
**NEDOVRŠENI UVOD
U ONTOLOŠKE
VARKE
VLADIMIRA
NABOKOVA**

SAŠA SOJKIĆ

All art is deception.

Vladimir Nabokov

Čitanje izvesnih tekstova liči na partiju pokera, u kojoj pisac pakuje karte i vešto blefira, na zadovoljstvo ili iritaciju prevarenog čitaoca. Takav je, otprilike, slučaj sa tekstovima u kojima se javlja postupak koji sam, u nedostatku prikladnijeg termina, nazvao “ontološkom varkom”. On bi se, preliminarno, mogao odrediti kao narativna tehnika kojom se sa-držaj junakove svesti, bez eksplicitnih pripovedačevih signala, podmeće za “stvarno” zbivanje u svetu priče.

Stvari ostaju nejasne dok se ne pokažu na primeru. Dobru ilustraciju načina na koji se Nabokov služio ovom tehnikom pruža završetak pripovetke “Nitkov” (“Подлец”, 1927), u kojoj je ironično i antiromantično obrađena, u ruskoj devetnaestovekovnoj književnosti neizbežna, tema dvoboja.¹ Vrativši se neplanirano ranije sa poslovnog puta, Anton Petrovič, kratkonogi i debeljuškasti čovečuljak, otkriva da ga žena Tanja vara s Bergom, bivšim oficijerom i muškarčinom, koji ima običaj da se razmeće svojim ratnim podvizima i da sam za sebe govori “da liči na mišićavog anđela”. U nastupu duševnog rastrojstva junak nekako dospeva na pijanku kod svojih poznanika Mitjušina i Gnuškea, i angažuje ih da, kao njegovi sekundanti, izazovu Berga na dvoboj. Međutim, pogađate, Anton Petrovič se neće ni pojaviti na ugovorenom mestu – u odsudnom trenutku izdaje ga hrabrost, i on beži pod ponižavajućim izgo-

¹ Na šta u naknadnoj belešci ukazuje i sam pisac: “Ova priča izlaže, u sumornoj izgnaničkoj sredini [u kojoj se, uzgred, odigravaju gotovo sve Nabokovljeve priče i većina romana iz ruskog perioda, objavljeni pod pseudonimom Vladimr Siring], odocnelu varijantu na romantičnu temu čiji je pad započeo Čehovljevom veličanstvenom novelom ‘Dvoboj’.” (Nabokov 1988: 219)

vorom da mora da ode do toaleta. U nekom jeftinom hotelu na kraju priče junak turobno razmišlja o tome šta mu je činiti:

Jećeći i kršeći prste, poče da šparta po sobi, ne primećujući da se sudara s nameštajem. Slučajno zastade kraj prozora i proviri na ulicu. Isprva je nije mogao videti zbog magle u očima, ali se ulica ubrzo pojavi, s nekim furgonom uz ogradu, biciklistom, staricom koja se obazrivo otiskivala s trotoara. Trotoarom se polako vukao Leontjev, u hodu čitajući novine; promakao je i skrenuo za ugao. I, gledajući Leontjeva, Anton Petrovič iz nekog razloga² shvati svu beznadežnost svog položaja – da, beznadežnost, nije bilo druge reči za to. Još juče je bio savršeno častan čovek, poštovan od strane prijatelja, poznanika i kolega iz banke. Njegov posao! Nije bilo ni govora o tome. Sve se sada promenilo: strčao je niz klizavu strminu [reminiscencija na scenu junakovog bega] i sada je na dnu.

250 “Ma kako je to moguće? Moram da se odlučim na nešto”, reče Anton Petrovič slabašnim glasom. Možda je postojao neki izlaz? Malo su ga mučili, ali što je dosta, dosta je. Da, morao je da se odluči. Setio se podozrivog pogleda recepcionara. Šta čovek da kaže takvoj spodobi? Pa da, jasno: “Idem po svoj prtljag – ostavio sam ga na stanici.” Tako. Zbogom zauvek, hotelčiću! Ulica je, Bogu hvala, sada bila slobodna: Leontjev je konačno digao ruke i otišao. Kako da stignem do najbliže tramvajske stanice? Ah, samo pravo, dragi moj gospodine, i stići ćete do najbliže tramvajske stanice. Ne, bolje uzeti taksisi. Idemo. Ulice opet postaju poznate. Mirno, potpuno mirno. Daj taksisti

2 Da bi otkrili iz kog razloga čitaoci moraju povezati par prilično neupadljivih nagoveštaja: 1. kada mu se “nakači” dosadni Leontjev (od koga će i potražiti utočište u hotelu), junak najpre pomišlja kako se o njemu priča “da ga žena vara na sve strane”, a sam Leontjev, nešto kasnije, usput pominje njeno ime: Ana Nikanorovna (Nabokov 1988a: 239-240; u engleskoj verziji priče neverna se supruga zove Adelaida Albertovna); 2. petnaestak stranica ranije, na pijanci kod nesuđenih sekundanata, junak zatiče izvesnu crnokosu damu kako spava “na divanu, leđima okrenuta prema stolu”, a Mitjušin joj se u dva navrata obraća sa: Ana Nikanorovna! (Ibid, 222-223; 225) Put ka ovoj maloj epifaniji ovdašnjim je čitaocima dodatno otežan time što je pri drugom pomenu ženino ime, iz nekog razloga, prevedeno kao Ana Nikolajevna (ibid, 205). Vidimo kako prevodilačka omaška ili štamparska greška, ponekad, mogu ići na ruku autoru, jer ovako ispada kao da je pijani Mitjušin pobrkao ženin patronim! Dodajmo još da je Nabokov bio vrhunski majstor u “senčenju unapred”, kako se na engleskom naziva sup-tilna motivacija ove vrste (*foreshadowing*).

napojnicu. Dom! Pet spratova. Mirno, potpuno mirno ušao je u predsoblje. Zatim brzo otvorio vrata gostinske sobe. Bože, kakvo iznenađenje!

U gostinskoj sobi, za okruglim stolom, sedeli su Mitjušin, Gnuške i Tanja. Na stolu su stajale flaše, čaše i šolje. Mitjušin se ozareno smešio – ružičast u licu, sjajnih očiju, pijan kao majka. Gnuške je takođe bio pijan i, isto tako ozaren, trljao ruke. Tanja je sedela s golim laktovima na stolu, netremice pijleći u njega...

“Najzad!” uzviknu Mitjušin i uze ga za ruku. “Najzad si se pojavio! Ti, mustro bečka!” dodao je šapatom, vragolasto namignuvši.

Anton Petrovič sada seda, otpija malo votke. Mitjušin i Gnuške mu jednako dobacuju iste vragolaste ali dobrodušne poglede. Tanja kaže: “Mora da si gladan. Doneću ti sendvič.”

Da, veliki sendvič sa šunkom, da štrči slaninica. Ona odlazi da ga napravi i tada Mitjušin i Gnuške poleću ka njemu i počinju da govore, upadajući jedan drugom u reč.

“Ti, srečkoviću! Zamisli samo – g. Bergu su se takođe odsekle noge. Dobro, ne 'takođe', ali su mu se svejedno odsekle noge. Dok smo te čekali u krčmi, ušli su njegovi sekundanti i saopštili da se Berg predomislio. Ti grubijani širokih ramena uvek ispadnu kukavice. 'Gospodo, molimo vas da nam oprostite što smo pristali da budemo sekundanti tog nitkova.' Eto kakvu ti sreću imaš, Antone Petroviču! Dakle, sada je sve cakum-pakum. I ti si se časno izvuкао, dok je on osramoćen zanavek. A, što je najvažnije, tvoja žena, kad je za to čula, odmah je ostavila Berga i vratila se tebi. I ti moraš da joj oprostiš.”

Anton Petrovič se široko osmehnuo, ustao, poigrao se pantljikom monokla. Njegov osmeh se polako ugasio. To se u stvarnom životu ne dešava.

Pogledao je moljcima izgriženi pliš, zaobljeni krevet, umivaonik, i ova bedna soba u ovom bednom hotelu učini mu se kao soba u kojoj će od tada pa nadalje morati da živi. Seo je na krevet, izuo cipele, s olakšanjem promrdao prstima, primetio žulj na peti i odgovarajuću rupu na čarapi. Zatim je pozvonio i naručio sendvič sa šunkom. Kada je služavka stavila tanjir na sto, on nako nehajno skrenu pogled, no čim se vrata zatvoriše, obema rukama zgrabi sendvič, istog trenu slaninom umaza prste i bradu, i, rokćući halapljivo, počeo da žvaće. (Nabokov 2001: 220-221)³

3 Preciznosti radi, odlomak sam preveo s engleskog, služeći se pri tom, gde god je to bilo moguće, postojećim prevodom Lidije Subotin s ruskog izvornika (up. Nabokov 1988a: 241-243). Inače, većinu Nabokovljevih priča preveo je njegov sin Dmitrij. Nabokov bi prekontrolisao tekst i u hodu do-

Sada se već jasnije vidi kako “postupak ontološke varke” funkcioniše. Ključno je čitaoca na trenutak uveriti u “realnost” predloženih događaja, za koje će se potom ispostaviti da su se odigrali samo u junakovoj glavi. U navedenom primeru je, da bi trik upalio, bilo neophodno vešto izvesti *prividan* prelaz sa junakove nepouzdate perspektive na “objektivno” pripovedanje događaja. Inače, narativna situacija u “Nitkovu” spada u one koje je Franc Štancl nazvao *personalnim* (ili *figuralnim*), a Žerar Ženet *pripovedanjem s unutrašnjom fokalizacijom*.⁴ Pripovedač posluje u tišini, a čitaočev uvid u zbivanje sužen je na vidokrug i znanje junaka (starovremenski teoretičari proze rekli bi da pripovedač ne *kazuje*, već *prikazuje*). Za ovaj tip narativne strategije karakteristična je obilata upotreba tehnika za posredovanje svesti, što se može primećivati i u citiranom odlomku. Pokušaću sada da žongliram sa dve loptice u isti mah, odnosno da, korak po korak, rekonstruišem reakciju čitaoca pri prvom čitanju ove priče, i da, ujedno, opišem na koji se način ta reakcija izmamљуje.

