



Наслеђе

14/2

# Наслеђе **14/2**

▶ ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ  
*Journal of Language, Literature, Art and Culture*

ГОДИНА VI / БРОЈ / 14/2 / 2009  
Year VI / Volume / 14/2 / 2009

Темат Наслеђа / Thematic issue

---

КЊИЖЕВНОСТ И ЛУДИЛО /  
LITERATURE AND MADNESS

Приредили / Editors  
Владимир Перић и Катарина Мелић /  
Vladimir Perić and Katarina Melić

**ФИЛУМ**

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

# САДРЖАЈ

## ЛУДИЛО И ДРУШТВО

- Pascal Rannou**  
LA FOLIE COMME PRINCIPE CRÉATUR CHEZ ILLIERS DE  
L'ISLE-ADAM 9
- Владислава Гордић-Петковић**  
ЛУДИЛО И АЛТЕРНАТИВНА НАРАЦИЈА 21
- Wafa Ghorbel**  
„JE SUIS FOU, DONC JE SUIS“: L'EXPÉRIENCE DE LA FOLIE  
DIVINE CHEZ GEORGES BATAILLE 31
- Ивана Банчевић**  
ПАНОПТИКОНИ И СТАКЛЕНА ЗВОНА 47
- Љубица Васић**  
МИТ И ЛУДИЛО У ДРАМИ *ПОКОПАНО ДЕТЕ СЕМА*  
*ШЕПАРДА* 63
- Јадранка Пејановић**  
ОПОЗИЦИЈА ЛУД/НОРМАЛАН У ДРУШТВУ КУЛТУРЕ  
ДОМИНАЦИЈЕ И УМЕТНОСТ КАО ОДГОВОР НА  
ОГРАНИЧАВАЈУЋЕ МЕХАНИЗМЕ КУЛТУРЕ  
ДОМИНАЦИЈЕ У ДРАМАМА ШЕЈЛЕ СТИВЕНСОН *THE*  
*MEMORY OF WATER* И *FIVE KINDS OF SILENCE* 71
- Јелена Панић-Мараш**  
НЕНОРМАЛНО НОРМАЛНИ *БОЖИ ЛЈУДИ* 83
- Tanka G. Tremblay**  
POUR UNE HISTOIRE DE LA FOLIE LITTÉRAIRE:  
DE CHARLES NODIER À ANDRÉ BLAVIER: EN QUÊTE  
D'IMMORALITÉ 97
- Martin Dossou Gbénoug**  
DIMENSION SOCIO-POLITIQUE DE LA FOLIE DANS LA  
LITTÉRATURE AFRICAINE 107

## СУБЈЕКАТ/ОБЈЕКАТ ЛУДИЛА

- Jacques Poirier**  
LE FOU, L'ALIÉNISTE, LA DRAMATURGE: LE THÉÂTRE  
D'ALFRED BINET ET ANDRÉ DE LORDE 121
- Biljana Vlašković**  
BLANCHE DUBOIS TRAPPED IN A PANOPTICON 133
- Nathalie Ségeral**  
DÉSIR, FOLIE ET FÉMINITÉ À TRAVERS LA FIGURE DU  
VOYEURISME DANS LE RAVISSEMENT DE LOL.V.STEIN DE  
MARGUERITE DURAS 141

<b>Анка Ристић</b> ОДНОС ПСИХОЛОШКОГ И РЕЛИГИОЗНОГ У <i>ЖИТИЈУ ПЕТРА КОРИШКОГ</i> ТЕОДОСИЈА ХИЛАНДАРЦА	155
<b>Светлана Рајичић–Перић</b> ДА ЛИ ЈЕ ЛУДА МУДРА?	167
<b>Часлав Николић</b> ЕДЕНСКИ ВРТ <i>ВРЕМЕНА ЧУДА</i>	181
<b>Мирјана Секулић</b> ГЕНИЈЕ И ОЧАЈНИК У УНАМУНОВОМ САГЛЕДАВАЊУ „ШПАНСКОГ ПРОБЛЕМА“	195
МОРФОЛОГИЈА ЛУДИЛА	
<b>Virginie Prioux</b> LES ROUGON-MACQUART, UN PEU, BEACOUR, PASSIONNÉMENT... À LA FOLIE!	205
<b>Владимир Перић</b> РАСПАД ТЕЛА ТЕКСТА: ЈУГОДАДАИСТИЧКИ ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ ЛУДИЛА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	221
<b>Јелена Вељковић-Мекић</b> „КО ЈЕ ТАЈ ЧОВЕК И ШТА ХОЋЕ ОД МЕНЕ“: НЕУРОЗЕ И ПСИХОЗЕ ЕДУАРДА САМА И ПРОБЛЕМ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ У РОМАНУ <i>БАШТА, ПЕПЕО</i>	231
<b>Никола Ђоковић</b> ПРОЦЕС ОЗАКОЊЕЊА ЛОГИКЕ ПЕРВЕРЗНЕ ЖЕЉЕ У РОМАНУ „СУДАР“ Џ. Г. БАЛАРДА	243
<b>Annie Monette</b> LIMITES DU CORPS, LIMITES DU TEXTE. SUR UN ÉPISODE HALLUCINATOIRE DE <i>L'HOMME-JASMIN, D'UNICA ZÜRN</i>	263
<b>Jean-Claude Marceau</b> LANGAGE, CRÉATION ET INCONSCIENT DANS L'ANATOMIE DE L'IMAGE DE HANS BELLMER	277
ТЕКСТ/ЈЕЗИК ЛУДИЛА	
<b>Јасмина Теодоровић, Марија Лојаница</b> ВЕЛИКА ПРИЧА И ПОБУНА У ЗЕМЉИ ЧАРОбЊАКА ИЗ ОЗА	291
<b>Данка Ковачевић, Дубравка Ковачевић</b> ЛУДИЛО НАРАТОРА У КРАТКОЈ ПРИЧИ <i>ЖУТЕ ТАПЕТЕ</i> ШАРЛОТЕ ПЕРКИНС ГИЛМАН	305
<b>Игор Перишић</b> СМЕХ И ЛУДИЛО: ПОЛИТИКА „ТРЕЋЕГ ПУТА“ У <i>ЗЛАТНОМ РУНУ</i> БОРИСЛАВА ПЕКИЋА	315

<b>Александра Петровић</b> КОНСТИТУИСАЊЕ ДИСПЕРЗИВНОГ СУБЈЕКТА У РОМАНУ <i>ЉУДИ ГОВОРЕ</i> РАСТКА ПЕТРОВИЋА	331
<b>Марија Панић</b> ЕНИГМА НЕПОУЗДАНОГ НАРАТОРА: <i>ЉУДИ-КРТИЦЕ</i> НЕГОВАНА РАЈИЋА И <i>УЛИЦА МРАЧНИХ ДУЂАНА</i> ПАТРИКА МОДИАНОА	341
<b>Isabelle Keller-Privat</b> L'ÉCRITURE DE LA FOLIE DANS <i>LE QUINTETTE</i> <i>D'AVIGNON</i> DE LAWRENCE DURELL	351
АУТОРИ НАСЛЕЂА	365

# ЛУДИЛО И ДРУШТВО



**Pascal Rannou**

*Université Paris I Panthéon-Sorbonne*

## LA FOLIE COMME PRINCIPE CRÉATUR CHEZ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Siècle du scientisme, le XIX<sup>ème</sup> s. a pourtant laissé s'exprimer toute une génération de conteurs fantastiques, à laquelle appartient Villiers de l'Isle-Adam. Ce dernier est surtout connu pour ses recueils de nouvelles, notamment les *Contes cruels*. Ennemi déclaré du matérialisme, Villiers pourfend les mœurs de son siècle dans des pochades pseudo-scientifiques dont les protagonistes inventent des machines qui exaltent le culte du profit et de la médiocrité. L'amour est aussi la cible de ces textes, dont les personnages vénèrent l'adultère et la prostitution: on évolue dans un monde à l'envers dont les habitants semblent frappés d'insanité. Villiers donne le meilleur de lui-même dans des récits où il cultive le merveilleux et le fantastique. Eloignant alors la bouffonnerie propre à ses „sarcastextes“, il dépeint des personnalités en phase avec l'irrationnel, comme le comte d'Athol qui croit ressusciter son épouse Vera par la seule force de son amour. Les récits fantastiques de Villiers mettent en scènes des anti-héros souvent matérialistes. Ils se voient alors confrontés à des phénomènes surnaturels qui ébranlent leur arrogance en leur faisant côtoyer les gouffres où la raison chavire. Aussi l'univers narratif de Villiers de l'Isle-Adam ressemble-t-il à un asile dont les habitants sont, à des degrés divers, tous atteints de folie. Cette folie semble bien être à l'origine, chez lui, de la création littéraire.

**Mots-clés:** Villiers de l'Isle-Adam, fantastique, merveilleux, surnaturel, science-fiction, folie, critique, du matérialisme et du positivisme, caricature, bouffonnerie, nouvelles

Quiconque parcourt les contes et nouvelles que Villiers de l'Isle-Adam a recueillis dans les cinq volumes publiés de son vivant peut avoir l'impression d'évoluer dans un asile d'aliénés, tant l'attitude des divers protagonistes y heurte la logique et la raison. La définition de la folie varie certes beaucoup. On peut définir comme „fous“ des personnages dont le comportement paraît si irrationnel qu'il semble défier les normes de la santé mentale. Villiers lui-même a connu une existence de marginal, dont les excentricités ont pu l'apparenter au type du „fou littéraire“. Né à Saint-Brieuc en 1838 d'une vieille famille bretonne désargentée, il s'exila rapidement à Paris pour y poursuivre des rêves de gloire. Mais il ne connut qu'échecs et désillusions, même s'il jouissait de l'estime appréciable de Mallarmé, de Huysmans et de Verlaine: ces derniers le célébrèrent d'ailleurs dans *A rebours* et *Les Poètes maudits*. Candidat

malheureux au trône de Grèce, Villiers aurait aussi exercé les professions de... fou guéri chez un aliéniste, et de punching-ball vivant dans une salle de boxe. Ses rêves de mariage prestigieux avec une riche anglaise échouèrent. Il épousa finalement sa bonne illettrée, pour légitimer le fils qu'elle lui avait donné. Villiers vécut chichement de travaux de plume qu'il plaçait dans des revues plus ou moins confidentielles, avant de les réunir en volumes. Parurent ainsi: *Contes cruels* (1883), *L'Amour suprême* (1886), *Tribulat Bonhomet* (1887), *Histoires insolites* et *Nouveaux contes cruels* (1888)<sup>1</sup>.

Ennemi du progrès et du scientisme, dans lequel il ne voit que perte de spiritualité et chute dans le matérialisme, Villiers prend souvent, dans ses contes, le contre-pied des valeurs morales et artistiques. Celles-ci lui semblent de toutes façons bafouées dans la vie courante: on prétend valoriser le talent, l'honnêteté, la fidélité... alors que nul ne les respecte. Il imagine donc un monde où leur contraire serait la norme. On peut dès lors parler de folie collective, car la société qu'il met en scène valorise ce qui est théoriquement considéré comme négatif dans la nôtre. La cible essentielle de Villiers est l'amour, qu'une douzaine de nouvelles tourne en dérision. „Les Demoiselles de Bienfilâtre“<sup>2</sup> peint une famille désolée de voir qu'un de ses enfants déroge à sa noble condition de prostituée pour s'amouracher d'un rêveur qui ne la rémunère même pas. „Les Amies de pension“<sup>3</sup> érige également l'amour vénal en valeur morale. La „pension“ en question est en fait un bordel. Deux des filles qui y travaillent entrent en conflit car l'une apprend qu'elle est trompée par l'autre, qui couche avec son favori. Tout s'arrange lorsque la fautive apprend à son amie que l'homme en question la rétribue. Nul sentiment ne pollue leur relation: la „morale“ est donc sauve. Les amoureux de „Virginie et Paul“<sup>4</sup>, au titre antiphrastique, s'étreignent en de sirupeux épanchements, en contrepoint desquels le mot „argent“ revient comme un leitmotiv... „Une Profession nouvelle“<sup>5</sup> relate les exploits d'un „entrepreneur de polygamie légale“ qui, tous les six mois, épouse, moyennant finances, une jeune provinciale enceinte d'un autre que lui. Six mois plus tard, le couple divorce, mais le bâtard légitimé pourra se parer du titre

1 Nous désignerons ces ouvrages par leurs initiales: CC, AS, TB, HI, NCC. Pour les *Contes cruels* suivis des *Nouveaux contes cruels*, nous renverrons à l'édition Classiques Garnier de P.-G. Castex (Paris, 1980). Pour *Tribulat Bonhomet*, ce sera l'édition Marabout (Verviers, 1973). Pour les autres titres, nous renverrons à l'édition des *Ceuvres complètes* de Villiers parue dans la bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1986) sous la direction de Alan Raitt et P.-G. Castex, notée OC.

2 CC, 3.

3 *Ibid*, 315.

4 *Ibid*, 91.

