrdeći da se svaki narativni pristup telu može smatrati fetišističkim, jer rasparčava žudeno telo, zamenjujući pravi predmet želje njegovim metonimijskim, odnosno sinegotskim zamenama (otisak Julijnog tela u korsetu u sceni Sen-Preove posete budoaru voljene u *Novoj Elozi*; raznovrsni komadi odeće, opreme, enterijera i imovine koji zamenjuju telo u seksualnoj ekonomiji kod Balzaka; Emimi beli nokti, tamna kosa ili delikatan struk — detalji tela koji nikad ne tvore celovit portret — u *Madam Bovari*, itd.).

Konstatujući da predmet ka kojem je upravljena narativna želja modernog romana jeste nago žensko telo obeleženo polnošću, Bruks zapaža i izvesna zanimljiva odstupanja. Sasvim poseban slučaj predstavlja upravo ono književno delo na koje je, kritikujući Bruksov pojam zapleta, pažnju skretala već Suzan Vinet: naime, u *Frankenštajnu* Meri Šeli, telom monstruma, koje niko ne želi da gleda, uspostavlja se zanimljiva sprega između gledanja i govora, dodatno pojačana višestrukim uokviravanjem, odnosno umetanjem pripovesti jedne u drugu, tako da se u središtu romana nalazi ubedljiva i osećajna reč čudovišta suprotstavljena nepodnošljivom njegovom izgledu. I ne samo to: time što lik monstruma kojeg je Frankenštajn stvorio uobručuje jednu u svakom pogledu *unheimlich*-pojavu i govor osećajne i rafinirane zapadnoevropske civilizacije, preokrenuta biva lakanovska ideja o spoljašnjem utisku celovitosti koji, u "stadijumu ogledala", stoji nasuprot unutrašnjem osećaju fragmentarnosti. Takođe, budući da je istovremeno prvi i jedini pripadnik svoje vrste, čudovište — u romanu u kome, kako je zapaženo, nema ni jedne žive majke — upućuje ne na Adama (biće stvoreno prema liku Očevom), već na Evu, biće bez "majke" ili bilo kakvog uzora, navodeći nas tako na zaključak da bi monstrozno moglo biti upravo ono što izvrđava određenje roda, ono što krši zakon kastracije kojim se uspostavlja polna različitost.

Nije, inače, nezanimljivo — a jeste, zasigurno, korisno — posmatrati Bruksov opus dijahronijski; tada kao da se, uporedo sa umnožavanjem metodoloških predložaka, zapaža i autorovo

pomeranje interesovanja od književno-istorijskog (roman 18. veka), preko žanrovskog (melodrama) i naratološkog (zaplet), do antropološkog (telo). Ne samo da se ovo kretanje na određeni način poklapa sa dominantnim strujanjima struke u poslednjim decenijama, nego — čini se — upravo njemu treba pripisati i zaslugu za postojanje one karakteristike za koju smo — citirajući, recimo to sada, jedan tekst Šlomit Rimon-Kenan — ovde na početku upotrebili odrednicu "alegorizacija". Bruks, u stvari, i dalje težeći vlastitoj varijanti onoga što je Suzan Sontag jednom nazvala "erotikom umetnosti", prilično često, pomalo neoprezno — i uz dozu, rekli bismo, nekakvom hipotetičkom nemilosrdnom kritičkom oku teško podnošljive lakoće — prelazi, čak i u najvažnijim momentima svoje argumentacije, sa diskusije o "želji za pripovedanjem" na diskusiju o "pripovedanju želje". Time biva učinjen teorijski *faux pas*, povratak pukom (i, u odnosu na sve ostale elemente, nažalost, izolovano obrađivanom) tematskom aspektu književnog dela. Želja koju Bruks, na primer, analizira baveći se Balzakovim romanima faktički je želja samih likova, a ne želja pripovesti kao takve, dok je zaplet koji se analizira u interpretaciji *Velikih očekivanja* zapravo mnogo više Pipov, nego zaplet romana. Budući da sve autorove rasprave o pojedinim zapletima i samom pojmu zapleta, o pojmu tela i telesnom aspektu pojedinih velikih pripovesti, jednako pokazuju tendenciju da započnu i da se završe onim što nam o ključnim pitanjima o oblikovanju tekstova — i, šire gledano, životâ — kažu sama dela, Bruks će se često nalaziti i u opasnoj blizini onoga što je jedan njegov nešto stariji prezimenjak, sunarodnik i novokritičar nazivao "jeres parafraze". Na neki način, to je posledica i autorovog izbora same građe: kao što je zapazila pomenuta izraelska teoretičarka, Bruks bezmalo isključivo teorijski i interpretativno osvetljava onaj tip romana u kome pripovedači, pa i njihovi partneri sa istog dijegetičkog nivoa (tzv. narateri, instance kojima se pripovedači obraćaju), imaju status likova, smatrajući da ova narativna situacija čini eksplicitnim ono što je, u suštini, implicitan uslov svake pripovesti. Zato se on isuviše dugo zadržava u sferi psihologije likova; otuda i pojam transfera, zajedno sa svim ostalim pojmovima iz psihoanalitičkog vokabulara za kojima Bruks poseže, ostaje u sferi tematike, zaobilazeći samu pokretačku silu teksta; najzad, zahvaljujući