252 Dakle, Anton Petrovič uzrujano korača po sobi u potrazi za izlazom iz egzistencijalnog ćorsokaka u koji je zapao. Od rečenice “Šta čovek da kaže takvoj spodobi?” pripovedač se potpuno povlači, a zbivanje je za vreme njegovog odsustva posredovano isključivo tokom (tačnije, curkanjem) junakovih misli. Pri prvom čitanju, stiće se utisak da je u pitanju niz radnji koje se, u trenutku vršenja, odražavaju u junakovoj svesti. Anton Petrovič, kako se postepeno ispostavlja, donosi odluku da se vrati kući i, u skladu s njegovom snobivljivom prirodom, prva briga mu je koji izgovor da servira mrzovoljnom recepcionaru. Zatim izlazi na ulicu: put je čist, od neprijatnog Leontjeva ni traga ni glasa. Predusretljivi prolaznik pokazuje mu put do najbliže tramvajske stanice, ali on ipak uzima taksi. Za vreme vožnje, junak samog sebe hrabri rečima “Mirno, potpuno mirno”, potom stiže do svoje zgrade i penje se na peti sprat.

U trenutku kada Anton Petrovič stupa u stan narator se vraća u igru, odnosno, dolazi do gotovo neprimetnog širenja fokusa sa junakove mentalne regi-

dao neku sugestivnu sliku, izoštrio nedovoljno precizan detalj, iskoristio mogućnost za igru rečima ili eufonijski efekat. Prevodi su u velikoj meri verni izvornim tekstovima i Nabokov ih je smatrao konačnim verzijama. Priča “Nitkov”, međutim, pretrpela je nešto krupnije izmene: naslov je, recimo, promenjen u podesnije “Pitanje časti” (“An Affair of Honor”, 1966), a takođe je zanimljivo da je deo doživljenog govora u poslovičnoj sceni junakovog bdenja uoči dvoboja prenet u unutrašnji monolog (kojeg u ruskoj verziji nema). Naposljetku, Nabokov je znao da umetne i poneku aktuelnu pošalicu: tako Bergovi sekundanti Malinjin i Burenjin, u engleskoj verziji postaju Markov i pukovnik Arhangelski.

4 Podrobnije o toj problematici u Brebanović 1995: 105-III.

stracije događaja na standardni pripovedački izveštaj, pri čemu Nabokov, ne bi li taj (ne zaboravimo, *prividan*) prelaz učinio što neosetnijim, kao sponu koristi upravo navedene junakove reči: “Mirno, potpuno mirno ušao je u *predsoblje*.” Ovaj potez, sračunat na čitaočevu sklonost da (po nepisanom sporazumu s autorom) pripovedačeve iskaze smatra pouzdanim prikazom fikcionalnih činjenica, bio je ključan da bi varka uspela. Nije to jedina konvencija mimetičke proze koju Nabokov ovom prilikom krši – pripovedanje događaja u prošlom vremenu zapravo je strano telo u kontekstu mimeze svesti. Moguće je da neki od nas o sebi maštare u prošlom vremenu i trećem licu (kao, recimo, junak Džojsove priče “Bolan događaj”), no ipak nije verovatno da to čine u vezanim narativnim segmentima, poput scene koju Anton Petrovič zatiče kada otvori vrata gostinske sobe.

Scena je postavljena tako kao da pripovedač predočava ono što junak vidi i, shodno tome, praćena odgovarajućom promenom u načinu pripovedanja: iskidani sled junakovih nedorečenih misli ustupa mesto staloženom nizanju sintaktički neokrnjenih rečenica u perfektu. Na drugi pogled, međutim, postaje jasno da se ovaj odeljak bitno razlikuje od ostatka priče: prvo, stil je (u skladu sa nerazvijenošću junakove imaginacije) osetno oskudniji, nema upečatljive slikovitosti svojstvene nabokovljevskom pripovedaču; drugo, čitav prizor je sazdan od junakovih sećanja i utisaka koje je stekao ranije u priči: pijanka kod sekundanata, Tanjin običaj da puši cigaretu golim laktovima oslonjena na sto. One tri čeznutljive tačkice na kraju pasusa takođe deluju *out of place*. No, prvi konkretniji nagoveštaj da s ovom scenom nije baš sve kako treba predstavlja nagli prelazak u prezent (“Anton Petrovič *sada seda...*”), dodatno podvučen redundantnim – i, otud, izdajničkim (*tell-tale*) – prigodom za vreme.

253

Potom se junakova sanjarija primiće neumitnom kraju. (Obratite pažnju kako se u nju, kao u pravi san, upliće fiziološka potreba kada se izgladneli Anton Petrovič u sebi oblizuje nad sendvičem koji će nešto kasnije naručiti.) Preposlednji pasus je naročito efektan, pošto početna rečenica (“Anton Petrovič se široko osmehnuo, ustao...”) u prvi mah deluje kao prirodan nastavak predočenog zbiivanja (pogotovo zato što je junak na nogama u trenutku kada počinje da maštari), dok u stvari služi kao beočug između snatrenja i jave. Reznirana konstatacija u poslednjoj rečenici pasusa (“To se u stvarnom životu ne dešava.”) jedino je mesto u priči koje bi se moglo shvatiti kao komentar pripovedača, mada bi se isto tako moglo pripisati i junaku.

Semantički efekat “ontološke varke”, kako ćemo videti, varira u zavisnosti od narativnog konteksta (što, uostalom, važi i za sve ostale pripovedne tehnike). U “Nitkovu”, Nabokov se ovim postupkom poslužio da bi pojačao završni udar

priče, proizvevši svojevrstan antiklimaks, jer iluzija hepienda samo otežava junakov neumitni sunovrat u javu. Poenta je, pri tom, gotovo naturalistička: biološki nagon za samoodržanjem trijumfuje nad očajničkim pokušajem duše da poništi gorku stvarnost. Uprkos svemu, život žvaće dalje.

Dakle, postupak “ontološke varke” – čija upotreba, sama po sebi, u prvi plan stavlja relativnost književnog predstavljanja stvarnosti (i time, posredno, relativnost stvarnosti same) – u ovoj priči sasvim dobro funkcioniše u sklopu narativnog realizma, pri čemu, zanimljivo, stvara snažniju “iluziju neposrednosti” nego klasične tehnike za posredovanje svesti, pošto čitalac ima osećaj da je neko vreme *bukvalno* proveo u junakovom umu.

Vreme je da napravim prvi korak u potrazi za distinktivnim obeležjima ovog postupka, odnosno da pokažem po čemu se on razlikuje od standardnih narativnih tehnika za posredovanje svesti. Traganje za određenjem “ontološke varke” dobro je početi od zapažanjâ koja je Dorit Kon, u svojoj temeljnoj studiji *Prozirni umovi*, iznela o *pripovedanom monologu*.⁵ Ona ukazuje na teškoće koje nastaju pri pokušaju da se pomenuta tehnika razluči od naracije uopšte, “pošto lingvistički kriterijumi više ne obezbeđuju pouzdane smernice. Zaogrnta gramatikom naracije, rečenica koja posreduje mišljenje književnog lika može izgledati baš kao rečenica koja posreduje fiktionalnu činjenicu. (...) Očevidno, autor koji želi da njegov čitalac prepozna pripovedani monolog, moraće da podmetne dovoljno ključeva [*clues*] koji će to omogućiti. Ti ključevi mogu biti kontekstualni, sintaktički, semantički ili kombinovani na različite načine” (Cohn 1983: 106). Iz gornjeg razmatranja jasno se vidi da bi se uvidi Dorit Kon, *mutatis mutandis*, lako mogli primeniti i na postupak ontološke varke (ili barem na onaj vid u kojem je upotrebljen u priči “Nitkov”).