5 AS, OC, tome II, 35.

ronflant de „*comte de Rotybal*“, nom du faux père. Ce dernier s'en va alors à la recherche d'une autre proie consentante... „L'Agence du chandelier d'or“<sup>6</sup> vise à circonvier la loi selon laquelle „*la femme légitime surprise en flagrant délit d'inconstance ne pourrait épouser son complice*“. On loue alors aux dames qui souhaitent divorcer et épouser leur amant des „*simili-séducteurs*“ rendus inoffensifs par l'absorption d'un élixir, eunuques en cas d'option, afin d'organiser un adultère fictif. Le mari, prévenu par les soins de l'agence, surprendra le couple en plein pseudo-délit, les murs résonant de spasmes préenregistrés, et obtiendra le divorce. La dame pourra alors épouser son amant réel, puisque le flagrant délit ne l'a pas concerné.

Villiers décrit ainsi un monde à l'envers, aux valeurs inversées, comme dans les soties médiévales. Dramaturge confronté à l'insuccès, il prend logiquement pour cible le monde du théâtre. „Deux augures“<sup>7</sup> présente un jeune auteur dramatique qui tente de persuader un directeur de théâtre qu'il n'a pas la moindre once de talent, défaut rédhibitoire pour quiconque veut réussir. „Sombre récit, conteur plus sombre“<sup>8</sup> est un récit „en abyme“, où le narrateur relate un „*souper d'auteurs dramatiques*“ auquel il a été convié, et où un de ses confrères a pris la parole. Celui-ci a été le témoin du duel où a péri un de ses amis de collègue, venu de Bretagne à Paris pour venger l'honneur de sa mère, insultée. L'anecdote est mince. Ce qui compte, ici, est la réaction des auditeurs: ils ponctuent le récit de ce fait-divers d'interventions oiseuses, sans en percevoir le pathétique. L'univers du théâtre est donc artificiel et incapable d'exprimer un sentiment profond.

Adopter de tels comportements serait peu imaginable dans la réalité, à moins de passer pour dérangé. Villiers pousse au noir le culte du profit, le règne de la médiocrité, et les situe dans un monde qui, oubliant l'hypocrisie du nôtre, transforme en valeurs ce qui est normalement considéré comme défauts - justement parce que les vraies valeurs ne sont pas, selon l'auteur, respectées. La folie et le cynisme sont ici érigés en principe: on a l'impression de circuler dans un monde voisin de celui d'*Alice au pays des merveilles*, dont les normes, si contraires aux normes supposées du nôtres, nous inquiètent.

Villiers a écrit une trentaine de textes courts où il prend ainsi le contre-pied du monde réel en exagérant ses défauts. On pourrait, en hommage au grand villiérien que fut Pierre-Georges Castex, appeler ces récits des „sarcastextes“. Villiers y crée un monde peuplé de pantins cy-

6 *Ibid*, 42.

7 *CC*, 34.

8 *Ibid*, 206.

niques et déshumanisés - un monde fou, miroir étrangement déformé du nôtre. La satire du monde moderne et du scientisme s'exprime, chez lui, dans des pochades où il laisse éclater toute sa verve, en imaginant des inventions farfelues. „La Machine à gloire“<sup>9</sup> doit assurer le succès du dramaturge en provoquant, par ses mécanismes dissimulés, applaudissements, rires ou huées des spectateurs aux moments opportuns. Mais elle peut aussi faire tomber une pièce dont l'auteur déplairait au directeur du théâtre. „L'Affichage céleste“<sup>10</sup> transformera le ciel en espace publicitaire: vision prémonitoire que celle-là ! Si on est pas encore arrivé à zébrer le ciel de slogans, la publicité aérienne est devenue banale. Quant à „L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir“<sup>11</sup>, il devrait permettre de conserver avec émotion le souvenir du défunt regretté.

Dans cet univers sévit d'ailleurs un personnage récurrent, qui pourrait meubler le contenu d'un article: celui du savant fou. Ce type hante Villiers, qui l'exploite aussi dans son roman *L'Eve future*, paru en volume en 1886. Edison, le personnage principal, veut créer une androïde parfaite, en mélangeant le physique d'une femme belle mais stupide, à l'esprit d'une créature éthérée. Il destine cette personne à son ami Lord Ewald, mais n'arrivera qu'à les mener tous deux à la mort: ils se noieront en rentrant en Angleterre, comme si le sort voulait sanctionner une union contre-nature. Edison, cela dit, est visionnaire, mais il n'est pas fou: son idéal part d'intentions philanthropiques. Ce n'est pas le cas de Tribulat Bonhomet, personnage éponyme d'un recueil célèbre, et prototype du savant matérialiste: le surnaturel et la beauté sont ses cibles. „Le Tueur de cygnes“<sup>12</sup> nous le montre en train d'étrangler ces volatiles avant de savourer en esthète leur chant ultime, mais détruisant par la même la source d'émotion qu'il prétend honorer. Dans la „Motion du Dr Tribulat Bonhomet touchant l'utilisation des tremblements de terre“<sup>13</sup>, il propose que l'on réunisse écrivains et poètes à l'endroit où va se produire un séisme, de manière à ce que le monde positif en soit bientôt débarrassé. Dans „Le Banquet des éventualistes“<sup>14</sup>, il suggère un moyen de prévenir les menaces anarchistes: autoriser les cafés à ne fermer qu'à deux heures du matin, ce qui mettra hors d'état de nuire les dynamiteurs virtuels. La caricature est cinglante.

9 *Ibid*, 61.

10 *Ibid*, 51.

11 *Ibid*, 180.

12 *TB*, 13.

13 *Ibid*, 19.

14 *Ibid*, 27.

Court roman ou longue nouvelle, *Claire Lenoir*<sup>15</sup> oppose Bonhomet et deux de ses „amis“, qui le reçoivent dans leur maison de Saint-Malo. Il avait précédemment rencontré, sur un bateau, le lieutenant Henry Clifton, qui lui avait confié son amour pour une jeune femme aux yeux malades. Or, Claire Lenoir souffre elle aussi de troubles oculaires. Le matérialisme de Bonhomet s’oppose en tous points au spiritualisme des Lenoir, qui l’accablent de leur mépris. Bonhomet, qui parle à la première personne, feint de ne pas s’en apercevoir. Mais, excédé, il en vient à tuer son ami en fourrant dans sa tabatière les produits toxiques les plus invraisemblables... Avant de mourir, Lenoir avait vitupéré le péché d’adultère, et laissé entendre qu’en lui se cachait une sorte de lycanthrope. Claire Lenoir mourra, elle aussi, après avoir avoué à Bonhomet sa liaison avec Clifton. Bonhomet verra alors dans ses yeux une scène horrible, qui s’est déroulée à des milliers de kilomètres de là. Un homme sauvage ressemblant à Lenoir décapite le pauvre Henry Clifton, avant d’en exhiber la tête.

Bonhomet et Lenoir sont fous: l’un est le parangon infatué du matérialisme le plus arrogant; l’autre est un possédé, que sa jalousie pousse au crime. Les protagonistes des textes qui raillent le monde moderne le sont aussi, tant leur comportement défie la raison. Mais pas dans le monde à l’envers de Villiers, qui érige la folie en norme. Au nombre des savants fous, on citera encore le médecin Velpeau qui, dans „Le Secret de l’échafaud“<sup>16</sup>, demande à son confrère Couty de la Pommerais, qui va être guillotiné après le meurtre de son épouse, de se prêter à une expérience bizarre: il devra ciller des paupières après décapitation, afin que Velpeau vérifie s’il existe encore une trace de vie après exécution... Ailleurs, le Dr Hallidonhill<sup>17</sup> abat d’une balle en pleine tête un patient qu’il a guéri, car l’autopsie du cadavre lui révélera le secret de sa guérison. Le Dr Tristan, quant à lui, hurle jusqu’à l’écœurement dans l’oreille de ses patients les mots „Générosité!... Foi!... Désintéressement!... Ame immortelle!“<sup>18</sup> pour leur rendre un caractère positif et les guérir d’éventuelles „inspirations héroïques“. Ces fantaisies caricaturales sont peu crédibles, tant Villiers force le trait, pratique un style souvent boursoufflé et exploite une onomastique grotesque: Bathybius Bottom, Hilaire de Rotybal, Hilarion des Nénuphars, Enguerrand de Testevuyde, le professeur Schneitzoëffer (junior) peuplent ainsi „La Machine à gloire“, „Une Profession nouvelle“, „L’Agence du chandelier d’or“, „Les Amies de pension“ et „L’Appareil

<sup>15</sup> *Ibid*, 35.

<sup>16</sup> AS, OC II, p.

<sup>17</sup> „L’Héroïsme du Dr Halidonhill“, HI, OC II.

<sup>18</sup> „Le Traitement du Dr Tristan“, CC, 264.

pour l'analyse chimique deu dernier soupir“. Le nom de Bonhomet rappelle, quant à lui, ceux de M. Prudhomme et du Homais de *Madame Bovary*. Le lecteur peut difficilement adhérer à un monde si insensé: il reste sur la défensive, tout en comprenant le message, transparent.

D'autres textes, moins délibérément loufoques, mettent en scène des personnages au comportement irrationnel: la folie n'est plus ici collective, mais individuelle, comme dans le cas de Bonhomet. „Les Phantasmes de M. Reboux“<sup>19</sup> nous présente un bourgeois parisien qui s'enferme volontairement dans le musée de Mme Tussaud, à Londres, pour essayer la guillotine qui a tué Louis XVI. „Catalina“<sup>20</sup> met en scène le client d'une courtisane qui découvre, dans sa chambre, un python que le locataire précédent y a oublié. L'amour fait souvent les frais de cette inspiration. Dans „Sylvabel“<sup>21</sup>, un jeune châtelain est négligé par son épouse, femme virile qui aime la chasse. Sur les conseils de son oncle, il abat sans ciller, devant Sylvabel, un chien de chasse et un cheval. La jeune femme, impressionnée, s'offre alors enfin à lui. Mais elle savait que l'oncle était à l'origine du geste de son mari. Elle a simplement voulu récompenser la force de caractère de celui qui a su obéir à ce conseil. „Les amants de Tolède“<sup>22</sup> évoque un supplice curieux que le grand inquisiteur Torquemada a inventé pour dégoûter deux jeunes gens de l'amour physique. Il les dénude et les fait accoler l'un à l'autre au moyen de ceintures de cuir. Ils restent ainsi deux jours et savourent leur union. Mais, après leur noces, ils vivront dans la chasteté... „de peur que cela ne recommençât !“

La perversion sexuelle peut être considérée comme une folie. „Le secret de la belle Ardiane“<sup>23</sup> est une variation sur le thème que Barbey d'Aurevilly a exploité dans une nouvelles des *Diaboliques*: „Le bonheur dans le crime“, titre que Villiers place d'ailleurs en épigraphe. Pier Albrun, jeune chef des eaux et forêts, est décoré pour actes de bravoure face aux incendies qui ont ravagé sa commune. Mais sa femme, Ardiane, lui apprend que c'est elle qui les avait allumés, visant les terres de propriétaires avarés. Après un moment de stupeur, Pierre retombe sous le charme de son épouse. Plus étonnant encore est le cas de „L'étonnant couple Moutonnet“, seul récit inclus dans le recueil posthume intitulé *Chez les passants* (1890), qui ne compte sinon que des chroniques, pamphlets, souvenirs et compte-rendus. Le narrateur y évoque les quarante ans d'amour fidèle d'un couple dont le mari a tenté, en 1793, de faire guillotiner la femme. Il a échoué, mais la vie amoureuse du couple a

19 *HI*, OC II, 262.

20 *AS*, OC II, 57.

21 *NCC*, 331.

22 *HI*, OC II, 293.

23 *Ibid*, 252.

pourtant été trépidante. En effet, le mari voit sa femme sans tête, ce qui l'excite, d'autant plus qu'il est persuadé que son épouse a toujours ignoré son projet. Or, celle-ci sait tout de ce qui s'est passé. Et penser que son mari l'ignore redouble ses ardeurs. La folie est ici du domaine de l'intime, de la sphère privée, plus vraisemblable que la folie collective des mondes imaginaires. Jouir d'un crime, réel ou projeté, nous projette en effet aux confins du rationnel.

„Le Désir d'être un homme“<sup>24</sup> a pour anti-héros un grand acteur nommé Esprit Chaudval. Son âge lui interdit désormais de briguer les grands rôles. Il a donc obtenu „*cette place de gardien de phare dont jouissaient (s)es pères sur la côte ponantaise*“ où il pourra oublier sa vie d'artiste. Mais, avant son départ, il se rend compte qu'il n'a jamais vraiment éprouvé d'émotions fortes, s'étant contenté de jouer celles des autres sur scène. Il veut alors devenir un homme réel en éprouvant un sentiment fort, comme le remords. Aussi met-il le feu à un quartier populaire, y faisant de nombreuses victimes. Mais une fois rendu dans son phare, Chaudval ne ressent rien. Il s'attend en vain à rencontrer un spectre. Enfin, il expire „*déclamant toujours, en sa vaine emphase, son grand souhait de voir des spectres... sans comprendre qu'il était, lui-même, ce qu'il cherchait.*“. Ce récit vibre d'une intensité dramatique soutenue, qui manque aux „sarcastextes“ évoqués précédemment, même si Chaudval est en proie à une folie née de sa solitude misanthropique.