svemu tome, upotreba psihoanalize u ovako ustrojenoj narativnoj doktrini postaje, u celini posmatrano, mnogo tradicionalnija nego što bi se na prvi pogled reklo. Tako je čitalac u iskušenju da, sa *Body Work* pred sobom, zapadne u rezignaciju nalik onoj koju se tim povodom nije ustezao da saopšti — Teri Iglton ("*There will soon be more bodies in contemporary criticism than on the fields of Waterloo...*").

Korišćenje središnjeg pojma kao široke metafore ostaje evidentna i trajna odlika Bruksovog pristupa fenomenu naracije. Kao što je u prvoj autorovoj knjizi *wordliness* (samo približno prevodivo kao "poznavanje sveta") definisano kao "istovremeno realni, moralni, psihološki i imaginativni pojam: stvarni način života jednog miljea, sistem vrednosti, forma lične svesti i ponašanja i književna tema"; kao što je kasnije pojam zapleta, osim ovde predočenog smisla, imao i vrednost povratka jednom, pod pritiskom strukturalnog metoda i intertekstualnih istraživanja potisnutom (a široj čitalačkoj publici bliskog), aspekta pripovedanja; tako će najzad i pojmu tela u *Body Work* Bruks dopustiti "širok semantički opseg", kojim će biti obuhvaćeni i biološki entitet, i psiho-seksualna konstrukcija, i proizvod same kulture. Interesovanje za *narativnu želju* Bruksa uvek vodi od sagledavanja dinamike želje koja pokreće priču i konstruiše njeno značenje, do predmeta želje — *želje u tekstu*, kao fokusa logike pripovedanja i *želje teksta*, kao opsesivnog motiva za čin pisanja. Sâm predmet želje, na koji je Bruks prevashodno usredsređen, biva prepoznat u telu, koje je istovremeno protagonista procesa označavanja i prostor u koji se značenje upisuje. U čisto teorijskom smislu, unutar tako naznačenog "širokog semantičkog opsega" pripovednog i pripovedanog tela dosledno se čuva dihotomija tela kao subjekta i objekta, označenog i označitelja, referenta i reference, požudnog i žudenog, muškog i ženskog, dihotomija koja će često biti građena na simultanosti aktivnog i pasivnog principa, na ambivalentnosti koja lako klizi u tautologiju.

SELEKTIVNA BIBLIOGRAFIJA PITERA BRUKSA – KNJIGE:

1969 *The Novel of Worldliness: Crebillon, Marivaux, Laclous, Stendhal*,
Princeton, N.J. : Princeton University Press.

1976 *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and Mode of Excess*,
New Haven: Yale University Press.

1979 (ed.) P.B. & Joseph Halpern, *Genet. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs,
N.J.: Prentice-Hall.

1984 *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass. & London:
Harvard University Press.

1993 *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass. & London:
Harvard University Press.

1994 *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Blackwell.

1998 (ed.) P.B. & Paul Gewirtz, *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven:
Yale University Press.

1999 *World Elsewhere* /novel/, New York: Simon & Schuster.

1999 *History Painting and Narrative: Delacroix's "Moments"*, Oxford: Blackwell.