Najpre, da bi se definisao ovaj postupak takođe se moraju potražiti neki “nadgramatički” kriterijumi. Zatim, za njega se, na sličan način, može reći da *odlomak* koji posreduje *svest* književnog lika može izgledati baš kao *odlomak* koji posreduje *fiktionalne činjenice*. Najzad, i u njegovoj primeni bitnu ulogu igra umešnost umetanja, pre svega *kontekstualnih*, ključeva, ali je, međutim, još bitnije *izosta-*

5 Kon je, u hvala vrednom pokušaju da “raščisti naratološku situaciju”, ponudila novi set termina u cilju da preciznije diferencira postojeće narativne tehnike. “Pripovedani monolog” je, tako, njen ekvivalent za postupak koji je kod nas uglavnom poznat kao “doživljeni govor” (vidi *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1986), što je termin kojim ću se i ja služiti, premda se u domaćoj kritičkoj literaturi može sresti i lingvistikom inspirisana inačica “slobodni neupravni govor”.

vljanje uobičajenih uvodnih formula kojima se čitaocu, po konvenciji, signalizira da ono što će uslediti ne treba da shvati kao objektivan prikaz *fikcionalnih činjenica* već, na primer, kao prikaz unutrašnjeg života književnog lika. I time dolazimo do glavne razlike: tehnike za posredovanje svesti *nikada se, same po sebi, ne mogu iskoristiti* u svrhu obmane čitaoca u pogledu “stvarnosti” predloženog zbivanja. Nasuprot tome, postupak ontološke varke – pomoću kojeg se, kao što smo videli, može predstaviti unutrašnji svet junaka – gradeći privid fikcionalne stvarnosti, slobodno kombinuje sve tehnike koje tradicionalno spadaju u ingerencije pripovedača, pa čak i neutralno “pripovedanje događaja” u trećem licu, čime neizbežno krši normu realističkog predstavljanja. No, u slučaju “Nitkova”, norma je prekršena na ograničenom prostoru, tako da ukupan realistički efekat priče nije ozbiljnije narušen.

Prema tome, predstavljanje svesti postupkom ontološke varke u okviru realističkog pripovedanja iziskuje poštovanje temeljne konvencije ovog tipa naracije, a to je – *verodostojnost iluzije*. To znači da je narativno polje na kojem se ovaj postupak može s uspehom upotrebiti – odnosno, ostaviti utisak da je uverljivo motivisan – suženo na predočavanje rubnih stanja svesti, kao što su snatrenje, “trip” izazvan opojnim drogama, ludilo, granična egzistencijalna iskustva (uključujući i ono ultimativno: ropac) i, ne na poslednjem mestu, san. San bi, zapravo, trebalo da stoji na početku ove (nepotpune) liste, pošto je ontološka varka, izgleda, prvi put izvedena upravo prilikom mimeze sna. To je, barem, slučaj s najstarijim meni poznatim primerom upotrebe ove tehnike u prozi – Kerolovom *Alisom u zemlji čuda* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865). Roman je uokviren tankim pojasom jave (nešto manje od tri stranice), dok se zbivanje na ostalih stotinak strana odigrava u Alisinom snu. Podsetimo se početka ovog romana:

255

Alisi je već bilo dosadilo da sedi na obali kraj svoje sestre i da ništa ne radi. Dva-put-tri-put gvirnula je u knjigu koju je sestra čitala, ali u njoj nije bilo ni slika ni razgovora. “Ih, kakva mi je pa to knjiga – pomisli Alisa – u kojoj nema ni slika ni razgovora?!”

Zato ona poče da premišlja (ukoliko je mogla, jer je dan bio tako topao da je prosto živa zaspala) ima li smisla da ubere malo belih rada i splete venčić, kad odjednom, jedan Beli Zec, crvenkastih očiju, protrča pored Alise.

U tome zbilja nije bilo *ničeg* naročito, niti se Alisa baš *mnogo* iznenadila kad je čula da Zec kaže samom sebi: – O, zaboga! Zadoćniću! Zadoćniću! (Kad je Alisa posle mislila o svemu tome, palo joj je na pamet da je ipak trebalo da se začudi, ali tada joj se činilo sasvim prirodno). Ali kad Zec *izistinski iz-*

vadi sat iz džepa na prsluku, pogleda u sat i odjuri, Alisa skoči na noge. Sinu joj u glavi da još nikad nije videla ni Zeca sa džepom za sat, a kamoli da iz džepa vadi sat. Goreći od radoznalosti Alisa se stušti za zecom preko polja i vide ga kako šmugnu u veliku zečju rupu ispod živice. [Obratite pažnju na to kako Kerol kurzivom akcentuje način na koji se čudnovata dešavanja u snu doimaju običnim. On, takođe, anticipacijom u zagradi, dodatno podvlači začudnost zbivanja, ali (naravno) ne otkriva da je po sredi Alisin san, čime zapravo snaži uverljivost iluzije.]

I Alisa se istog trena sjuri za njim u tu rupu, ne pomišljajući uopšte kako će izaći iz nje. (Kerol 1990: 5–6)

(Nadam se da čitateljka, zamorena mojim šturim tekstom, nije pošla Alisinim stopama. Ako, pak, jeste – neka mi pozdravi Ludog Šeširdžiju.)

Opis Alisinog buđenja takođe je praćen finom motivacijom: pogledajte kako se špil karata pretvara u opalo lišće (sreća čitateljkinina što moja malenkost nije goropadna poput Njenog Visočanstva):

– Odrubite joj glavu! – povika Kraljica iz sveg glasa.

256

Niko se ne pomeri s mesta.

– Mnogo se ja obazirem na to... – reče Alisa. (Ona je već porasla do svoje prave veličine.) – Vi ste samo običan špil karata!

U tom trenutku špil karata polete pravo na Alisu: ona vrisnu pola od straha i pola od srdžbe, htede da ih udari... a onda vide da je na obali, da joj je glava na sestrinom krilu i da joj ona nežno sklanja s lica suvo lišće koje je sletelo s obližnjeg stabla. (Kerol 1990: 138–139)

Okolnost da je dvadesettrogodišnji Nabokov preveo Kerolov roman (*Аня в стирани чудес*, 1923), sigurno nije slučajna. No, dobro je poznato da privilegiju da inaugurišu neki književni postupak imaju samo retki (i, neretko, manje važni) pisci, dok se umetnost proze u velikoj meri svodi na pronalazak novog načina primene postojećih tehnika. Možda će nekog začuditi što se, po vremenu nastanka dela, naredni primeri predočavanja sna putem ontološke varke mogu naći u romanu *Злочин и казна* (*Преступление и наказание*, 1866), s obzirom na činjenicu da je, od svih pisaca koje je Nabokov prezirao i neumorno nipodaštavao, Dostojevski verovatno bio na vrhu liste. Kad smo već kod toga, interesantno je da se Nabokov u *Predavanjima o ruskoj književnosti* (*Lectures on Russian Literature*, 1981) – iako ističe da je knjigu pročitao čak četiri puta (prvi put sa dvanaest godina) – okomio isključivo na slabe strane romana,

potpuno prećutavši njegov, po mom skromnom mišljenju, najupečatljiviji deo: snove.⁶

Roman Dostojevskog je dobar primer i po tome što se u njemu mogu naći oba postojeća načina za predstavljanje sna. Tradicionalna mogućnost oličena je u Raskoljnikovljevom prvom snu (onom o sirotom konjčetu koje obesni seljak prebije na smrt), koji je uveden rečenicom: “Strašan je san usnio Raskoljnikov” (Dostojevski 1990: 72). Drugi san, zapravo mora, predložen je nama već poznatim postupkom. Presudni potez, pri tom, predstavlja lažno buđenje Raskoljnikova (podvlačim bitne momente):

Pošto se svukao, sav drhteći, *kao premoren konj* [moguća reminiscencija na pređašnji san i, otuda, uvijena najava onog koji sledi], legao je na divan, navukao na sebe šinjel i onog časa ga obuze bunilo.

Probudio se već kasno u suton od neke strašne vike. (...) U strahu se podigao i seo na postelju, svakog trena strepeći i mučeći se. [Dalje razvijanje motiva lažnog buđenja.] Tuča, kuknjava i psovke postajali su sve jači. I gle, na svoje najveće zaprepašćenje, začuo je glas svoje gazdarice. (...) Glas toga što ju je tukao od ljutnje i besa postajao je tako strašan da je samo siktao (...) Raskoljnikov je odjednom zadrhtao kao prut; poznao je taj glas; to je bio glas Ilje Petroviča.

257

[... preskačem oveći deo teksta...]

Odjednom bleštava svetlost *obasja* [prelazak s perfekta na aorist koincidira s povratkom na primarni ontološki nivo] njegovu sobu: uđe Nastasja sa svećom i tanjirom supe. (...)

[Sledi realistička motivacija predloženog zbivanja:] – Ti sigurno, još od juče nisi ništa jeo. Ceo dan si skitao, a groznica te trese.

– Nastasja... zašto su tukli gazdaricu?

Ona ga je pažljivo pogledala.

– Ko je tukao gazdaricu?

– Sad... pre pola sata, Ilja Petrovič, *pomoćnik nadzornika*, tu na stepenicama... [Postoji jak motiv za pojavu dotičnog gospodina u Raskoljnikovljevom košmaru: naime, junak se, neposredno pre povratka kući, u policijskoj kancelariji dobrano nahvatao straha, pošto u rastrojstvu nije shvatio da je pozvan zbog sasvim bezazlene stvari, već je pomislio da je njegov zločin otkriven.]

6 Vidi Nabokov 1984: 104-108. Treba, međutim, reći da predavanja o Dostojevskom (za razliku od onih o Gogolju, Turgenjevu, Tolstoju, Čehovu i Gorkom) nikada nisu održana i da su objavljena tek posthumno.