Mais les textes les plus réussis de Villiers sont ceux où il cultive un fantastique ou un merveilleux plus sobres, dénués de caricature. Le comte d'Athol refuse la mort de son épouse, Véra, jusqu'à croire que la seule force de son amour peut la faire revenir à la vie<sup>25</sup>. La force de sa suggestion est telle que même son vieux serviteur, Raymond, se met à y croire. Une apparition furtive semble se matérialiser. Véra surgit devant le comte, ils s'embrassent... jusqu'à ce que d'Athol s'exclame soudain: „- *Ah ! maintenant, je me rappelle !... Qu'ai-je donc ? Mais tu es morte !*“. L'apparition s'évanouit alors. Le comte se désole: comment la rejoindre, désormais ? Sur le sol, il aperçoit la clé du tombeau de l'épouse: elle l'invite par ce signe à la rencontrer dans la mort. Peut-on qualifier de fou celui qui croit ressusciter un mort, ou même le narrateur, qui présente la chose comme plausible ? L'habileté de Villiers consiste à créer peu à peu une atmosphère qui s'emplit de la présence de Véra, de son charme, de son souffle. L'irrationnel nous séduit alors sans nous agresser. Inviter le lecteur à y croire est de l'ordre du merveilleux. Villiers le cultive encore

24 CC, 167.

25 „Véra“, CC, 15.

avec bonheur dans *Sœur Natalia*<sup>26</sup>. Il lui confère d'ailleurs une coloration mystique: aussi peut-on parler ici de surnaturel. Natalia est une novice qui, désireuse de quitter le couvent pour vivre un amour mortel, confie à la Vierge la clé de sa cellule. Six mois après, déçue et abandonnée, la jeune fille revient au couvent et découvre que la Vierge a tenu sa place pendant son absence, de telle sorte que nul ne s'est aperçu de sa disparition. Elle n'a plus qu'à regagner sa place parmi les autres... D'Athol et Natalia sont-ils fous ? Qui peut prétendre que de telles anecdotes peuvent effectivement arriver sans être lui-même taxé de folie ? Le lecteur, s'il y croit, subit l'ivresse du merveilleux, douce folie que lui communique l'aplomb d'un narrateur sûr de lui.

Si le merveilleux nous invite à adhérer à l'irrationnel, le fantastique instille en nous le doute par une série de jalons savamment disposés au cours d'une anecdote qui part du monde réel pour s'en éloigner peu à peu. Elaborer un distinguo entre merveilleux et fantastique est certes subjectif. Mais il semble admis que le premier ne provoque pas d'angoisse, contrairement au second, sauf pour les enfants qui lisent les contes de Perrault... Le but du fantastique est aussi de faire vaciller la raison en nous mettant face aux manifestations de l'irrationnel. Villiers a hélas peu pratiqué l'un et l'autre, car il se laisse souvent emporter par une outrance verbale qui le fait plutôt cultiver „sarcas-textes“ ou diatribes dirigées contre le monde moderne. Il excelle pourtant dans ces deux genres, où il s'affirme digne successeur d'Edgar Poe.

On a déjà évoqué „Le Secret de l'échafaud“. Le climat fantastique de ce texte vient du fait que Velpeau n'avoue pas tout de suite à Couty de la Pommerais où il veut en venir. Avant d'inciter son collègue à participer à cette expérience macabre, Velpeau tient à le persuader en se livrant à un exposé scientifique. Les deux médecins discutent, puis Couty finit par accepter la proposition: il tâchera de cligner trois fois de la paupière droite après décollation. L'incrédulité nous gagne: vit-on encore après un tel supplice ? Le rituel de la mise à mort, la distance que le condamné franchit jusqu'à la guillotine, suivi par une foule avide de sensations macabres... tout cela tend évidemment l'atmosphère, jusqu'à la résolution: Couty décapité cligne, en effet, de la paupière, à l'intention de son confrère. Sommes-nous en plein cauchemar ou dans le cadre d'une expérience malsaine due à un savant fou ? Qui est le plus criminel des deux: Couty, qui a empoisonné une amie, ou Velpeau, qui lui a imposé une mascarade aussi sinistre ? Le doute, l'angoisse, la folie sont ici les ingrédients propres au genre fantastique, tels qu'on les retrouve encore

<sup>26</sup> *Ibid*, 354.



dans quatre autres récits dont les personnages principaux semblent eux aussi en délicatesse avec la raison.

„La Torture par l'espérance“<sup>27</sup> met ainsi en scène un rabbin auquel le grand inquisiteur annonce qu'il va périr brûlé le lendemain. Or, le prisonnier découvre que sa geôle est ouverte et qu'il ne peut s'échapper. Le doute naît car on s'interroge sur l'aspect miraculeux de cette aubaine. Il est amplifié quand le prisonnier rencontre, chemin faisant, deux „familiers“ qui, s'arrêtant devant lui, ne le voient pas. Il finit par déboucher sur un paysage de campagne idyllique où il croit pouvoir s'enfuir, lorsqu'il tombe dans les bras du grand inquisiteur. On comprend alors que cette évasion n'était qu'une mise en scène destinée à multiplier les souffrances du condamné. „Le Convive des dernières fêtes“<sup>28</sup> nous propulse, quant à lui, dans un univers de carnaval où le narrateur, anonyme, participe aux festivités en compagnie d'un ami et de trois jeunes femmes pleines d'esprit. Il reconnaît alors un personnage qu'il invite à rejoindre leur groupe. Ce mystérieux individu se fait appeler „baron Saturne“, et ne répond que de manière elliptique aux questions que son nouvel entourage lui pose sur sa vie. Le narrateur finit par découvrir que Saturne est lié de près à des scènes de guillotine. Les spéculations du groupe vont bon train quand une autre de leurs connaissances, le Dr Florian des Eglisottes, leur apprend la vérité. Le baron de H\*\*\*, d'origine allemande, est un monomane qui erre dans toutes les villes d'Europe où une exécution capitale a lieu, dans l'espoir de se substituer au bourreau. Il ne se trouve dans la ville où a lieu le carnaval que parce qu'un supplice y est prévu. Dans la lueur blême du petit matin, les clochers sonnent et imposent un lourd silence aux fêtards. La clause métaphorise la figure du baron Saturne et sa marotte par le biais d'une surimpression étonnante: „Au sixième coup, tout le monde tressaillit profondément, - et je regardai, pensif, la tête d'un démon de cuivre, aux traits crispés, qui soutenait, dans une patère, les flots sanglants des rideaux rouges.“<sup>29</sup> La tête du baron semble surgir dans la gerbe de sang qui entoure celle du condamné.

Les anti-héros de ces deux textes, l'inquisiteur comme le baron sont deux fous sanguinaires, d'autant plus inquiétants qu'ils agissent avec une placidité et un cynisme déconcertants. Ces deux „contes cruels“ suivent aussi une gradation semée d'indices de plus en plus troublants, avant la chute glaçante. L'énigme étant résolue, on pourrait parler ici d'„étrange“, comme le fait Tzvetan Todorov dans sa célèbre *Introduction à la littéra-*

27 NCC, 323.

28 CC., 97.

29 *Ibid*, 127.

*ture fantastique*, qui réserve l'appellation de „fantastique“ aux récits où l'interrogation n'a pas trouvé de solution.

L'irrationnel peut enfin faire douter des personnages matérialistes que des circonstances particulières vont amener à s'interroger sur leur santé mentale et à mettre en cause leurs convictions positivistes.

„A s'y méprendre“<sup>30</sup> peint l'erreur d'un narrateur qui, croyant se rendre à un rendez-vous d'affaires, échoue à la morgue, trompé par le brouillard, avant de gagner un café dont les occupants hébétés ressemblent aux cadavres des suicidés qu'ils vient de quitter. Pour décrire chacun des deux endroits, l'auteur utilise des phrases presque identiques, à quelques nuances près. On a alors l'impression que le personnage est effectivement revenu sur ses pas, ce qui est faux – mais lui-même doute, et ce doute est contagieux. Villiers excelle ici à peindre un paysage sombre et inquiétant, ainsi qu'à exprimer le désarroi d'un narrateur dont les ambitions mondaines vont s'effacer face à l'essentiel: il ne rencontrera pas ses hommes d'affaires, mais sauvera son âme en constatant que les habitués du café ont „*assassiné leurs âmes*“ alors que ceux de la morgue avaient „*assassiné leurs corps*“.

„L'Intersigne“ est un des récits les plus connus de Villiers. C'est aussi celui qui rend le plus bel hommage au légendaire breton. Un „intersigne“ est un avertissement que donne l'au-delà pour annoncer un événement funeste: la mort, en général. Ce peut être un cri d'oiseau nocturne, une hallucination, un rêve. Ce récit a pour „héros“ le baron Xavier de la V\*\*\* qui, hébergé en Bretagne par un ami prêtre, va être la proie de visions qui ébranleront son arrogance après l'avoir propulsé aux limites de la folie. C'est lui-même qui raconte son histoire, ce qui en atteste l'authenticité. En proie à des crises nerveuses, il décide de se ressourcer en Basse-Bretagne<sup>31</sup> chez son ami, l'abbé Maucombe, qu'il n'a pas revu depuis son pèlerinage en Palestine. Une fois arrivé devant la maison de l'abbé, la splendeur du paysage le rend euphorique. Mais un deuxième coup d'œil sur les environs lui fait apercevoir des détails inquiétants: les marches sont des dalles funéraires, le coucher de soleil lance des „*rayons d'agonie*“... Il rencontre enfin l'abbé, et la soirée se passe agréablement. Les deux amis échangent avec courtoisie leurs points de vue opposés: tout comme Bonhomet, Félicien est matérialiste, et Maucombe voudrait bien le ramener à Dieu. Mais on est loin ici de la loufoquerie qui caractérise la conversation entre Bonhomet et le couple Lenoir, qui ôtait

<sup>30</sup> *Ibid*, 128.

<sup>31</sup> On désigne par là la partie ouest de la Bretagne, la plus reculée à l'époque, celle où l'on parle breton, où les traditions sont les plus originales. La Haute-Bretagne parle gallo, un dialecte roman. Ses paysages et ses mœurs diffèrent peu de ceux du Maine ou de la Normandie voisines.

toute crédibilité à l'anecdote. Xavier se couche donc, mais il est bientôt la proie d'angoisses dues aux bruits que la nuit amplifie. C'est alors qu'il perçoit un rai de lumière qui part du trou de la serrure, alors que le bas de la porte reste dans l'ombre. On frappe, et un prêtre au visage caché dont il ne voit que „*le feu de ses deux prunelles*“ se tient devant l'invité, et lui offre un manteau. Félicien, affolé, ferme la porte à clé, et au réveil croit avoir fait un cauchemar. Apaisé par le jour, il va raconter à l'abbé sa terreur nocturne, quand la bonne lui apporte un pli urgent: Félicien doit repartir à Paris, et oublie dès lors son récit. Comme il a du chemin à faire, l'abbé Maucombe, de peur qu'il ne prenne froid, lui tend... un manteau. Pétrifié, Félicien accepte, et quitte le presbytère, pourchassé par les manifestations d'une nature hostile. De retour chez lui, son père lui apprend que l'abbé est mort „*d'un froid gagné sur le grand chemin*“, après avoir manifesté le souhait d'être „*enseveli dans le manteau qu'il avait rapporté de son pèlerinage en terre sainte*, et qui avait touché LE TOMBEAU“<sup>32</sup>.

Le message est clair: l'abbé a donné sa vie pour sauver son neveu. L'intersigne nocturne annonçait son sacrifice. Il s'agissait d'ébranler le matérialisme d'un jeune homme qui saura, désormais, jusqu'où peut aller la charité chrétienne, et considèrera avec plus de sérieux les choses de l'esprit. Mais l'intention didactique n'est pas ici l'essentiel. L'habileté de l'auteur consiste à user ici avec un brio remarquable des recettes les plus efficaces du genre fantastique. Il nous présente souvent sous deux aspects différents l'environnement extérieur, selon que Félicien le voit sous un jour positif, ou sous son aspect macabre. Le héros lui-même explique ses angoisses par des prétextes divers: fragilité nerveuse, excès de café, fièvre... Ce faisant, il minimise des peurs dont il souligne pourtant l'importance en en faisant les jalons de sa confession. Par ce double-je(u), il nous met à la fois en-dehors et en-dedans: on adopte un point de vue rationnel que la réceptivité du narrateur aux phénomènes paranormaux dément aussitôt. En proie au doute, à la terreur, Félicien se retrouve, en quelque sorte, *border-line*. L'inconfort est extrême... la séduction de l'inquiétude aussi. La Bretagne mystique évacue un parasite en le terrorisant, comme le montre la picturalité ambiguë par laquelle le narrateur (avec la complicité de l'auteur !) peint le paysage:

*„Maintenant j'étais seul sur le grand chemin. J'entendais les mille bruits de la campagne. En rouvrant les yeux, je vis l'immense ciel livide où filaient de nombreux nuages ternes, cachant la lune, - la nature solitaire. Cependant, je me tins droit et ferme, quoique je dusse être blanc comme un linge.“*<sup>33</sup>

<sup>32</sup> *Ibid*, 238.

<sup>33</sup> *Ibid*, 235.