(...) Nastasja ga je ćutke posmatrala namrštena i dugo ga tako gledala. Njemu je bilo neprijatno od tog pogleda, čak i strašno. [Najava klimaksa...]
 – Zašto ćutiš, Nastasja? – progovorio je najzad bojažljivo, tihim glasom.
 – *To je krv* – [ćitaoca podilaze žmarci] odgovorila je ona, najzad, tiho i kao za sebe govoreći.
 – *Krv! ... Kakva krv?* – mrmljao je bledeći i odmićući se prema zidu. [Tenzija vrhuni!!! Ćitaocu zastaje dah.]
 Nastasja ga je i dalje posmatrala ćuteći.
 – *Niko gazdaricu nije tukao* [najava razrešenja] – progovorila je opet strogim i odlučnim glasom.
 On je gledao u nju jedva dišući.
 – Ja sam lićno ćuo... nisam spavao... sedeo sam – rekao je još bojažljivije. – Dugo sam slušao. Dolazio je pomoćnik nadzornikov... Svi su istrćali na stepenice iz svih stanova.
 – *Niko nije dolazio. Nego to krv u tebi vri.* [Ćitalac otpuhuje i otire znoj s ćela.]
 Kad nema oduške i poćne da se siri kao džigerica, onda se i poćne ćoveku svašta priviđati... Hoćeš li da jedeš, a? [Ćitalac, iz nekog razloga, oseti glad, sklapa knjigu i odlazi u kuhinju da napravi sendvić, da, veliki sendvić sa šunkom, da štrći slaninica!] (Dostojevski 1990: 131–133)

Kon je, u jednoj fusnoti, iznela podatak da je na upravo navedeni odlomak iz *Žloćina i kazne* prvi ukazao R. Dž. Letkou (Ronald James Lethcoe), i uzgred primetila da se “interesantni efekti postižu (...) kada su uvodni signali sna ispušteni, pogotovo kada su vreme i prostor unutar sna bliski ‘stvarnom’ vremenu i prostoru usnulog književnog lika” (Cohn 1983: 279–280).⁷

Poslednji primer iz onirićke sfere naći ćemo u Ćehovljevoj prići “Obućar i đavo” (“Сапожник и нечистая сила”, 1888). Prića je, uz to, školski primer “kompozicijske” motivacijske, koja bi se, za ovu priliku, mogla doćarati formulom: “Lampa koja dogoreva na poćetku priće mora na kraju da probudi junaka.”

⁷ U romanu, međutim, postoji još jedan “pripovedani san”, na koji se Kon ne osvrće. Mislim na sjajan prikaz Svidrigajlovljeve košmarne noći uoći samoubistva, koji je toliko kompleksan da se ne moće jasno razabrati da li je tu tradicionalna mimeza sna umetnuta između dva sna isripovedana posredstvom ontološke varke, ili je, pak, u pitanju troslojna noćna mora, tokom koje se junak dva puta prividno budi (vidi Dostojevski 1990: 519–523).

Evo početka: “Bilo je Badnje več. Marija je već odavno hrkala na peći, u lampi je sav petrolej izgoreo, a Fjodor Nilov je još uvek sedeo i radio” (Čehov 1990: 182). Junak je, zatim, u par majstorskih poteza skiciran kao neradnik i pijandura. Iznuđen od napora da u poslednji čas dovrši čizme koje je naručila imućna mušterija, Fjodor proklinje svoju robijašku sudbinu i snuje slatke prevratničke snove:

Kako bi bilo lepo kad bi se njima, đavo ih odneo! [Stupanje gos'n Nečastivog na scenu navešćeno je junakovim kletvama; on, dakle, bukvalno “traži đavola”...] – kad bi se tim bogatašima poraspadale kuće, pocrkali konji, kad bi im se izlizale bunde i šubare od samurovine! Kako bi to bilo lepo kad bi se bogataši, malo-pomalo, pretvorili u prosjake-siromahe koji nemaju šta da jedu, a ubogi obućar postao bogataš i izdirao se na siromaška obućara uoči Božića.

[Hokus-pokus, preparandus:] Sanjareći tako, Fjodor se odjednom seti svog posla i otvori oči.

“Eto ti!” pomislio je razgledajući čizme. “Odavno sam ih završio, a još uvek sedim. Treba da ih nosim mušteriji!”

(...) Bilo je hladno, klizavo, mračno, gasne svetiljke su bacale prigušenu svetlost, i na ulici je, vrag bi ga znao zašto, smrdelo na petrolej, tako da Fjodora zagolica u grlu i poče kašljati. [Prekaljenom se čitaocu već na ovom mestu “pali lampica”.] Kaldrmom su tamo-amo išli bogataši, i svaki od njih je imao u rukama šunku i četvrt litre votke. Iz kočija i sanki, Fjodora su gledale bogate gospođice, plazile mu se i vikale kroz smeh:

– Prosjak! Prosjak!

Iza Fjodora su išli studenti, oficiri, trgovci i generali i zadirkivali ga:

– Pijanica! Pijanica! Obućar-bezbožnik, Čizmarska duša! Prosjak.

Sve je to Fjodora vređalo, ali je ćutao i samo pljućkao. Ali, kad je sreo majstora obućara Kuznu Lebedkina iz Varšave i kad mu ovaj reče: “Ja sam se oženio bogatom devojkom, za mene rade šegrti, a ti si slepac, nemaš šta da jedeš” – Fjodor nije izdržao, nego je pojurio za njim. Jurio ga je sve dok se nije našao u Kolokoljnom sokaku. Njegova mušterija je stanovala u četvrtoj kući od ugla, na poslednjem spratu. (Čehov 1990: 183)

Čehov, za razliku od Dostojevskog, piše komičnu priču, što znači da nije obavezan da održi isti stepen realističke iluzije. Otuda blaga distorzija predstavljene stvarnosti, koja odaje rad sna. (Uklanjanjem realističkog okvira i daljim razvojem takve “nadrealne” motivacije, svet ove priče postao bi srodan “pomerenim” svetovima Gogolja i Kafke.)

U nastavku Čehov varira drevnu temu ugovora s đavolom – Fjodor prodaje dušu za život na visokoj nozi – i priča, naizgled, prelazi u oblast natprirodnog (uzgred, nije slučajno da se zbivanje odigrava baš na Badnje večer, kada, prema narodnom verovanju, slabi granica između ovog i onog sveta). Fjodor postaje obučar u bogataškoj koži, što dovodi do čitavog niza šaljivih nespornosti, koje pisac ujedno koristi da perolakom satirou ukaže na neke “protivrečnosti” ondašnjeg ruskog društva.⁸

Đavo, na posletku, dolazi po svoje (podvlačim prelazne tačke):

I odvuče Fjodora u had, pravo u pakao, a đavoli se okupiše sa svih strana i povikaše:

– *Budalo! Tikvane! Magarče!*

U paklu je *strašno smrdelo na petrolej*, prosto da se čovek uguši.

I odjednom sve iščeze, Fjodor otvori oči i vide svoj sto, čizme i limenu lampicu. *Staklo na lampi bilo je crno, a iz malog plamička na fitilju kuljao je smrdljivi dim*, kao iz dimnjaka. Pored njega je stajala mušterija u crnim naočarima i ljutito vikala:

260 – *Budalo! Tikvane! Magarče! Pokazaću ti ja, lopove jedan! Primio si porudžbinu pre dve nedelje, a čizme još ni sad nisu gotove!* (Čehov 1990: 188)

“Obučar i đavo” završava se jednim, za humorističku priču, prilično sumornim naravoučenijem (koje možda ipak treba pripisati junakovom mamurluku):

Sad mu se [Fjodoru] činilo da je i bogatima i siromašnima podjednako teško. Jedni imaju mogućnosti da se voze u kočijama, a drugi da iz svega glasa pevaju i sviraju na harmonici, a, uopšte uzev, čeka ih isto; samo grob, i u životu ne postoji ništa za šta bi vredelo dati đavolu makar i najmanji delić svoje duše. (Čehov 1990: 188)

Pređimo sada na najčuveniji i najjuticajni primer ontološke varke: Birsovu priču “Događaj na mostu preko Sovine reke” (“An Occurrence at Owl Creek Bridge”, na-

⁸ Evo jednog indikativnog incidenta: “Kod kuće zateče svoju novu ženu, go-spođu, odevenu u zelenu i crvenu bluzu i crvenu suknju. Htede da je poma-zi, pa taman zamahnu da je pljesne dvaput po leđima, ali ona mu ljutito re-če: – Seljačino! Prostačino! Zar ne umeš da se ophodiš sa gospođama? Ako me voliš, poljubi mi ruku, a ne dozvoljavam da me udaraš!” (Čehov 1990: 187)

pisana 1886, prvi put objavljena 1891). Priča je stilski daleko slabija od prethodnih primera, previše je u njoj izlišnih eksplikacija, nezgrapnih pseudonaučnih opisa i cinično-vickastih komentara pripovedača, nalik nečemu što bi, pušeci našte srca, izmozgao mamurni Po. No, proslavio ju je završni obrt (engleski termin: *twist ending*). Drugi zanimljiv momenat je njen *siže*: naime, podeljena je na tri poglavlja (što se ne sreće baš često u pričama od nepunih deset strana).

Prvi deo čini jedna scena (navodim početak, sredinu i kraj):

Na železničkom mostu u severnoj Alabami stajao je jedan čovek i gledao brzu vodu što je proticala dvadeset stopa niže. Čovekove ruke behu zabačene na leđa, zapešća vezana konopcem. Uže mu je tesno obavijalo vrat. Bilo je pričvršćeno za debelu poprečnicu iznad njegove glave, a nezategnuti deo otegao mu se do kolena. Nekoliko dasaka nabacanih preko pragova što držahu železo pruge služilo je kao podloga njemu i njegovim dželatima – dvojici redova Federalne armije pod komandom narednika, koji je u građanstvu mogao biti pomoćnik šerifa. (...)