Il est donc clair que la folie est, chez Villiers de l'Isme-Adam, la source de la création littéraire, tant ses personnages se montrent à nos yeux en phase avec l'irrationnel, la rupture de la pensée logique, voire franchement déments. Ses textes purement réalistes sont rares, car souvent un élément irrationnel fait basculer la vraisemblance et engendre le doute. Tous ses textes n'ont pas un intérêt égal. La rage de Villiers contre les mœurs contemporaines s'exprime parfois avec tant d'excès, de boursofflure qu'elle gêne la crédibilité de sa démonstration. C'est notamment le cas de ses pochades contre le scientisme ou de celles qui cultivent l'antiphrase des valeurs admises. Il atteint le meilleur de lui-même dans des récits merveilleux, où il nous fait accepter avec naturel les situations les plus insolites. Il excelle aussi dans le fantastique, où il instille en nous le doute par des procédés propres à ce genre. Villiers de l'Isle-Adam, excentrique et marginal, était lui-même un peu fou. On peut se demander s'il ne faut pas l'être un peu soi-même pour apprécier ses textes...

Паскал Рану

## ЛУДИЛО КАО СТВАРАЛАЧКИ ПРИНЦИП КОД ВИЛИЈЕА ДЕ Л'ИЛ АДАМА

Резиме

У XIX веку, веку сцијентизма, изразила се читава једна генерација приповедача фантастике, којој припада и Вилије де л'Ил-Адам. Он је нарочито познат по својим збиркама приповедака, пре свега по збирци *Окрућне приче*. Декларисани непријатељ материјализма, Вилије се обрушава на обичаје свог века у псеудо-научним делима чији протагонисти измишљају машине које величају култ профита и осредњости. Љубав је такође мета ових текстова, чији ликови обожавају прељубу и проституцију: човек еволуира у наопаком свету чију су становници изгледа погођени безумљем. Вилије даје најбоље од себе у причама у којима негује чудесно и фантастично. Отклањајући лакрдију својствену његовим „саркастичним текстовима“, он описује личности у фази ирационалног, као што је гроф д'Агол који верује да ће васкрснути своју супругу Веру само снагом сопствене љубави. Вилијеове фантастичне приче приказују анти-јунаке који су често материјалисти. Они се тако сукобљавају са натприродним феноменима који кваре њихову ароганцију наводећи их на поноре где разум пропада. Зато је наративни свет Вилијеа де л'Ил Адама налик на азил чије становнике, на различитим ступњевима, обузима лудило. Изгледа да је, код њега, ово лудило основ књижевног стварања.

**Владислава Гордић-Петковић**  
*Филозофски факултет, Нови Сад*

## ЛУДИЛО И АЛТЕРНАТИВНА НАРАЦИЈА

Рад се бави мотивом лудила као критеријумом поузданости приповедача у делима Хенрија Џејмса и Саре Вотерс, где су елементи фантастичног и натприродног представљени као лакмус менталне нестабилности протагониста. Критичка читања Џејмсовог романа *Окретај заврћења* се од четрдесетих година прошлог века темеље на психоаналитичком методу који феномен натприродног преобраћа у симптом хистерије а главну јунакињу посматра као жртву неуротичних конфликата, потискивања сексуалних нагона и еротоманије која настаје као плод класног конфликта. Као што се у Џејмсовом роману из 1898. прича о духовима преплиће са параболом и алегоријом, пети роман британске књижевнице Саре Вотерс елемент натприродног представља у контексту класног преструктурирања енглеског друштва након Другог светског рата. У оба романа приповедачи потичу из ниже класе, и њихово тумачење необјашњивих појава условљено је односом према привилегованим друштвеним слојевима и господарима које служи.

**Кључне речи:** Приповедање, приповедач у првом лицу, лудило, натприродно

*Окретај заврћења* Хенрија Џејмса (*The Turn of the Screw*, 1898) спада у оне апартне и необичне приповедне експерименте који читаоцима остају у сећању по атмосфери неизвесности, неспокоја и недоречености – дакле, по загонеткама које се не дају одгонетнути више него по артикулисаним дометима и ефектима. Лик младе гувернанте суочене са тајнама и заверама својих послодаваца није ни по чему оригиналан или необичан: на заплету о односу господара и слугу у ком се мешају оданост, мржња и страх од непознатог почивају прозна дела од *Орканских висова* или *Џејн Ејр* до детективских прича Конана Дојла. У Џејмсовом роману чин приповедања изазива шок и недоумицу: остаје до краја нејасно да ли је главна јунакиња жртва сопствених неуротичних конфликата и да ли је њена искривљена перцепција проузроковала трагедију.

Џејмсови савременици читали су *Окретај заврћења* као готску причу која побуђује реакције страха, узбуђења и неспокоја, од овог жанра очекиване: главној јунакињи, младој гувернанти, тумачења настајала на темељу овакве рецепције приписивала су улогу

медијума, посредника између светова реалног и оностраног, света живих и света мртвих. Џејмс се интересовао за Фројдове случајеве (Луси Р, на пример), за ангажман свог брата Вилијама на пољу проучавања спиритистичких феномена и његов раду оквиру Друштва за психичка истраживања, читао је о случајевима приказана духова. Стога су критичари попут Марте Банте склони да нас упозоре да *Окрећиај заврћња* ваља читати у духу времена које је било не само пермисивно према идеји натприродног, него и благонаклоно према егзактној анализи спиритистичких феномена. Но у тумачењима која су настајала после године 1924, кад је критичарка Една Кентон увела у оптицај идеју о „лудој гувернанти“, мотив духова полако губи на значају, своди се на елемент манифестног садржаја романа који указује на скривене конфликте и служи тек као почетна тачка анализе. Право значење *Окрећиаја заврћња* тражи се у дубинском слоју текста, у нерасветљеној психичкој историји главне јунакиње. Еминентни критичар Едмунд Вилсон осетио је потенцијал психоаналитичког тумачења; његов утицајни есеј из 1934. године (проширен и дорађен 1948.) зове се „Двојство Хенрија Џејмса“ („The Ambiguity of Henry James“). Потискивање сексуалног нагона код несигурне девојке скромног порекла – која је још и безнадежно заљубљена у послодавца ког је видела само једном у животу и вероватно никад више – резултирало је, по Вилсону, трансфером њених осећања на имагинарне непријатеље. Халуцинирање о претходним члановима послуге на имању Блај и уображење гувернанте да види духове слуге Питера Квинта и гувернанте госпођице Џесел за читаоца би морали бити крунски доказ психичке нестабилности младе жене, па можда и лудила. За разлику од сабласти које је прогоне, гувернанта нема лично име, а и њена биографија је прилично оскудна, што само додатно охрабрује тумаче да конструишу њен психолошки профил. Хистерична, компулзивна, садомазохиста – то су само неки од симптома приписани приповедачици од стране потоњих тумача, Томаса Кренфила и Роберта Кларка, а Џон Лиденберг види Џејмсову безимену јунакињу као препреку за пуни развој личности деце о којој брине, Мајлса и Флоре. Натприродни догађаји су у овим тумачењима само маска гувернантине хистерије, а од зла које отеловљују духови разорнији ефекат има гувернантин страх; њене слутње о уништењу, смрти и моралном посрнућу као да призивају трагедију.

Али тумачења која користе психоаналитичка оруђа да би јунакињи приписала деструктивност не могу да занемаре ни улогу госпође Гроус, кућепазитељке која младу гувернанту дочекује

на имању Блај, љубазно и снебивљиво је упознајући са новом околином, односима и породичним обичајима. Испод привидне мирноће, лојалности, скромности и срдчане предусретљивости крије се, по многим критичарима, манипулативна природа која вешто барата незнањем и неискуством новопридошле. Да ли сама кућепазитељка функционише као еманација злог духа који младу жртву одводи на странпутицу? Ако се *Окреџај завршња* чита као хришћанска алегорија о борби добра и зла, такво тумачење мора укључити и покушај да се Гроусова сагледа као дијаболична фигура искушења, као Сатанин изасланик који мами на непочинство. Убиство из нехата које је гувернанта починила уклапа се у слику првобитног греха; узрок тог пада у грех може се тражити у њеној несигурности и страху, поводљивости и потреби да послуша ауторитативну особу чије намере није кадра да ваљано процени.

Сличан проблем сукоба страха и ауторитета налазимо у недавно објављеном роману Саре Вотерс *Мали странцац* (*The Little Stranger*, 2009), узбудљивом сведочанству о старом здању које су поселе нечисте силе. Паралеле са *Окреџајем завршња* су бројне, али суптилне и на први поглед тешко разазнатљиве. Поређење ова два романа покреће и питање психолошке и моралне компетентности приповедача у првом лицу. У *Малом странцу* нас приповедачево упорно инсистирање да натприродне појаве рационално објасни наводе да посумњамо у његово ментално здравље; иако је Фарадеј лекар чији би професионални увид морао бити релевантан, управо је његов рационалистички став много више споран него искривљена перцепција осталих протагониста који се са духовима суочавају и од њих страдају под мистериозним околностима. Измењена перцепција и код Џејмса и код Вотерсове доводи до промена у доживљају света: у оба романа појављују се духови чије порекло није јасно дефинисано, и у оба случаја могу се са пуно права метафоризовати као сексуална или социјална претња. Међутим, ту уочавамо обрнуту паралелу која покреће нова питања: Џејмсова гувернанта једина је која духове види – главни јунак Саре Вотерс, доктор Фарадеј, једини је који духове *не види*. Као што се гувернанта бори да други јавно признају контакт са оностраним, лекар из *Малог странца* упорно заговара логичко објашњење фантастичних догађаја; та усамљеност двоје људи у борби за легитимизацију своје перцепције њихову нарацију претвара у алтернативу главном току романа. Обоје се боре за сопствену истину, а кад успеју да је наметну, она мења ток догађаја, па њихове алтернативне нарације

претвара у главни приповедни ток а њихово виђење догађаја у ауторизовану верзију локалне и породичне историје.

Код Џејмса је појава духа манифестација притајеног зла које дела испод чврстог оклопа викторијанских конвенција; код Вотерсове, дух је алегорија економског пропадања сеоског племства и метафорична казна за мешање класа. У оба случаја сензитивност за натприродно тумачи се као најавна лудила или његов симптом. Племићка породица Ерс из романа *Мали сџираниц* пропада економски и ментално: суочење са духом доводи до морбидног изоштравања перцепције, повишених емоција и измењених душевних стања које јунаци више не могу да контролишу нити да превазиђу, а резултат је ментално растројство и самоубиство. Приповедач у *Малом сџираницу* непрестано суочава своју реалистичку визуру и логичко тумачење необјашњивих звукова и призора са одбијањем очевидаца да трауматични доживљај објасне рационално.

Сетићемо се да Џејмс у *Окреишају завршиња* приповеда наоко једноставну причу која убрзано измиче логици протагониста и тумача. Младу гувернанту унајмљује привлачан и загонетан господин: њен је задатак да се брине о његовим нећацима, али тако да га ни под којим околностима и ни због чега не узнемирава. Гувернанта ће на имању Блај ускоро постати сведоком необјашњивих догађаја који се могу тумачити као исход халуцинације или пак као последица уплива натприродног: пред девојчиним очима појављују се духови њене претходнице, госпођице Џесел, и слуге Питера Квинта, двоје људи који су за живота били у страсној љубавној вези а обоје су се присно опходили са децом. Мотив блискости добија и патолошки призивак педофилије и хомоеротског искуства, али изостаје могућност да се морални ризик у контакту деце и слугу вербализује, а камоли аргументује. За гувернанту су две приказе од самог почетка оличење зла од ког жели да своје мале штићенике, Мајлса и Флору, одбрани, тим више што подозрева да они кришом од ње комуницирају са Квинтом и Џеселовом; духови које са стрепњом ишчекује, упијајући сваки детаљ њихових животних прича од госпође Гроус, постају пројекција јунака из готских романа које чита с једне и сексуалне жудње какву осећа према мистериозном послодавцу с друге. У *Малом сџираницу* дејствовање злих сила почиње оног тренутка кад се укрсте путеви сеоског лекара Фарадеја и локалне племићке породице – као и гувернанта из *Окреишаја завршиња*, која удави свог штићеника (несрећним случајем или у наступу махнитости – текст обе интерпретације



подржава у једнакој мери), Фарадеј ће нехотице и посредно убрзати финансијско пропадање породице Ерс, бити неми сведок болести, лудила и смрти њених чланова. Трагичном крају породице лекар ће допринети на најпарадоксалнији начин: тиме што их лечи, брине о њима, помаже им у свакодневним пословима, подређујући своје потребе и обавезе њиховим. Фарадеј је глас разума који уноси недоумице и неред; његова брига за породицу, прећутно помирену са присуством духа умрле кћери, покреће нове проблеме уместо да решава постојеће. Сам Фарадеј је због своје моралне чистоте и осећања одговорности додатно амбивалентна фигура: сувише поштен да би био ловац на мираз, сувише циничан да би се дружио са Ерсовима зарад пуког престижа, лекар ипак пристаје на класно и статусно недефинисан положај у породици – да буде више од слуге, а мање од пријатеља.

Фарадејева фасцинација потамнелим сјајем велелепне куће и пореклом Ерсових подстакнуће исхитрену веридбу са госпођицом Керолајн колико и притајена потреба да јасно одреди положај у њиховом дому. Ни љубав, ни дужност нису довољно јаки да наведу Керолајн на тај брак, а и сам Фарадеј – човек чије се лично име ниједног тренутка не помиње у роману! – као да је више заљубљен у идеју брачне везе него у своју вереницу. У завршници *Малоџ стираница* чини се да је Фарадеј коначно пристао на дужност слуге, и на регресију у предратне класне оквире: и после физичког нестанка породице он опсесивно брине о кући и имању, и кад кућа остане потпуно празна он је редовно обилази. То све указује да је Фарадејева нарација, као и гувернантина, вођена снажном потребом рационализације, тим снажнијом што приповедач јасније осећа опасност од менталног слома и ишчезнућа рационалног, емпиријског света. Међутим, док је гувернантина невероватна прича о лудилу и халуцинацији посредована уз помоћ наративног оквира да би се тако учинила веродостојном (да подсетимо, њену повест чита њен некадашњи штићеник Даглас малој групи пријатеља у којој је и неименовани приповедач у првом лицу чијим безинтересним посредовањем пратимо догађаје), Фарадеј је у роману Вотерсове једини посредник и једини сведок – једини бранилац емпиријске истине.

Шошана Фелман је у чувеном есеју „Окретање завртња интерпретације“ (*Turning the Screw of Interpretation*, 1977) *Окретај завртња* сагледавала као мистерију писама и духова, и као текст који деконструира поларитете добротинитеља и злочинца, починиоца и трагаоца. Њено се тумачење са равни психолошког и

егзистенцијалног пребацује на раван текста и опирања тумачењу које текст пружа. Духови Питера Квинта и његове љубавнице једини су вид отеловљења немогуће љубави, тачније немогућих љубави: љубави између духова и деце, гувернанте и господара, гувернанте и деце – све те односе карактерише недоступност, немогућност поседовања. Тема „хомосексуалне панике“ такође је присутна у односу малог Мајлса према Квинту, у мистериозном и необјашњеном избацавању Мајлса из школе, а загрљај који ће угушити Мајлса заправо је загрљај мајке која спречава сина да следи импулс своје хомеротске жеље. У роману *Мали странцац* тему хомосексуалне панике имплицира неистражен однос трауматизованог ратног инвалида Ерса Родерика према доктору Фарадеју: слање Родерика у санаторијум изговор је да се он уклони од дејства зле силе – а савим је могуће да је заправо склоњен од хомосексуалне жудње породичног лекара који жели да психијатријским вештачењем подупре своју рационалну верзију реалности. Под неразјашњеним утицајем „малог странца“ Родерикова мати и сестра умиру, али он остаје у животу, заточен у психијатријској установи; а његова верзија необјашњивих догађаја тако је маргинализована и обеснажена.

Немогућа љубав и класне препреке карактеришу пети роман Саре Вотерс колико и теме натприродних појава и латентне хомосексуалности. Ауторка је у претходним делима дотицала теме спиритизма и психолошке манипулације (у роману *Сродне душе* (Affinity, 1999), другом делу такозване „викторијанске трилогије“), социопатолошке опсервације (у роману *Цејаров* (Fingersmith, 2002), али и на више начина у осталим делима) и мотив истополне љубави. *Мали странцац* је приповест сеоског лекара у Ворикширу, доктора Фарадеја, смештена у годину 1947; наративним текстом о послератној Енглеској доминира велелепна али оронула џорџијанска кућа која у лекару потеклом из радничке породице изазива противречна осећања. Хандредс Хол лагано пропада због беспарице својих станара, породице Ерс, који немају новца ни могућности за одржавање огромне куће и које је задесила судбина већине припадника локалног племства у то време. Из такве почетне ситуације произлазе даљи проблеми који откривају како се незавидни положај породице, узрокован ратом и беспарицом, може додатно усложњавати кад с муком одржавану животну рутину замени појмовни и психолошки хаос.

Вотерсова повезује тему послератне немаштине, депресије и класног реформирања британског друштва са мотивима духова, измењене перцепције и лудила. Тиме постиже да фантастични

мотиви од сензационалистичке мистерије прерасту у лакмус социјалне и психолошке опсервације, а да тема друштвених промена добије претећи, метафизички аспект какав раније није имала. Као и у њеном претходном роману, *Ноћна слиража*, који се бавио периодом од 1941. до 1948. „ходом рака“, идући уназад од мирнодопске апатије до почетка ноћних бомбардовања Лондона, ауторка у лаганом приповедном темпу представља послератно време као доба илузорног мира: мир носи своје претње, бриге и муке – ако је за јунакиње *Ноћне слираже* крај рата углавном сигнал да је прошло време не само велике опасности него и велике одговорности која је њиховом животу давала важност и смисао, послератно време породици Ерс доноси борбу са сиромаштвом, ратним ранама и посттрауматским стресом, али и са неочекиваном наднаравном силом која угрожава њену егзистенцију баш онда кад се учинило да нови проблеми више немају одакле да дођу.

Велелепна кућа Хандредс Хол пропада у послератној немаштини, и ту пропаст Вотерсова представља веристички детаљно, са циљем да потцрта каснију езотеричну мотивацију заплета; у дом Ерсових Фарадеј ће први пут доћи као служавкин син а други пут као лекар који треба да прегледа четрнаестогодишњу Бети, једину служавку у здању које је некад опслуживала армија собарица. Бетини симптоми су лажни, али не и тескоба и паника који је раздиру због необичне атмосфере у кући... Почетак обећава језовиту причу о духовима, а на пет стотина страна језе и страха биће у обиљу: али слова која се указују на зидовима, огледала која шетају и звоно за послугу које се ноћу сабласно оглашава само су хорор-декорација повести о пропадању сеоског племства – баш као што је прави почетак романа *Први* Фарадејев долазак у кућу, када је са зида одвалио мали гипсани украс и понео га са собом. Пропаст Хандредс Хола почиње, симболично, од тог првог додира једног малог припадника ниже класе – тако здање почиње да се круни од руке једног малог странца. Рат ће пропадање само убрзати: за одржавање грандиозног а нефункционалног здања истопљени породични иметак је недовољан, а Ерсови не успевају да се прилагоде новој социјалној експанзији, послератној оскудици, редефиницији класних односа. Имање се распарчава и земља продаје, парцела по парцела, да би надомак Хандредс Хола никла стамбена насеља за раднике: ћерка и син госпође Ерс раде напорне физичке послове да би одржали кућу и имање док њихова мати огрнута индијским шаловима разгледа умољчане књиге и плесњиве фотографије. Породицу уништава „мали странац“, кућни дух у чије постојање трезвени Фарадеј не

жели да поверује – јер тај анђео уништења помало је и он сам, син бакалина и служавке који се примакао ископнелом богатству и потамнелој слави само захваљујући послератном превредновању вредности.

Натприродно се, учи нас теорија, објашњава једноставно; али једноставно објашњење никад није и вероватно, утемељено у логици и законима природе. Једно од најједноставнијих објашњења натприродног јесте психолошки поремећај, тим више што је ментално стање приповедача увек један од облика било легитимизовања приповедања, било његове делегитимизације. Поузданост перцепције наратора неретко се у историји књижевности верификује и родним критеријумима. У оба анализирана случаја, имамо примере такозване „патријархалне нарације“, али и установљену битну разлику: док је доктор Фарадеј сурогат оца породице и, следствено томе, онај чија се верзија догађаја легитимизује тако што се читаоцу износи непосредно, неименована гувернанта у *Окреџају завршња* је делегитимизирана јер њену причу прича њен штићеник, те тако исповест женског викторијанског субјекта посредује мушки приповедни ауторитет. Ауторитет приповедачице је у викторијанској култури проблематичан, као и женска жеља, симболични означитељ субјективности који је чини опасном и загонетном у исти мах. Улога гувернанте као сурогат-мајке и амбивалентне „чисте жене“ (она брине о породици али истовремено представља и сексуални изазов њеној хармоничности) оспорава нарацију колико и мотивацију јунакиње. *Окреџај завршња* је, тако, недовршена прича о викторијанском субјективитету и психолошкој слици нестабилне личности мучене неуротичним конфликтима и растрзане између унутрашњих моралних императива и спољашњих притисака. Превредновање моралних вредности и наративних прерогатива у *Малом сџранцу* мушки глас ставља у позицију очинског ауторитета чији се рацио доводи у питање понављаним женским причама о духовима. Ауторитет нарације и борба за легитимитет визије питања су која ће се у анализи романа увек изнова актуелизовати.

## Литература

1. Bessler, Peter (ur), *The Turn of the Screw*, Bedford Books of St. Martin's Press, Boston, New York, 1995.
2. Felman, Shoshana, *Writing and Madness*, „Henry James: Madness and the Risks of Practice (Turning the Screw of Interpretation)“, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.

3. Jones, Alexander E, „Point of View in *The Turn of the Screw*“, *PMLA*, March 1959, vol. LXXIV, no 1.
4. Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.
5. Waters, Sarah, *The Little Stranger*, London, Virago Press, 2009.

**Vladislava Gordić-Petković**

## **MADNESS AND THE ALTERNATIVE NARRATIVES**

Summary

The paper focuses upon the motive of madness, seen as a touchstone for the narrator's reliability in the novels *The Turn of the Screw* by Henry James and *The Little Stranger* by Sarah Waters. The supernatural serves as the criterion of the characters' mental instability, since the Freudian criticism has for decades presented the visions, apparitions and other supernatural phenomena as symptoms of a deeper psychological disorder. However, the recently published *The Little Stranger* by Sarah Waters offers the supernatural as a new strategy of reading class and inscribing class differences into the postwar Britain.



Александар Зарић • *Relation*  
туш на папиру, 70 × 50 cm, 2009.

**Wafa Ghorbel**

*Institut Supérieur des Etudes Appliquées  
en Humanités de Gafsa, Gafsa, Tunisie*

## **„JE SUIS FOU, DONC JE SUIS“: L'EXPÉRINECE DE LA FOLIE DIVINE CHEZ GEORGES BATAILLE**

La folie chez Georges Bataille est un facteur essentiel de rupture: rupture avec la raison pure et la pensée mutilante, avec l'écriture structurée, avec la folie dans son sens conventionnel en tant que maladie mentale ou déviance. Elle est inhérente à l'être dont l'essence est fondamentalement hétérogène. Réinsérée dans le domaine du sacré puisque réalisée dans un mouvement de pure dépense, dans un geste souverain désintéressé, improductif, elle est enfin divine après de longs siècles d'aliénation, de réclusion et de mutisme. Violente, tragique, indomptable, elle détruit tous les acquis de la civilisation et de la raison dans sa rage d'excès. Dans les œuvres fictionnelles de Bataille, elle atteint notamment les personnages les plus outranciers, ceux qui sont en quête de la plénitude hétérogène, donc forcément déraisonnable de leurs êtres. Elle se confond alors avec transgression et frénésie érotique dans un même mouvement impulsif de dépassement de soi, favorisant la communication des essences affranchies. La folie atteint ensuite le texte, altérant son tissu langagier et le livrant à la déviance du langage et de la typographie détruisant la cohésion de l'écriture qui, à l'image de l'essence de l'être bataillien, se veut hétérogène. La folie frappe enfin l'écrivain. Bataille, ivre de démesure renverse les acquis de la psychanalyse et se fait un rédempteur ayant pour mission celle de racheter les fautes des humains aliénés, incapables de déraison. Il redéfinit ainsi le statut de l'écrivain ainsi que celui du savoir et fait de ses livres des œuvres excentriques lucidement folles.

**Mots-clés:** Bataille, folie, texte, érotisme

Le phénomène de l'esprit et de l'excès que constitue la folie se trouve au centre de l'œuvre fictionnelle et théorique de Georges Bataille. Lieu d'expression de la démesure fondamentale de son écriture, elle se profile paradoxalement immanente à sa pensée. Ne représentant ni une maladie mentale ni une déviance, à l'inverse des définitions conventionnelles qu'on lui assigne, elle est inhérente à l'être dont l'essence est fondamentalement hétérogène. En effet, chez Bataille, la raison épurée de déraison n'existe pas. La raison pure dans laquelle l'histoire, la philosophie et les sciences nous ont enchaînés n'est que raison mutilée et mutilante, utile,

intéressée, productive, ne prenant pas en charge les différentes propensions antinomiquement essentielles et complémentaires de l'existence humaine. Son hégémonie menaçant l'intégralité et la liberté de l'être se trouve menacée de l'intérieur par la folie qui – en faisant partie intégrante en dépit de son exclusion continuelle – ne peut être conjurée de son domaine. Bataille opère ainsi un revirement dans la considération de la folie la réinsérant dans la catégorie du sacré de laquelle elle a été déçue depuis le Moyen-âge: Il ne s'agit pas d'un sacré au sens théologique du terme, mais d'un sacré inscrit dans le mysticisme athée bataillien, faisant de la déconstruction de la raison un mouvement de pure dépense, et conférant au fou le statut d'un être souverain, désintéressé, capable de mettre en jeu le possible sensé, un sujet à part entière, s'assumant pleinement dans sa totalité et sa logique plurivalente. „La folie elle-même est l'essence divine [explique Bataille dans *Les Larmes d'Eros*]. Divine, c'est-à-dire, ici, refusant la règle de la raison“<sup>1</sup>. Indomptable, inapprivoisable par la mère-raison, contrairement à celle d'Erasme <sup>2</sup>, cette folie détruit dans sa rage exacerbée toute logique coutumière et installe sa propre logique déraisonnable, source de l'excentricité de l'écriture. Au-delà de la pensée, ce mouvement acéphale de l'esprit est une guerre déclarée contre les lumières asservissantes de la vie moderne: „Il est temps d'abandonner le monde des civilisés et sa lumière. Il est trop tard pour tenir à être raisonnable et instruit – ce qui a mené à une vie sans attrait. Secrètement ou non, il est nécessaire de devenir tout autres ou de cesser d'être“<sup>3</sup>, de devenir fous (?). Dans cette entreprise bataillienne, il est question de redéfinir une nouvelle existence foncièrement dé-chainée, affranchie de la dictature de la raison (entre autres). Le *cogito* cartésien ainsi interverti<sup>4</sup>, l'homme peut revendiquer sa folie, condition *sine qua non* de l'existence

1 Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, 10/18, coll. „Domaine français“, Paris, 1998, 95.