Pošto su pripreme završene, dva redova odstupiše i svaki povuče dasku na kojoj je stajao. Narednik se okrete kapetanu, pozdravi i stade tik iza tog oficira, koji, takođe, koraknu u stranu. Nakon ovih manevara, osuđenik i narednik ostadoše na krajevima iste daske koja se pružala preko tri mostovne grede. Kraj na kojem je stajao civil skoro je dopirao do četvrte. Ali ne sasvim. (...)

261

Otvorio je oči i pod sobom opet ugledao vodu. “Kad bi mi uspelo da oslobodim ruke”, pomisli, “mogao bih da zbacim omču i skočim u brzak. Gnjuranjem bih izbegao tanad i snažnim zamasiama doplivao do obale, zamakao u šumu i pobegao kući. Hvala bogu, moja kuća je još uvek s one strane njihovih linija; moja žena i dečica [*little ones*, u originalu] još su van domašaja najisturenije neprijateljeve jedinice.”

Dok su ove misli, koje su ovde morale biti pretočene u reči [*sic!*], pre sevnule kroz mozak osuđenog čoveka nego što su se u njemu uobličile, kapetan klimnu naredniku. Narednik kroči u stranu. (Birs 1965: 28-30)

U drugom, najkraćem, delu priče posredstvom *flashbacka* saznajemo kako je došlo do toga da Pejton Farkvar, imućni južnjak, bude uhvaćen u pokušaju sabotaže naslovne ćuprije i, prekim sudom, osuđen na smrt. Ovakav način konstrukcije sižea – početak *in medias res* scenom prekinutom u najdramatičnijem času, zatim povratak u prošlost da bi se *ab ovo* iznela predistorija događaja sve do kritičnog trenutka, koji se razrešava na samom kraju – u savremenom se filmu zloupotrebljava *ad nauseam*.

Treće poglavlje se, shodno tome, direktno nadovezuje na kraj prvog:

262 Propavši pravo kroz most, Pejton Farkvar izgubi svest, te je bio kao mrtav. Iz tog stanja – činilo mu se, nakon čitave večnosti – probudi ga bol prouzrokovani snažnim stezanjem oko grla, praćen osećajem gušenja. Oštri, prodorni bolovi kao da su se iz vrata strelovito prenosili naniže, do poslednjeg vlakna njegovog trupa i udova. Činilo se da ti bolovi u magnovenju prolaze tačno određanim linijama grananja i otkucavaju nepojamno brzom učestanošću. Delovali su kao struje ustalasanog ognja koji ga zagreva do neizdržive temperature. Što se glave tiče, bio je jedino svestan osećaja nabreklosti, nabujale krvi. Ove osećaje nije pratila misao. Intelktualni deo njegovog bića bio je već zbrišan; mogao je samo da oseća, a osećanje beše mučenje. Bio je svestan kretanja. Obuhvaćen oblakom svetlosti, kome je bio puklo usijano jezgro, bez sušćastva, klatio se u nezamislivim lukovima, poput ogromnog klatna. Odjednom, užasno naglo, svetlo oko njega odskoči uz zvuk glasnog pljuska; u ušima mu strahovito zatutnja i sve postade hladno i mračno. Sposobnost mišljenja je vaspоставljena; znao je da se konopac prekinuo i da je pao u reku. Davljenje se nije pojačavalo; omča oko vrata ga je skoro ugušila i nije dozvoljavala da voda uđe u pluća. [Zanimljiva ideja, nema šta.] Umreti od vešanja na dnu reke! – ta pomisao izgledaše mu smešna. (Birs 1965: 32-33)

U navedenom odlomku upadljivo je odsustvo bilo kakvih “migova” koji bi čitaocu mogli odati da je junakovo spasenje iluzorno. Birs nije želeo da ugrozi konačni efekat priče. Pripovedanje se nastavlja u istom ekscentričnom stilu: na četiri strane opisuje se (postupkom koji nalikuje na usporeni snimak) junakovo izranjanje i beg od severnjačkih vojnika, pod kišom metaka.⁹ Iluzija se tek pri samom kraju ovlašno narušava, s ciljem da se pojača završni šok. Pejton Farkvar tumara mračnom šumom, pokušavajući da nađe put do “žene i dečice”:

Vrat ga je bolelo; podigavši ruku, utvrdi da je užasno natekao. Znao je da na njemu ima kružnu modricu negnječenja od užeta. Osećao je da su mu se oči zakrvavile, više nije mogao da zažmuri. Jezik mu je odebljao od žeđi, ublaža-

9 Evo mog omiljenog mesta: “dižući se ponovo ka površini, susretao je neobično spljoštene sjajne komadiće metala kako polagano kruže naniže. Neki ga dodirnuše, pa odmah spadoše, nastavljajući spuštanje. Jedan mu je bio zapao između vrata i okovratnika; bio je neugodno vruć i on ga iščacka” (Birs 1965: 35).

vao je njegovu vrelinu proturajući ga između zuba napolje, na hladan vazduh. [Opisi kojima se dočarava agonija junaka u stvarnosti.] Kako je meka trava zastrla netaknuti put – pod nogama više nije osećao drum!

Nema sumnje, uprkos patnjama, zaspao je u hodu, jer sad vidi drukčiji prizor – možda se samo oporavio od bunila. Stoji pred kapijom svog doma. [Primetili ste indikativni prelazak u prezent.] (...) Dok otvara kapiju i prilazi širokom, belom stazom, vidi lepršanje ženskih haljina: njegova žena, sveža i mila, silazi sa trema u sretanje. Stoji čekajući ga podno stepeništa, sa osmehom neizrecive radosti, u stavu čijoj ljupkosti i dostojanstvenosti nema ravne. Ah, kako je divna! [Ah, kakav bljutav opis!] I baš kad htjede da je zagrlji, oseti ošamućujući udarac po zatiljku; svuda oko njega plamti zaslepljujuća bela svetlost uz zvuk sličan pucnju topa – a onda sve posta tama i tišina!

Pejton Farkvar je mrtav; njegovo telo, prebijene kičme, blago se njiše tamo-amo ispod greda mosta na Sovinoj reci.¹⁰ (Birs 1965: 37)

Znači, događaje predstavljene u drugoj polovini priče treba pripisati poslednjim trzajima svesti obešenog junaka! Embrouz Birs je (po svoj prilici) prvi otkrio prostor koji opis smrti otvara za efektanu upotrebu ontološke varke. Od tada je ovaj trik izveden i previše puta. Najpoznatiji književni potomak “Događaja” svakako je Hemingejeva priča “Snegovi Kilimandžara” (“The Snows of Kilimanjaro”, 1936), u kojoj pisac Hari umire od trovanja krvi u afričkoj bestragiji, a čitaocu se pri kraju kao stvarno zbivanje podmeće junakova predsmrtna fantazija o dolasku spasonosnog aviona u poslednji čas (vidi Hemingvej 1966: 86-88). Priča je, osim toga, neposredno nadahnula i dva veoma uspela filma.¹¹

263

10 U originalu, poslednja rečenica je u prošlom vremenu: “Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge” (Bierce 1891). Vidimo kako odstupanje od izvornika ponekad može pojačati njegov (u ovom slučaju) završni efekat.

11 Inače se postupak ontološke varke – koji sam, kao narativni *trompe-l'œil* svoje vrste, krstio po analogiji sa “optičkom varkom” – mnogo lakše da izvesti na filmu, kao vizuelnoj umetnosti *par excellence*. Štaviše, postao je do te mere uobičajen da se koristi i u reklamama (mada ga, koliko mi je poznato, niko još nije imenovao). Evo par karakterističnih primera: noćna mora na samom početku *Osmog putnika II* (Cameron 1986); trip u *Rekvijemu za snove* (Aronofsky 2000: 00:06:32-00:07:04h); onanistička maštarija u *Adaptaciji* (Jonze 2002: 00:28:49-00:31:02h). Filmski jezik, naravno, poseduje sopstvena sredstva pomoću kojih se može podesiti stepen uverljivosti ontološke varke: na primer, promena rakursa i ritma montaže, muzika i zvučni efekti, različite fotografske tehnike...

U prvom od njih, Gilijamovoj burlesknoj distopiji *Brazil*, varkom je pojačana brutalnost završnog udara: junaku, podvrgnutom torturi (kao i gledaocu, koji gricka kokice), priviđa se hepiend: upad gerilaca, oslobođenje, uspješan beg i vožnja s dragom ka kućici-slobodici – idiličnu iluziju (kao u primeru iz Čehova) povremeno remete “iščašena” dešavanja posredovana “logikom” sna – zatim sledi konačni rez na surovu stvarnost: junak je od mučenja sišao s uma (Gilliam 1985: 02:05:00–02:19:10h). U drugom, *Džejkubovoj lestvici košmara*, varka se proteže na čitav film: povratnik iz Vijetnama pokušava da vodi normalan život, koji iznenada biva narušen serijom irealnih zbivanja; pojavljuje se i mogućnost realističkog objašnjenja (njegova jedinica je bila podvrgnuta nezakonitom testiranju s eksperimentalnim drogama), tako da protagonista nije siguran progone li ga demoni ili tajna služba; zamršena priča se na kraju raspliće povratkom na primarni ontološki nivo (koji čini okvir filma, i na mahove, iz drugog plana, probija opnu iluzije): ranjeni junak izdiše u vojnom helikopteru (Lyne 1990). Ova dva filma se, po upotrebi ontološke varke, međusobno razlikuju koliko i dve Nabokovljeve priče u kojima se poslužio Birsovim trikom, produbivši, pri tom, opis predsmrtnog bunila načinima na koje se književno posreduje rad sna.¹²

264 Prva priča – “Pojedinstvi sunčevog zalaska” (“Details of a Sunset”, engleska verzija: 1976) – predstavlja najraniji primer ontološke varke u Nabokovljevom opusu.¹³ Pripovedač od samog početka uspostavlja ironičnu distancu prema junaku,

12 Premda nema nikakvih dokaza da je Nabokov u mladosti čitao “Događaj na mostu preko Sovine reke” (Birsovo se ime, recimo, ne pominje ni na jednoj od preko 1200 strana Bojdove dvotomne biografije), ipak mi se čini da je priča bila previše poznata da bi mu mogla promaći. Osnovanost moje sumnje donekle potkrepljuje činjenica da Boris Ejhenbaum, u tekstu “O’Henri i teorija novele” (1925), prilikom osvrta na nedovršenu priču “San” – gde je O’Henri nameravao da “razvije sliku koja nastaje u osuđenikovoju uobrazilji i koja potpuno zaklanja stvarnost” (Ejhenbaum 1972: 120) – u fusnoti upućuje na “stvari slične po konstrukciji”: Birsovu priču i Perucov roman *Škok u neizvesno* (Leo Perutz, koliko mi je poznato, nije preveden kod nas; pomenuti roman objavljen je 1918, a originalni nemački naslov glasi *Freiheit*).