2 L'humaniste Erasme, dans son *Eloge de la folie* (1511), a domestiqué la folie en lui ôtant toute dimension négative. En effet, au Moyen Âge, la folie est synonyme du dérèglement de l'esprit qui atteint l'homme oublieux de la parole divine. Érasme rompt avec cette conception, faisant de la folie un trouble non opposé à la raison mais, au contraire, favorable à la critique et à la démystification des vérités dans le but d'acquérir „le vrai bon sens“. (Erasme, *Eloge de la folie*, (trad. Fr. Pierre de Nolhac et M. Rat), GF Flammarion, Paris, 1964, 36).

Chez Bataille, la folie n'a pas ce rôle moralisateur, donc utile. Elle est, à l'inverse, complètement gratuite, d'où sa souveraineté.

3 Georges Bataille, „La conjuration sacrée“, *Acéphale*, numéro 1, 24 juin 1936, 2.

4 Il faudrait se pencher sur le débat Foucault-Derrida, dans leurs œuvres respectives *Histoire de la folie* (1961) et *L'Écriture et la différence* (1967), autour du *cogito* cartésien. Le premier voit en Descartes le représentant exemplaire du mouvement de pensée prescrivant l'exclusion, l'expulsion et la réclusion de la folie, puisque pour lui, l'exercice de la raison exclut le risque d'être fou. Le deuxième contredit cette interprétation qu'il juge naïve et lit chez Descartes une mise à l'épreuve de la raison doutant d'elle-même et assimilant la folie subversive dans son ordre afin de parvenir à affirmer son existence. (cf. Pierre Macherey, „Le débat Foucault-Derrida autour de l'argument de la folie et du rêve“, *Querelles cartésiennes* (La revue de l'Uni-



pleine de son être. Il ne peut postuler „Je suis“ qu'en pourvoyant la plénitude à cette existence de l'excès assurée par la fuite du cahot de sa tête. Il lui revient alors de clamer: „Je suis fou, donc je suis (entier)“. La raison ordinaire devient, dans ce sens, une impossibilité intenable comme le déclare Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*: „Il y a une chose qui sera toujours impossible – c'est d'être raisonnable!“<sup>5</sup>.

Impossible à contenir, malgré quelques vaines tentatives fictionnelles, la folie bataillienne explose et entraîne dans son déferlement aussi bien le fond que la forme d'un texte souvent frappé de mutisme ou d'aphasie. Pour la saisir, il faudrait sortir des concepts réducteurs et jugements moraux et scientifiques de „maladie mentale“, „psychopathologie“ ou „déviance“ afin d'essayer de comprendre son langage historiquement refoulé, inarticulé, sans voix. Comment le texte bataillien parle-t-il la folie (et non *de* la folie) ? Comment fait-il passer l'étrangeté spécifique de la langue de la folie dans sa parole littéraire ?

Pour tenter d'y répondre, nous allons nous pencher de plus près sur cette folie singulière en observant ses diverses manifestations dans l'œuvre fictionnelle de l'écrivain, l'œuvre théorique servant toujours d'appui à notre lecture.

## I Folie des personnages

Située au cœur d'une quête haletante – consciente ou inconsciente – de démesure, la folie dans les fictions de Bataille laisse transparaître un profond mal-être chez les personnages, un étouffement dans le monde structuré par les lois de la raison inadaptés à leurs rages, une volonté d'embrasser l'univers dionysiaque de l'excès divin illimité et irrationnel – „Dionysos est donné le plus souvent comme le dieu de la vigne et de l'ivresse [explique Bataille dans *Les Larmes d'Eros*]. Dionysos est un dieu ivre, c'est le dieu dont l'essence divine est la folie“<sup>6</sup> – Rares sont ceux qui n'y succombent pas portés par l'envie d'„échappe[r] à [leurs] tête[s]“ comme le condamné à sa prison“<sup>7</sup> y délaissant leurs chagrins, peurs ou colères. En effet, la folie permet de dissoudre, d'excréter temporairement ou indéfiniment leur mal-être en allégeant le poids de leur conscience

versité de Lille 3, n°2, 13/11/2002), <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Macherey13112002.html>.

Bataille nous semble plus proche de la position de Foucault.

5 Nietzsche, (trad. Fr. par M. Betz), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Le Livre de poche, Paris, 1968, 193

6 Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, 10/18, coll. „Domaine français“, Paris, 1998, 95.

7 Patrick Rousseau, Dominique Lecoq, „Un bestiaire pour Georges Bataille: animalité“, *Un Bestiaire pour Georges Bataille* (exposition), Billom, Saint-Loup, 1981, 17, cité d'*Acéphale*, 1936-1939.

et en leur permettant de plonger dans les sphères inconnues de leurs êtres. Toutefois, le personnage délirant chez Bataille, malgré l'opposition apparente, fait preuve d'une lucidité aberrante. Sa conscience déraisonnable, aveuglée, laisse la place à un inconscient clairvoyant, avide de vérité. S'abandonnant à la folie, il peut enfin s'„expuls[er] de lui-même, de son moi subordonné“<sup>8</sup> et, dans ce geste expulsif, communiquer avec son être, s'ouvrir sur sa propre essence et vivre „l'expérience intérieure“ si chère à Bataille.

### 1. Folie clinique

La folie chez Bataille est rarement exclue, et quand elle l'est, son exclusion concrètement matérialisée à travers le geste d'enfermement du fou, n'est qu'apparence illusoire puisque séquestration n'implique pas guérison, loin de là. En effet, dans *Histoire de l'œil*, l'internement de Marcelle dans une maison de santé, „une sorte de château entouré d'un parc muré, isolé sur une falaise dominant la mer“ (*H. Œ.*, p. 26), „ce faux château de plaisance aux fenêtres hideusement grillées“ (*H. Œ.*, p. 28), son bannissement à cause de „sa folie“ (*H. Œ.*, p. 25) ou de son „délire tragique“ (*H. Œ.*, p. 25), au lieu de faire régner l'ordre de la raison, ne fait qu'exacerber son „déséquilibre“ (au sens commun et non bataillien du mot) ainsi que la déraison de ses amis qui partent à sa recherche, à la libération de sa folie et de la leur. D'ailleurs, ce lieu de réclusion constitue le théâtre des moments les plus insensés du récit. Hermétiquement clos sur la démence de Marcelle, il finit par céder n'arrivant plus à la contenir. Ouvrant „cette fenêtre sans lumière [...] [et] [...] fix[ant] aux barreaux de sa prison [un] hallucinant signal de détresse“ (*H. Œ.*, p. 28), Marcelle „pos[e] un pied sur le rebord de la fenêtre“ (*H. Œ.*, p.31) et s'apprête à franchir le seuil de sa prison, à la recherche de l'intégralité dont la société s'emploie à lui usurper le droit. Ses deux amis, encore plus délirants qu'elle, pourtant non internés – bavure psychiatrique et sociale – s'appliquent de tous les moyens à l'aider à réaliser l'accomplissement total de son existence en affranchissant la violence pure de sa folie. Le narrateur commence par „grimper jusqu'à la fenêtre“ (*H. Œ.*, p. 41). „Après un long travail, [il] réussit à couper l'immonde barreau. Une fois scié, [il] l'écart[e] de toutes [ses] forces, ce qui laissa un espace suffisant pour qu'elle pût passer.“ (*H. Œ.*, p. 42). Cet „immonde barreau“ n'est que la métaphore de la raison gangréneuse collective à laquelle Bataille tente un procès. Avant de se donner la mort, dans un geste ultime dicté par un accès insoutenable de folie, Marcelle „abattue dans son délire“ (*H. Œ.*,

8 Philippe Audoin, *Sur Georges Bataille: interview inimaginable*, Actual, Cognac, 1989, 19.

p. 31) découvre fascinée les possibilités de l'excès de la jouissance incompatibles avec les codes raisonnables moraux, religieux, familiaux et sociaux qui ont toujours structuré sa vie. Après cette révélation, elle disparaît et „il ne rest[e] plus devant [ses amis] qu'une fenêtre vide éclairée, trou rectangulaire perçant la nuit opaque et ouvrant à [leurs] yeux brisés un jour sur un monde composé avec la foudre et l'aurore.“ (*H. CE.*, p.31), celui de la violence et de la lumière aveuglante de la folie. La nécessité de la mise à l'écart de la folie et des fous est ainsi contrecarrée chez Bataille, dès sa première fiction. L'asile psychiatrique se trouve détourné de ses fonctions, perverti par la folie dont il est supposé brider l'expression et l'expansion. Plus violente que jamais ainsi inhibée, cette folie qu'il refoule se défoule sur lui dans un mouvement hautement subversif.

Les symptômes cliniques de la folie s'étendent, par ailleurs, à l'ensemble des fictions batailliennes. Toutefois, nous n'observons aucun autre cas d'internement, comme si „l'immonde barreau“ „une fois scié [et] [...] de toutes [les] forces [de Bataille], [il] laiss[ait] un espace suffisant pour qu [e tous les fous] p[uisse]nt passer“ après Marcelle, la folle originaire. Dans *L'Impossible*, par exemple, le comportement déraisonnable et excessif du père de B. est révélateur d'un état maladif inquiétant: „Il est fou [explique sa fille à Dianus]: le docteur veut l'interner“ (*IM.*, p. 129). Mais l'hospitalisation reste une simple prescription en suspens. Un trouble mental affecte aussi la raison de Suzanne dans *Julie* suite à la tentative de suicide de son frère due à sa négligence, et à cause de sa jalousie déclenchée par le retour de la bien-aimée de celui-ci. Elle „devient folle. Au sens médical“, selon Julie (*J.*, p. 89). „Elle a plus sa tête“ (*J.*, p. 90), selon M<sup>me</sup> Hanot. Son „visage de hystérie“ (*J.*, p. 80) révèle son esprit perturbé et sa volonté de fuir un monde incapable de satisfaire ses pulsions pour son frère. Pourtant, aucun enfermement n'est préconisé. Pareillement, Marthe, dans *La Maison brûlée*, „paraît n'avoir plus sa raison“ (*M.B.*, p. 123). Toujours assoiffée d'un nouveau meurtre, elle perd toute lucidité et s'abandonne à un délire illimité, à la mesure de sa cruauté. Son „état (...) est grave. Il faut voir un médecin“ (*M. B.*, p. 123), selon Anne. Aucun psychiatre n'est, cependant, consulté.

Le personnage de l'Editeur dans *L'Abbé C.* est, par ailleurs, égaré face à l'histoire outrancière des deux frères dont on lui a confié la publication. Incapable d'assimiler et de soutenir ce qu'il a lu et entendu à son propos, il décide de suivre un traitement psychothérapeutique, étant conscient de son délire: „Je crus devenir fou, si bien que j'allai voir un médecin.“ (*A. C.*, p. 250). Il s'agit du seul personnage bataillien lucide dans son délire au point d'auto diagnostiquer sa crise et de solliciter de son propre gré un psychiatre. D'ailleurs, toute l'œuvre est écrite dans le cadre de la cure, donc sous le signe du mal-être du narrateur et de sa folie. Ce per-

sonnage serait le double de Bataille (comme nous le verrons dans II-2 Folie de l'écrivain). Ainsi, nous évoluons d'un comportement socialement et moralement expulsif d'une folie non maîtrisée et débordante malgré ou à cause de son internement, dans *Histoire de l'œil* (1828), à une folie prise en charge, pleinement assumée par la clairvoyance du „patient“, dans *L'Abbé C.* (1950). Voir en face sa propre hétérogénéité sans s'en détourner est un travail de longue haleine. Cela ne veut dire en aucun cas, qu'avant *L'Abbé C.*, les personnages ne revendiquaient pas leur folie (nous avons démontré que si). Cependant, la folie devient de plus en plus, dans son œuvre, une affaire d'ordre personnel, une déstructuration intérieure de l'ordre du moi au-delà d'une destruction de l'ordre de la société et de la morale. Il n'en demeure pas moins que ces deux formes transgressives de la folie, intérieure ou extérieure, assumée ou subie coexistent à proportions variables.

## 2. Folie métaphorique

La folie n'a que rarement cette dimension clinique que nous venons d'observer dans les fictions de Bataille. À côté de sa manifestation véritable ou réelle décrétée scientifiquement (peut-on restreindre sa vérité à cela ?), elle atteint, momentanément ou durablement, véritablement ou métaphoriquement, l'esprit et oriente l'attitude de la majorité écrasante de ses personnages. Elle se révèle notamment chez les plus révoltés et outranciers d'entre eux (ceci n'exclut pas les atteints au sens clinique que nous venons d'observer, les cloisons de ce classement étant franchissables et les différentes folie communicantes et interchangeables), témoignant de l'inadéquation de leurs aspirations et pensées avec le monde extérieur et leur fournissant des possibilités de transgression et de dépassement de ce qui les accable. „C'est que la folie fait ce que nous n'avons pas nous-mêmes la force de faire, ce que nous souffrons de ne pouvoir faire“<sup>9</sup>, explique Bataille. Elle fait taire la logique courante et inventer sa propre parole, sa propre raison. Elle allie lucidité et délire comme en parle Dianus dans *L'Impossible*: „ma lucidité ne serait pas si mon délire était moins grand.“ (*IM*, p. 136). En effet, la folie accompagne généralement les moments de jouissance et de désir accentuant la fuite vers l'univers souverain. Le narrateur d'*Histoire de l'œil* désigne les adolescents de l'orgie par „ces jeunes fous“ (*H. C.*, p. 20). Découvrant, pour la première fois, des plaisirs tabous, touchant des aspects inconnus, jusqu'alors, de leurs êtres, ils se déchaînent foulant à leurs pieds les interdits qui ont toujours structuré leurs vies et dicté leurs conduites. Il en est de même pour Marcelle qui, au-delà de son délire maladif, souffre de la faille séparant ce qu'elle a toujours cru

9 Georges Bataille, *Œuvres complètes XI*, Gallimard, Paris, 1988, 55.

être de ce qu'elle est vraiment. Écoutant la voix de son corps, elle abandonne celle de sa raison – la raison commune – et adopte la „rage“ (*H. C.*, p. 26). Offrant son corps aux regards de ses amis et à ses propres caresses, Simone et son compagnon la voient „abattue à la renverse dans son délire“ (*H. C.*, p. 26) extatique. Quant au narrateur, il avoue être „complètement fou“ (*H. C.*, p. 25) sous l'emprise de ses désirs incontrôlables. Fantasmant sur ses deux amies, il est pris d'un „étrange délire spectral“ (*H. C.*, p. 23). Ainsi, folie transgressive et folie libidinale se confondent dans un même mouvement impulsif de dépassement de soi.

Dans *Le Bleu du ciel*, Troppmann, à son tour, avoue que Dirty lui „fai[sait] absolument perdre la tête“ (*B. C.*, p. 404), la folie étant, une fois de plus, synonyme de l'excitation physique. Le narrateur de *Madame Edwarda* devient également „fou“ (*M. E.*, p. 25) devant le corps déchaîné de celle-ci et répondant à l'égarement dont elle fait preuve: „Le délire d'être nue la possédait“ (*M. E.*, p. 22); „Elle semblait folle“ (*M. E.*, p. 25), dit-il. La folie devient alors une parmi les brèches – ouverture de l'esprit répondant à celles du corps – favorisant la communication des êtres, leur compénétration.

De même, Pierre dans *Ma Mère* „per[d] la tête“ (*M.*, p. 193) et „[s]'affol(e)“ (*M.*, p. 195) devant les photos obscènes qu'il découvre dans le bureau de son père. Son état révèle, en même temps, son ahurissement et l'éveil de sa libido. Quant à sa mère, elle l'a précédé dans le temple de la démesure et du délire. Se souvenant de ses plaisirs juvéniles dans la forêt et se vantant de ses excès actuels, elle constate sa folie chronique en déclarant: „J'étais folle. Et c'est vrai, je suis folle aujourd'hui de la même façon.“ (*M.*, p. 220). Elle avoue à sa nièce dans *Charlotte d'Ingerville*: „Ces bois m'ont toujours rendue folle.“ (*C.I.*, p. 288). D'ailleurs, son fils n'arrive pas à dissocier les plaisirs de sa mère de son délire immuable: „Il subsistait en elle, [dit-il], une passion toujours à la limite de la douleur, des sanglots et de la folie.“ (*C.I.*, p. 286). Pareillement, dans *L'Abbé C.* et dans *Julie*, les exhibitions, attouchements ou accouplements stimulent la folie des amants et vice-versa. Eponine et Charles „commenc(ent) à perdre la tête“ (*A. C.*, p. 149) sous l'effet de l'état de lubricité qu'atteint cette dernière. La nudité de Julie plonge le couple dans un délire accélérant la fuite et le rejet de la réalité insoutenable (*J.*, p. 114).

Le délire, par ailleurs, provoque, accompagne et facilite, les autres instants de violation des codes. En effet, „par définition, [selon Bataille,] l'excès est en dehors de la raison.“<sup>10</sup>. Les personnages voulant rompre avec une vie étouffante, insatisfaisante, se trouvent dans l'obligation de couper les liens avec ce qui la structure, ce qui la rend insoutenable,

10 Georges Bataille, *L'Erotisme*, cité par Robert Sasso, *Georges Bataille: le système du non-savoir, une ontologie du jeu*, Minuit, coll. „Arguments“, Paris, 1978, 180.

donc avec la raison qui considère tout dérapage comme déraisonnable et condamnable. S'abandonner à la folie, perdre délibérément la tête, excréter la raison serait ainsi la seule issue possible faisant preuve, malgré l'opposition apparente, d'une éminente lucidité. L'inceste dans *Ma Mère* naît sous l'effet de la folie d'Hélène et de son fils. (Nous pouvons parler ici d'une „folie perverse“, selon la sémiologie psychiatrique). La première se réfugie dans une „gaieté folle“ (M., p. 182). Elle „parl(e) follement“ (M., p. 186), d'un „langage (...) fou“ (M., p. 211). Elle donne à son fils „une impression de délire continu“ (M., p. 215) puisque ses désirs (M., p. 213), son rire (M., p. 218), ses yeux (M., p. 226), sa sensualité (M., p. 235) et sa tendresse (M., p. 235) dégagent une folie généralisée indéniable. Elle ne se contente pas de sa propre démente mais s'applique à la passer à son fils pour plus d'outrage, laissant ainsi voir une folie communicative: „Je te rends fou !“ (M., p. 223), lui dit-elle; „Je voudrais maintenant que tu délirais avec moi (...). Un court instant du délire que je te donnerai ne vaut-il pas l'univers de sottise où ils ont froid ?“ (M., p. 276), ajoute-t-elle, faisant don de l'essence folle de son être, à son fils, le pur fruit de sa folie incestueuse outrancière. Ainsi, la sottise s'oppose au délire. La première est synonyme de la soumission, de la stagnation et du „froid“ de la passivité alors que le deuxième se confond avec l'intelligence, l'affranchissement, avec l'ébullition de la volonté et des désirs. Pareillement, dans *Charlotte d'Ingerville*, la déraison épidémique active l'inceste qui relie la tante à sa nièce. Observant la rage charnelle de la première, cette dernière est „prise d'une contagion de folie.“ (C. I., p. 289).

Eponine, dans *L'Abbé C.*, agit également sous l'emprise du délire. Ses complots avec Charles, ses aventures avec le boucher, ses intrusions au sein de l'église sont conditionnées par son obsession vis-à-vis de l'attitude que lui oppose Robert: „elle s'en rendait folle à la longue.“ (A. C., p. 269). Les normes religieuses, au lieu de retenir ses pulsions, les enflamment davantage en activant son délire et en le poussant au paroxysme. Quant à l'abbé, sa résignation apparente, pendant des années, au système ecclésiastique finit par lui faire perdre la tête (A. C., p. 240). En effet, „de la piété il avait joué follement, ou plutôt, il n'en avait connu que la folie.“ (A. C., p. 291). Il ne s'est soumis que pour mieux tout renverser au moment voulu. Son délire final ne serait qu'une exclusion violente de ce qui lui a toujours pesé sur le cœur: l'Eglise. En revanche, pour Pierre, dans *Ma Mère*, la folie est un moyen de communication avec la divinité: „J'entrerais dans ce délire où il me sembla me perdre en DIEU.“ (M., p. 193).

De quel délire Bataille parle-t-il finalement ? Est-ce d'un délire qui permet de rompre avec la religion ou d'un délire qui consolide les liens avec Dieu ? Il s'agit, en fait, de la même folie malgré le contraste apparent. Dieu métaphorise la souveraineté vers laquelle tend tout délire.

Il n'a pas une symbolique religieuse dans les paroles de Pierre. Quant à Robert, grâce à sa folie, il échappe à l'hégémonie de la divinité religieuse pour accéder à la vraie souveraineté, celle qui donne sur la liberté absolue. A la stupéfaction et à l'incompréhension formulées par Erasme dans son *Eloge de la folie* quant au déni humain de la divinité de la folie – „Mais personne, dit-on, n'offre de sacrifice à la Folie, ni ne lui élève de temple. C'est exact, et cette ingratitude, je vous l'ai dit, m'étonne assez“<sup>11</sup> – Bataille, quelques siècles plus tard, riposte en faisant de la folie trop longtemps mésestimée, un véritable culte. A l'interrogation du premier: „Faudrait-il, par hasard, jalouser Diane parce qu'on l'honore avec du sang humain?“<sup>12</sup>, Bataille aurait pu répondre: „Moi, je l'honore avec l'essence humaine souveraine dans son hétérogénéité assumée. Je l'honore avec le sacrifice désintéressé du conformisme aliénant de la raison, la pure dépense tragique du sens“.

Le délire s'empare, en outre, des personnages de batailles quand ils rejettent une réalité triste ou excédante, difficile à supporter. Il atteint Xénie, dans *Le Bleu du ciel*, qui s'y abandonne devant la maladie de Troppmann et face à son l'insouciance de celui-ci à l'égard de ses sentiments (B. C., p. 427, 428, 433, 438, 438...). Il n'épargne pas Edith qui „se rendait folle“ pour et à cause de son mari (B. C., p. 403). Il frappe surtout Troppmann qui n'arrête pas d'admettre sa folie (B. C., p. 339, 400, 405, 409, 428, 455, 441, 469), la perte de sa tête (B. C., p. 402, 404, 408, 408, 446, 454, 476), l'absence de sa raison (B. C., p. 386, 428) devant son impuissance avec Dirty, la disparition brusque de celle-ci, l'attitude de Lazare et l'arrivée de la guerre. La folie lui permet enfin de se libérer de sa conscience, de sa raison, du poids qui le rattache au monde dans lequel il vit, de se vider de son existence quotidienne. Cette „fuite dans (sa) tête“ (B. C., p. 434), son „dérangement mental“ (B. C., p. 401) le jettent hors de lui, comme il le reconnaît à plusieurs reprises: „J'étais hors de moi“ (B. C., p. 424, 428, 458). La folie serait ainsi un rejet de soi.

La douleur, dans *Charlotte d'Ingerville*, fait plonger Pierre dans la divagation suite à la mort de sa mère: „Il m'arriva dans mon délire de lécher les planches poussiéreuses, les planches du grenier de ma chambre.“ (C. I., p. 279), dit-il. Une souffrance similaire s'empare de Dianus, dans *L'Impossible* après la disparition de sa bien-aimée et lui fait perdre la raison (I., p. 116, 128, 130, 140). Cette folie lui donne la force de vivre et de supporter les difficultés de sa vie. Seul, dans la montagne, sous la neige, il „march(e) (...) avec l'énergie du délire.“ (I., p.141). Toutefois, la folie dans *Le Mort* symbolise la mort: „On entendait un hurlement de vent dans les arbres, longuement prolongé comme un appel de folle.“ (L.

11 Erasme, *Eloge de la folie*, op. cit., 56.

12 Ibid.

M., p. 45). Cet appel ne tarde pas à englober Marie en suspendant la vie ainsi que la raison et en lui permettant une fuite d'abord momentanée puis perpétuelle de la douleur terrestre.

Déliquer serait, de la sorte, la seule issue qui reste aux personnages au moment de l'obscur impossibilité du réel. La folie les incite à aller chercher en eux-mêmes l'objet de leur quête spirituelle en piétinant, ne serait-ce que l'espace de quelques instants, tout ce qui les retient. Ils fusionnent dans le délire et communiquent leur dérèglement psychique à leur entourage comme s'ils voulaient une fuite collective d'un monde qui ne convient pas à leurs aspirations, vers l'univers interne de l'inconscient et de la liberté, où ils trouveraient peut-être la paix et l'harmonie avec eux-mêmes, une paix o-rageuse et une harmonie hargneuse toujours hétérogène. Il s'agit donc, dans ces fictions, comme chez les surréalistes, d'une folie lucide qui, selon Denis Hollier,

loin d'être une maladie, fai[t] partie intégrante de la personnalité humaine (...). (Bataille) voyait dans la folie une expérience de la limite conduisant au néant et à l'acéphalité et dans l'inconscient un non-savoir interne à la conscience révélant la déchirure de l'être et son attirance vers l'abject, le déchet et les choses basses: un instinct sans aucune trace biologique<sup>13</sup>...

Et même quand nous avons affaire, dans certaines de ses œuvres, à des cas de folie pathologique, comme nous l'avons déjà montré au début de l'analyse, la maladie n'est qu'un prétexte pour introduire le délire et varier ses manifestations. La consultation d'un médecin ou l'internement du patient par ses proches témoignent de la faille qui sépare ce dernier de son entourage, de l'inaptitude de la société à le comprendre et à toucher le fond de ses pensées, de ses désirs, de son être.