13 Nabokovljeva naknadna beleška: “Čisto sumnjam da sam ja bio odgovoran za odvratan naslov (“Katastrofa”) nametnut ovoj priči. Napisana je juna 1924. u Berlinu [godina objavljivanja prevoda *Alise!*] i prodata emigrantskim novinama ‘Sevodnja’ u Rigi gde je izašla 13. jula iste godine. (...) Sada sam joj dao naslov, koji ima trostruku prednost: odgovara tematskoj pozadini priče, sigurno će zbuniti čitaoce koji ‘preskaču opise’ i razbesneće kritičare” (Nabokov 1996: 53).

mlađanom berlinskom purgeru Marku Štandfusu, koji je – dok se pripito tetura prema kući – opisan kao “trgovački pomoćnik, polubog, plavokosi Mark, srećni momak s uštirkanom kragnom. [Obratite pažnju na to kako je opisom, posprdno, preneto mladićevo euforično raspoloženje.] Sa zadnje strane njegovog vrata, iznad bele linije te kragne, kosa mu se završavala u šaljivom, dečačkom repiću koji je izbegao berberinove makaze. Taj repić je učinio da se Klara zaljubi u njega, i ona se klela da je ljubav prava, da je potpuno zaboravila zgodnog propalog stranca koji je prethodne godine unajmio sobu kod njene majke, frau Hajze” (Nabokov 1996: 53). Poslednja rečenica najavljuje da se u pozadini ove priče (kao i “Nitkova” i većine drugih Nabokovljevih proznih ostvarenja) nalazi tema ljubavnog trougla. Narednog dana, Mark s posla svraća u kafanu, a zatim se, nacvrčan, zapućuje pravo ka vereničinoj kući, ne saznajući ono što je, u međuvremenu, njegovoj majci saopštila frau Hajze: da se “zgodni propali stranac” vratio i da je Klara raskinula veridbu.

Ontološka varka, izvedena u poslednjoj trećini priče, slabijeg je intenziteta, tj. “migovi” su do te mere upadljivi da ne mogu promaći ni najrasejanijem čitaocu. Prvi ključ dolazi u vidu ironične upadice pripovedača (dok se junak blaženno trucka u tramvaju):

(...) proučavao je saputnike nežno, s ljubavlju. Imao je tako mladalačko lice, zaista je imao, sa ružičastim bubuljicama na bradi, razdraganim svetlim očima, nepodsećenim pramenom u udubljenju zatiljka... *Čovek bi pomislio da ga je sudbina mogla poštediti.* [Kurziv je moj. Naravno, u ovom stadijumu priče, čitaocu se logično nameće zaključak da ga je sudbina mogla poštediti slamanja srca. Međutim, ubrzo će se ispostaviti da je pripovedač u vidu imao “lom” drukčije prirode. Obratite sada pažnju na majstorstvo s kojim Nabokov dočarava kretanje, dok ja podvlačim bitne detalje:] (...)

Trgao se. Propustio je stanicu na kojoj je trebalo da siđe. Na putu ka izlazu sapleo se o noge *debelog gospodina* koji je čitao *medicinski časopis*; Mark je hteo da odigne svoj šešir, ali je skoro pao: tramvaj je skretao uz vrisak. Zgrabio je šipku iznad glave i uspeo da održi ravnotežu. Čovek je polako uvukao noge uz hrapavo i ljutito gundanje. Imao je sive brkove koji su se svadljivo izvijali na gore. Mark mu je uputio osmeh krivca i stigao do prednjeg kraja tramvaja. Zgrabio je obema rukama gvozdenu ogradu, savio se napred pro računavajući skok. Dole, asfalt je tekao mimo njega, gladak i svetlucav. Mark je skočio. Osetio je vatru trenja na tabanima, i noge su počele da trče same od sebe, stopala su trupkala uz nevoljan odjek. Nekoliko čudnih stvari desilo se istovremeno: s prednje strane tramvaja, koji je uz ljuljanje od-

lazio od Marka, konduktar je ispustio besan uzvik; sjajni asfalt je prohujao nagore poput sedišta ljuška; zatunjala masa udarila je Marka otpozadi. Bilo je to kao da je snažan grom prošao kroz njega od glave do nožnih prstiju, a zatim ništa. Stajao je sam na sjajnom asfaltu. Pogledao je oko sebe. Video je, u daljini, sopstvenu figuru, vitka leđa Marka Šandfusa, koji je dijagonalno prelazio ulicu kao da se ništa nije dogodilo. Čudeći se, dostigao je sebe jednim lakim zamahom i sada je to on prilazio pločniku, celog tela ispunjenog podrhtavanjem koje je postepeno nestajalo.

“Bilo je to glupo. Skoro da me preгази autobus...” (...)

[Na posletku, Mark stiže do Klare:] Otvorila je vrata i Mark se odmah našao u dnevnoj sobi, koja mu se prikazala kao nesvakidašnje prostrana i svetla.

“Kad su ljudi srećni kao što smo mi sada”, rekla je, “oni mogu i bez hodnika” (...) [Divan primer logike sna!]

A u dnevnoj sobi, oko snežnobelog ovala stolnjaka, sedelo je nekoliko ljudi, od kojih Mark nijednog nije nikada ranije video u kući svoje verenice. (...) nalazio se tu i onaj kratkonožni, trbušasti starac koji je čitao medicinski časopis u tramvaju i koji je još uvek gundao.

Mark je pozdravio društvo stidljivim naklonom i seo pored Klare, i u istom trenutku osetio, kao maločas, munju užasnog bola kako mu prolazi kroz čitavo telo. [Stvarnost nadire:] Zgrčio se, a Klarina zelena haljina je otplovila, smanjila se i pretvorila u zeleni abažur lampe. Lampa se njihala na gajtanu. Mark je ležao ispod nje, s tim neshvatljivim bolom koji mu je lomio telo, i ništa nije moglo da se razabere osim te titrave lampe, a rebra su mu pritiskala srce, čineći disanje nemogućim, i neko mu je savijao nogu, istežući je do lomljenja, začas će pući. Nekako se oslobodio, lampa je ponovo zasijala zeleno, i Mark je ugledao sebe kako sedi malo udaljen, pored Klare, i čim je to video našao je sebe kako dodiruje kolonom njenu vruću svilenu suknju. I Klara se smejala zabačene glave. (Nabokov 1996: 54–55)

266

Pogađate već: Mark na kraju umire u bolnici, dok je namćorasti debeljko lekar koji je, našavši se na mestu udesa, bezuspešno pokušao da ga spasi. Samo jedno ostaje nejasno: treba li junak da bude zahvalan autoru (koji je za ovu priliku navukao kostim *Slučaja Komediјanta*), što mu je dopustio da umre u iluziji da je voljen? Ko je bolje prošao: Mark Šandfus ili Anton Petrović?

Bilo kako bilo, Nabokovljeva varka nije prošla nezapaženo. Primetio ju je Brajan Bojd, i nazvao “postupkom lažnog nastavka” (Boyd 1990: 232). Ovaj termin, kako ćemo videti na idućem primeru, nije podesan jer, pored ostalog, ne obuhvata sve mogućnosti upotrebe postupka o kojem je reč. Nabokovljeva priča “*Terra incognita*” (1931)¹⁴ se, recimo, otvara “lažnim početkom”:

14 Kod nas objavljena u prevodu sa engleske verzije iz 1973.

Šum vodopada postajao je sve prigušeniji, dok se, napokon, nije sasvim izgubio, i mi produžismo kroz divljinu do tada neistraženog područja. Išli smo, već smo dugo išli – napred Gregson i ja, za nama, jedan po jedan, osam nosača domorodaca, a na kraju, žaleći se i vajakajući se, išao je Kuk. (Nabokov 1988b: 245)

Da bismo razbili monotoniju, predlažem malu igru u stilu one za enigmatičare-početnike “uočite razlike među slikama”: dakle, pronađite po čemu se upravo navedeni odlomak razlikuje od svih ranijih primera.

[... INTERMEZZO: *Brodovi u prašnjavoj luci, crnoj od znoja robova...*]

Eureka! Jedino se u njemu srećemo sa pripovedanjem u prvom licu. Premda je na osnovu malog uzorka nezahvalno izvoditi dalekosežna uopštavanja, nazire se izvesna pravilnost kada je u pitanju upotreba postupka ontološke varke u različitim narativnim registrima. S jedne strane, logika pripovedanja u trećem licu zahteva da varka bude svedena na ograničeni segment teksta, služeći “epizodičnoj intenzifikaciji” (Stanzel 1986: 137). S druge, u kontekstu pripovedanja u prvom licu, varka pokazuje tendenciju da se protegne na čitav tekst, potiskujući predstavljenu stvarnost u drugi plan. Odlučujuću ulogu, pri tom, igra izbor “motivacijskog pokrića”, odnosno psihološke pojave koja se varkom posreduje. Što se pripovedanja u prvom licu tiče, naročito pogodne situacije predstavljaju ludilo – kao u Nabokovljevom izvrsnom kratkom romanu *Špijun (Сошлягатий, 1938)*,¹⁵ ili trenutak smrti junaka (kada se, po književnoj konvenciji, vreme rasteže).

267

“*Terra incognita*” počinje usred pripovedačevog delirijuma koji je uzeo vid avanturističke priče, gde se dvojica prirodnjaka kreću neistraženom teritorijom u potrazi za ranije neklasifikovanim vrstama biljaka i insekata (egzotičnost okruženja dočarana je, između ostalog, izmišljenim latinskim nazivima biljaka, poput *Vallieria mirifica*). Prevrtljivi prevodilac Kuk, nevoljan da ide dalje, nagovorio je nosače da junake ostave na cedilu, ali im se ubrzo vraća, ne mogavši da održi korak s domorocima.

Stvarnost, isprva lagano, a zatim sve jače i jače, prodire kroz opnu pripovedačevog bunila. U ovom stadijumu priče, čitalac to, naravno, ne može da zna, pogotovo zato što su mu oči (slično kao u filmu *Džejkובה lestvica košmara*) zamazane realističkom motivacijom (kao i obično, podvlačim bitne momente):

Govorio sam sebi da mi je glava teška od dugog marša, žege, mešavina boja i šumske jeke, ali *potajno* sam znao da sam bolestan. Pretpostavljao sam da se radi o lokalnoj groznici. (...)

¹⁵ Vidi, *odmah vidi* Vladimir Nabokov, *Špijun i druge proze*, Vršac: KOV, 1992.

Šuma poče da se proređuje. *Mene su mučile neobične halucinacije. Gledao sam fantastična stabla, oko kojih su se uvijale debele, rumene zmiје, i iznenada pomi-slih da između stabala vidim, kao kroz svoje prste, zatamnjeno ogledalo na vratima poluotvorenog ormana, ali tada se sabrah, bolje pogledah i uvideh da je to samo varljivi blesak žbuna akreane (ku-drave biljke s krupnim bobicama, sličnim punačkim šljivama). [Još jedan primerak iz Pri-ručnika fantastične botanike.]*

(...) Podnevno nebo, oslobođeno lisnatih zastora, tegobno je visilo nad nama sa svojom zaslepljujućom tminom – da, sa zaslepljujućom tminom, jer se to drugačije ne može opisati. Nastojao sam da ne podižem pogled, ali na tom nebu, *na samom rubu mog pogleda, plovile su ne zaostajući, beličaste gipsane prikaze, spirale i rozete, kakvima u Evropi ukrašavaju tavanice; trebalo je, međutim, samo da ih direktno pogledam i one bi iščezle, i ponovo bi tropsko nebo odzvanjalo od ravnomernog gustog plavetnila. (...) Gregson zamahnu mrežom – i potonu do kuka u brokatno blato dok je divovski lastin repak, zalepetavši satenskim krlima, odjedrio dalje, preko trske, prema sjaju bledih isparenja gde su, izgleda, visili nejasni nabori prozorske zavese. “Ne smem”, rekoh u sebi, “ne smem...” (...) Predviđao sam da ću se za koji tren sasvim srušiti, da će obrisi i obline delirijuma, koji su se nazirali kroz nebo i zlatnu trsku, potpuno ovladati mojom svešču. Povremeno su mi Gregson i Kuk postajali sasvim providni, i pomišljao sam da kroz njih vidim tapete s beskrajno ponavljanim uzorkom trske. Sabrah se, napregoh oči i produžih.*

(...) Kuk je stalno padao i puzao, prekriven ujedima buba, sav podbuo i mokar, a kako je tek, o, bože, cvilio kada bi jata malih, svetlozelenih vodenih¹⁶ zmija, privučenih našim znojem, krenula da nas gone, prelazeći u svom širenju i

16 Domaći čitaoci su ovde ostali uskraćeni za jedan mig (što samo pokazuje da i vrstan prevodilac poput Albaharija ponekad “zadrema”). Naime, u engleskoj verziji priče na ovom mestu stoji pridev *hydrotic* (Nabokov 2001: 300), a sličan stručni termin – *hidrotičan* – postoji i u našem jeziku, da označi medicinsko sredstvo “koje tera na znojenje” (Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd: Prosveta, 1996/97). U gornjem navodu, dakle, treba da stoji “hidrotične zmiје”. Pridev je bitan, jer se njime, prvi put mimo pripovedačeve vizure, nagoveštava “stvarnost bolesničke poste-lje”. Moram priznati da bi i meni promakao, da na njega nije izričito ukazao Aleksandar Dolinjin u svojim beleškama uz ovu priču (rus. *тигровицкыи змеи*). Dolinjin, takođe, kao mogući izvor navodi priču Vladimira Amfiteatrova-Kadaševa “Zeleno carstvo” (“Зеленое царство”, 1923), u kojoj umirući putnik simultano obitava u dvema stvarnostima (Набокон 1989: 496).

skupljanju i po dva metra. Mene je, međutim, mnogo više plašilo nešto drugo: povremeno, *s moje leve strane (uvek, zbog nekog razloga, s moje leve strane)*, pojavljivalo se među uzastopnim trskama *nešto što je ličilo na naslonjaču, a što je u stvari bilo neko nezgrapno sivo amfibijsko stvorenje*, čije mi je ime Gregson odbijao da kaže. [Naslonjača se, dakako, nalazi s leve strane junakove postelje.] (Nabokov 1988b: 246-248)

Kao što vidite, Nabokov je ovde (spram priče “Pojedinstva sunčevog zalaska”) osetno napredovao u veštini predstavljanja interferencije različitih ontoloških ravni. Opisi kojima se dočarava “paranje” junakove halucinacije podsećaju na fotografsku “duplu ekspoziciju” ili mešanje dveju stanica na tranzistoru. Međutim, realistička motivacija (avanturističke) priče još uvek nije ispala iz igre, pošto su skoro sve groteskne pojave (izuzev “hidrotičnih zmija” iz fusnote) skopčane s pogledom junaka, tako da se još uvek mogu pripisati njegovoj “bolesti”. Ali ne zadugo:

– Pogledaj, baš je čudno – reče mi Gregson, ne na engleskom već na nekom drugom jeziku, kako Kuk ne bi razumeo. – Moramo da pođemo do onih planina, ali gledaj, baš je čudno: možda su bile fatamorgana? Više se ne vide. [Sjajno, lik iz fatamorgane pita se da li je nešto fatamorgana!]

269

Podigoh se s jastuka i oslonih lakat na elastičnu površinu stene... Da, tačno je, planine se više nisu videle, samo drhtava para nad močvarom. Pono vo je sve oko mene postalo dvosmisleno prozirno. Zavalih se i tiho rekoh Gregsonu:

– Ti verovatno ne možeš da vidiš, ali nešto pokušava da se probije. (Nabokov 1988b: 249)

U gornjem odlomku namerno nisam podvukao detalje koji konačno odaju u čemu je stvar, pošto su tako suptilno plasirani da pri prvom čitanju lako mogu da promaknu. Činim to sada: “Podigoh se *s jastuka* i oslonih lakat na *elastičnu* površinu stene...”. Nešto dalje, nalazi se još jedan divan primer neupadljivog miga ove vrste: “Stena je bila *bela i meka kao krevet*. Podigoh se malo, ali odmah padoh natrag na *jastuk*” (Nabokov 1988b: 250).

Na kraju priče, Gregson i Kuk ginu u međusobnom okršaju, dok pripovedač (u obema ontološkim ravnima!) leži na samrti:

Ja sam posmatrao i mislio (čula zamagljenih groznicom) kako sve to liči na bezopasnu igru, da će oni začas ustati, i da će me, kada odahnu, mirno pre-

neti preko močvare do prohladnih plavičastih planina, do nekog senovitog mesta sa žuborom vode. Ali iznenada, na tom poslednjem stupnju moje smrtne bolesti – jer znao sam da ću kroz nekoliko minuta umreti – u tih nekoliko poslednjih minuta sve postaje potpuno jasno: shvatih da sve ono što se odigravalo oko mene nije nikakva zavrzlama zapaljene mašte, nikakav veo delirijuma kroz koji su nastojali da se prikažu neželjeni prizori navodno stvarnog postojanja u nekom dalekom evropskom gradu (tapete, naslonjača, čaša s limunadom). Shvatih da je nametljiva soba samo izmišljotina, budući da je sve posle smrti, u najboljem slučaju, izmišljotina: imitacija života skrpljena u žurbi, nameštene sobe nepostojanja. Shvatih da je stvarnost ovo ovde, ovde pod ovim prekrasnim, zastrašujućim, tropskim nebom, među ovim bleštavim trskama-mačevima, u ovom isparenju koje visi nad njima, i u mesnatim cvetovima koji su uspevali na ovom ravnom ostrvcetu, na kojem su, pored mene, ležala dva leša u smrtnom zagrljaju. (...) Bio sam sâm. Tamnije su bleštale trske, bleđe je plamtelo nebo. Pogled mi krenu za divnom bubom koja je pužala preko kamena, ali nisam imao snage da je uhvatim. Sve se oko mene gasilo, obnaživalo dekor smrti – stvarni¹⁷ nameštaj i četiri zida. Poslednjim pokretom htediti da otvorim knjigu, vlažnu od mog znoja, jer sam morao nešto da zabeležim, ali, ovaj, ona mi iskliznu iz ruke. Pipao sam svuda po pokrivaču, ali nje više nije bilo. (Nabokov 1988b: 251-252)

Bojd primećuje da u ovoj priči “ne možemo razabrati šta je delirijum, a šta stvarnost, baš kao što nikada ne možemo okusiti objektivno stvarno: Subjektivnost je sve što poznajemo” (Boyd 1990: 296). Međutim, kao što smo videli, sama logika priče (“podvodnom strujom nagoveštaja”) vodi ka zaključku da je “stvarnost samrtničke postelje”, hteo to junak ili ne, primarnija od “avanturističkog” plana priče. Na to, uostalom, upućuje i poslednja rečenica (“Pipao sam svuda *po pokrivaču...*”). Pripovedač može izabrati da umre u svetu mašte, ali svejedno mora umreti u “stvarnosti”. Pa ipak, postavlja se pitanje: odakle nam to junak pripoveda kada, onako nonšalantno, u *prošlom vremenu* može da izjavi “znao sam da ću kroz nekoliko minuta umreti”? Mašta je izgubila bitku, ali... možda je život na ovom “realističnom” svetu samo prva runda?

17 U engleskoj verziji stoji *realistic* (Nabokov 2001: 303), a u ruskom izvorniku upotrebljen je pridev *правдоподобный* – “verodostojan” (Набоків 1989: 41). Prema tome: “realistični nameštaj i četiri zida”; pridev ukazuje na junakovo odbijanje da se pomiri sa stvarnošću.

Sve u svemu, očividno je da ontološka varka u kontekstu pripovedanja u prvom licu mnogo ozbiljnije ugrožava ontološku ravnotežu predstavljenog sveta. Korak dalje, i došli bismo, kako bi to rekao Brajan MekHejl, do radikalne ontološke destabilizacije “projektovanog sveta”, odnosno do situacije u kojoj čitalac ne bi imao načina da utvrdi koji je od predstavljenih ontoloških nivoa u stvari primaran. MekHejl je, inače, zapazio postupak ontološke varke i imenovao ga *trompe-l'œil*, smatrajući ga karakterističnim za posmodernističke tekstove, koji “hotimično zavode čitaoca na pogrešan put da umetnuti, sekundarni svet uzme za primarni, dijegetički svet. Po običaju, takva hotimična ‘mistifikacija’ praćena je ‘demistifikacijom’, kojom se otkriva pravi ontološki status navodne ‘stvarnosti’ i, na taj način, ogoljava ontološka struktura teksta. Ukratko, u kontekstu postmodernizma *trompe-l'œil* funkcioniše kao još jedan u nizu postupaka kojima se u prvi plan ističe ontološka dimenzija” (McHale 1989: 115-116). Jedan od MekHejlovih primera je Pinčonov roman *Duga gravitacije* (*Gravity's Rainbow*, 1973), koji se otvara ontološkom varkom (junakov san), a završava se (nakon nepunih 900 strana) tako što se ispostavlja da je čitav “projektovani svet”, zapravo, bio samo film. Međutim, nedvosmisleno tumačenje romana otežava okolnost da sekundarni svet “ima istu ‘aromu’ kao i ‘prvostepena stvarnost’” (McHale 1989: 116).¹⁸

Krajnje je vreme da otkrijem ono što sam tokom čitavog teksta od vas tajio (mada ste se toga, sigurno, već odavno i sami dosetili): naime, područje primene ontološke varke šire je od posredovanja (rubnih stanja) svesti. Primer *Duge gravitacije* pokazuje da se varka može izvesti i podmetanjem filma za “stvarnost” romana (druge mogućnosti su: roman, predstava, slika, kompjuterska simulacija, eksperiment koji izvode vanzemaljci i tome slično). MekHejl je, ipak, propustio da primeti da se postupak može upotrebiti za posredovanje svesti u kontekstu realističke proze, i da čak može pojačati iluziju verodostojnosti.

Sama ontološka varka, zapravo, postaje moguća tek na fonu vidokruga očekivanja izgrađenog na konvencijama realizma. Štaviše, s obzirom na ključni uvid Dorit Kon – o “postojanju uzajamne zavisnosti između narativnog realizma i mimeze svesti” (Cohn 1983: 8) – mogla bi se razmatrati teza da je posredovanje svesti ontološkom varkom bilo jedan od prvih šavova po kojem je realistička paradigma počela da puca.

18 Kao srodan primer iz sedme umetnosti možemo navesti *Belle de Jour* (Buñuel 1967), koji je uokviren dvema ontološkim varkama, što postavlja nepremostive teškoće pred one kojima je stalo da utvrde gde prestaje mašta junakinje i počinje “stvarnost” filma.

Što se Nabokova tiče, on se ovim postupkom služio uglavnom za posredovanje svesti. To ne treba da nas čudi, ako znamo da je njegova opsesivna tema bila *sukob individualne imaginacije i sveta*. Toliko je još primera koje bismo mogli razmatrati... Pre svega, Nabokovljevo remek-delo *Dar* (*Дар*, 1937-1938; integralno izd. 1952).¹⁹ Ili dramu (!) *Valcerov izum* (*Изобретение Вальса*, 1938), koja se, sve do samog kraja, odigrava u glavi junaka.²⁰ Avaj, već sviće, pepeljari je odavno prekipeo... Oči mi se sklapaju. Gle, beli zec. Izgleda da nekud žuri... O ne! Kasnim na čajanku, čitateljka će me staviti u top. Nastavićemo igru neki drugi put.

Literatura

BIERCE, Ambrose (1891), *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, http://en.wikisource.org/wiki/An_Occurrence_at_Owl_Creek_Bridge

BIRS, Embrouz (1965), "Događaj na mostu preko Sovine reke", u: *Neobične priče*, s engleskog preveo Branko Vučićević, Beograd: Nolit

BOYD, Brian (1990), *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, New Jersey: Princeton University Press

BREBANOVIĆ, Predrag (1995), "Dva problema moderne teorije pripovedanja", *Reč* br. 9.

COHN, Dorrit (1983), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey: Princeton University Press

ČEHOV, Anton, Pavlovič (1990), "Obučar i đavo", u: *Sabrana dela* (knj. 6), s ruskog prevela Vida Stevanović, Beograd: Jugoslavijapublik, Čakovec: Zrinski

DOSTOJEVSKI, Fjodor Mihajlovič (1990), *Žločin i kazna*, s ruskog preveo Milosav Babović, Beograd: Rad

EJHENBAUM, Boris (1972), "O'Henri i teorija novele", u: *Književnost*, s ruskog prevela Marina Bojić, Beograd: Nolit

HEMINGVEJ, Ernest (1966), "Snegovi Kilimandžara", u: *Pripovetke*, s engleskog prevela Vera Ilić, Novi Sad: Matica srpska

KEROL, Luis (1990), *Alisa u zemlji čuda*, s engleskog prevela Jasminka Ribar, Beograd: Nolit

McHALE, Brian (1989), *Postmodernist Fiction*, New York: Routledge

272

19 Primeri ontološke varke: sanjarija (Nabokov 1994: 68-72; 316-321); san (*ibid*, 330-333); i, najkompleksnija varka od svih, uživljanje u svest druge osobe (*ibid*, 34-36).

20 Više o tome u Boyd 1990: 489-492.

НАБОКОВ, Владимир (1989), "Из литературного наследия?", Москва: Изд. "Книга"

НАВОКОВ, Vladimir (1984), *Eseji iz ruske književnosti*, s engleskog prevela Ksenija Todorović, Beograd: Prosveta

– (1988a) "Nitkov", u: *Očajanje. Ruska lepota*, s ruskog prevela Lidija Subotin, Beograd: Narodna knjiga; BIGZ

– (1988b) "Terra incognita", u: *Očajanje. Ruska lepota*, s engleskog preveo David Albahari, Beograd: Narodna knjiga; BIGZ

– (1994) *Dar*, s ruskog prevela Lidija Subotin, Vršac: KOV

– (1996) "Pojediniosti sunčevog zalaska", s engleskog preveo Veselin Marković, *Reč* br. 25

– (2001) *Collected Stories*, ed. and transl. from Russian by Dmitri Nabokov, Penguin Books

STANZEL, F. K. (1986), *A Theory of Narrative*, transl. from German by Charlotte Goedsche, Cambridge University Press

Filmovi

ARONOFSKY, Darren (2000) *Requiem for a Dream*

BUÑUEL, Luis (1967) *Belle de jour*

CAMERON, James (1986) *Aliens*

GILLIAM, Terry (1985) *Brasil*

JONZE, Spike (2002) *Adaptation.*

LYNE, Adrian (1990) *Jacob's Ladder*