## II *Le texte fou d'un écrivain fou*

### 1. *Folie du texte*

Puisque „l'écriture de Bataille ne tolère pas en son instance majeure la distinction de la forme et du contenu“<sup>14</sup>, la raison des personnages et celle du texte sombrent dans un sort commun, la folie dominant aussi bien l'une que l'autre. Michel Foucault affirme dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), que „le langage est la structure première et dernière de la folie; il en est la forme constituante“<sup>15</sup>. L'histoire de la folie serait alors une histoire de langage. En dehors du langage articulé, ou à

13 Denis Hollier, *Georges Bataille – après tout*, Belin, Paris, 1995, 198.

14 Jacques Derrida, „De l'économie restreinte à l'économie générale: un hégélianisme sans réserve“, *L'Arc*, n° 32, Paris, 1967, 37.

15 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972, 255.



peine articulé, la folie aurait du mal à se dire, à s'écrire, à s'écrier. Mais quel langage peut-il dire sa ou ses vérités ?

La folie prend chez Bataille une forme textuelle particulière permettant à l'écrivain de se renouveler et de déborder les limites littéraires déjà tracées tout en s'attribuant, une fois de plus, une dimension sacrée de pure perte. Comme l'ivresse, comme la mort, comme l'amour, la folie – souvent au cœur de ces phénomènes – „est un aveuglement. [Elle] implique que les mots qui viennent les uns après les autres [...] soient redondants, et saturent. L'ivresse [ou la folie] du lecteur est amenée par l'amertume et la danse des mots d'une page à l'autre"<sup>16</sup>. En effet, les propos de ses personnages délirants sont généralement caractérisés par la gaucherie de leur formulation. L'état d'inconscience auquel la boisson et la folie ont mené Dirty, dans *Le Bleu du ciel*, affecte profondément ses dires.

- Ah ! Ah ! je deviens idiot... je vais... Non, non, je finis mon histoire... ma mère, elle, ne bougeait pas... elle avait les jupes en l'air... ses grandes jupes... comme une morte... elle ne bougeait plus... ils l'ont ramassée pour la mettre au lit... elle s'est mise à dégueuler... elle était archi-saoule... mais l'instant d'avant, on ne voyait pas cette femme... on aurait dit un dogue... elle faisait peur... (B. C., p. 386)

Cette réplique délirante de Dirty a le souffle coupé. Elle est truffée de trois points de suspension: on en compte une quinzaine ouvrant ou achevant les phrases, s'intercalant entre les groupes de mots, substituant certains termes et représentant, chacun, une écorchure dans le tissu langagier qui constitue le corps du texte. La folie et la typographie se mettent ainsi l'une au service de l'autre dans le but de déconstruire les fictions de Bataille tout en rendant compte de la déconstruction de la raison chez les personnages atteints de folie. La mutilation infligée au texte exprime, en même temps, la folie de l'écrivain, nous entendons, folie littéraire. Nicole Gueunier explique que

*Le sème «discontinuité» est essentiellement marqué [...] par les trois points de suspension placés soit en début de séquence, soit en fin de séquence, soit courant des lignes entières, en remplacement d'une ou de plusieurs séquences. Il en résulte sur le plan syntaxique des interruptions qui interviennent à droite de la phrase (...), au centre de la phrase: sans rattrapage du syntagme nominal ou verbal (...), avec rattrapage...<sup>17</sup>*

16 Laure Clément, *Sous le signe de la Méduse: de la rencontre au regard, essai sur l'érotisme: Apollinaire, Aragon, Barbey, Bataille...*, thèse de doctorat, université Paris VII, microfiche établie par l'Atelier national de la reproduction des thèses de l'université Lille III, 1993, 606.

17 Nicole Gueunier, „L'Impossible de Georges Bataille, essai de description structurale”, *Essai de sémiotique poétique*, (direction: A. J. Greimas), coll. «L», Larousse, Paris, 1972, 110-111.

„Le sème «discontinuité»“ est, en fait, l’un des modes d’expression de la folie permettant à Bataille de tronquer la cohésion du texte. Des flots de points allégorisent la fuite intellectuelle du personnage. Toujours dans *Le Bleu du ciel*, le déséquilibre mental de Xénie atteint son paroxysme suite à la mort de Michel:

*... avec Michel... j’ai été horrible... comme toi avec moi... C’est ta faute... il m’aimait, lui, il n’y avait que lui au monde qui m’aimait... J’ai fait avec lui... ce que tu as fait avec moi... il a perdu la tête... il est allé se faire tuer... et maintenant... Michel est mort... c’est horrible...* (B. C., p. 478-479).

L’explosion de ce paragraphe due à l’ingérence de nombreux points de suspension mime le souffle coupé de la jeune femme, la déflagration de ses nerfs et le vide introduit dans sa tête; un vide préparant l’état d’acéphalité qui conditionne le passage vers le monde de son intériorité chavirante. Pareillement, la déclaration du narrateur de *Madame Edwanda*, „Je suis fou...” (M. E., p. 21), est suivie de trois points de suspension, tout comme l’aveu d’Hélène dans *Ma Mère*, „Nous ne pouvions continuer à faire les folles...” (M., p. 228), et la „courte échappée [de Monsieur Alpha] sur la folie...” (I., p. 171), dans *L’Impossible*.

A côté de sa manifestation typographique, la folie, se manifeste textuellement à travers la torsion imprimée à la langue. Cette torsion „affecte (...) plus généralement la phrase entière, déterminant toujours une position inédite des mots, portant parfois l’énoncé à la limite de la correction syntaxique”<sup>18</sup>. Prenons à titre d’exemple les phrases suivantes: „Elle m’embrassa dans la bouche” (p.386), „les larmes (...) tombaient dans mes lèvres” (B. C., p. 403), et „l’urine ruissela dans ses jambes” (L. M, p. 39) où la préposition «dans» constitue, chaque fois, un écart syntaxique accusant l’égarement du narrateur; „Je ne me rappelais pas sans un sentiment de gêne la nuit passée à la Criolla. Michel lui-même.” (B. C., p. 448) où «lui-même» s’efforce de concentrer le sens sans réussir à être correctement construite, sur le plan grammatical.

## 2. Folie de l’écrivain Bataille

Comment comprendre la nécessité de la folie dans les fictions de Bataille ?

*Est-ce parce qu’elle dénie la déraison du monde ou plus profondément parce qu’elle déborde toute limite ? Dès qu’elle déborde en effet la limite de la raison, on acquiert une puissance incontrôlable au sens où on ne peut la contenir dans une norme, ou par des formes de contrôle (...) il n’y a plus de place*

<sup>18</sup> Emmanuel Tibloux, *Dossier sur Georges Bataille*, Georges Bataille, Adpf, Paris, 1996, fiche n° 29.

*que pour la folie, c'est-à-dire, l'inénarrable, l'innommable, le dérèglement des formes, la transformation radicale des matériaux de l'art.*<sup>19</sup>

Cette cohérence extravagante de l'œuvre bataillienne, fond et forme, dans et par la folie – cohérence et folie étant habituellement opposées – accuse la folie de Bataille, lui-même atteint de la même forme de démesure, de la même déraison que ses personnages. Il est important de préciser que Bataille a commencé à écrire dans le cadre d'une cure psychanalytique sous l'égide du docteur Adrien Borel, ce qui place le déséquilibre mental, la folie au cœur même de l'acte d'écrire. *L'Abbé C. met*, d'ailleurs, en scène de similaires sources de création littéraire à travers le personnage de l'Editeur. En effet, lisant les notes de Charles et de Robert, ce personnage „cru(t) devenir fou, si bien qu'(il) allai(t) voir un médecin“ (A. C., p. 250). Celui-ci lui demande d'écrire un récit qui constituera „l'élément essentiel d'un traitement psychothérapeutique, sans lequel (il) aurai(t) du mal à (s') en sortir.“ (A. C., p. 251).

L'écriture est donc censée être un lieu d'„expulsion purificatrice“<sup>20</sup> du refoulé et le langage un mécanisme de décharge puisque, selon Freud, „les mots sont l'essentiel du traitement psychique“<sup>21</sup>. Toutefois, conscient du déraillement de son esprit par rapport à la norme, Bataille ne cherche pas à se purifier ou se guérir par le biais de la littérature. Il tente, inversement, de renverser les acquis psychanalytiques quant aux vertus de l'écriture. Il se lance dans un processus d'excrétion et d'excès, transformant son texte en „une pratique réelle de déséquilibre, un risque réel pour la santé mentale“<sup>22</sup>, et non un remède. Il revendique sa folie en disant: „Ce que j'enseigne [...] est une ivresse, ce n'est pas une philosophie: je ne suis pas un philosophe mais un saint, peut-être un fou.“<sup>23</sup>. C'est cette folie de l'écrivain qui explique, en grande partie, sa désobéissance aux règles du langage, sa rébellion contre la grammaire unificatrice et homogène, les postures extravagantes et inédites des mots et expressions dans ses fictions et qui lui vaut les dénigrement les plus acerbes des autres écrivains, tel que celui de Jean-Paul Sartre: „Il est à

19 Grégoire Biyogo Nang, *L'Écriture et le Mal, théorie du désenchantement: contribution aux recherches sur la théorie littéraire*, thèse de doctorat en littérature comparée, université Paris IV, microfiche établie par l'Atelier national de reproduction des thèses de l'université Lille III, 1991, 180.

20 Laure Clément, *Sous le signe de la Méduse: de la rencontre au regard, essai sur l'érotisme: Apollinaire, Aragon, Barbey, Bataille...*, op. cit., 560.

21 Sigmund Freud, cité par Ruth Menahem, „La mort tient parole“, *La Mort dans le texte*, (actes du colloque de Cerisy), Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1988, 34.

22 Roger Laporte, *L'Extrême pointe: Bataille et Blanchot*, Fata morgana, Montpellier, 1994, 17.

23 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1979, 235-336.

mes yeux comme un fou<sup>24</sup>, ou celui de Breton le représentant comme un malade atteint de „déficit conscient à forme généralisatrice“, un „psychasthénique“ qui se meut avec délectation dans un univers „souillé, sénile, rance, sordide, égrillard, gâteux“<sup>25</sup>.

Bataille explique lui-même les raisons de la nécessité de la folie de l'écrivain, donc celles de sa propre folie:

*Un des proverbes de Blake dit que Si d'autres n'avaient pas été fous, nous devrions l'être. La folie ne peut être rejetée de l'intégralité humaine, qui ne pourrait être accomplie sans le fou. Nietzsche devenant fou – à notre place – a rendu cette intégralité possible: et les fous qui avaient perdu la raison avant lui n'avaient pas pu le faire avec autant d'éclat. Mais le don qu'un homme fait de sa folie à ses semblables peut-il être accepté sans qu'il soit rendu avec usure ? Et si elle n'est pas la démence de celui qui reçoit la folie d'un autre comme un don royal, quelle peut en être la contrepartie?<sup>26</sup>*

L'écrivain serait alors une sorte de surhomme qui se donne pour mission, non de répandre la folie, mais d'assumer celle des autres qui n'en sont pas capables, un rédempteur qui rachète la faute des humains mutilés dans leurs existences structurés et asservissantes afin de les sauver d'un excès de médiocrité et de les conduire vers la souveraineté. Cette tâche qui lui incombe se fait dans la douleur de l'incompréhension et l'ingratitude. Le statut de l'écrivain, comme celui du savoir, se trouvent ainsi bouleversés dans ce rapport moderne à la folie, cette „expérience de la limite conduisant au néant et à l'acéphalité“<sup>27</sup>.

Le texte littéraire chez Bataille serait, de la sorte, en dépit de sa lucidité escamotée, une mise en scène de la folie de ses personnages et un témoignage de celle de son créateur. Il est l'expression et l'excrétion violente d'un mal-être commun, la quête d'un nouvel univers fictionnel (pour les personnages), littéraire (pour l'écrivain), et réel (pour l'homme Bataille, témoin de la période de l'entre-deux-guerres et de son cortège de délires), d'une écriture inédite réalisant la rupture et le renversement. En effet, „la folie des écrivains, c'est ce qui leur reste de lucide lorsque tout est devenu obscur [...], [selon Grégoire Biyogo Nang]. A la vérité, la folie, la grande maladie de la littérature est l'état de grâce de l'écriture“<sup>28</sup>

24 Jean-Paul Sartre, „Un nouveau mystique“, *Situation, I: essai critique*, Gallimard, Paris, 1992, 169.

25 André Breton, *Le Second manifeste du surréalisme*, cité par Emmanuel Tibloux, *Dossier: Georges Bataille*, op. cit., fiche n° 3.

26 Georges Bataille, cité par Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, Paris, 1978, 9.

27 Denis Hollier, *Georges Bataille – après tout*, op. cit., 198.

28 Grégoire Biyogo Nang, *L'Écriture et le Mal, théorie du désenchantement: contribution aux recherches sur la théorie littéraire*, op. cit., 811.

Bataille, en s'adonnant à la folie littéraire, crée une écriture excentrique, au sens fixé par Nodier dès 1835: „J'entends ici par un livre *excentrique* un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible de deviner le but“<sup>29</sup>. Le dérèglement pénétrant de sa littérature et l'incoordination rationnelle de sa pensée l'inscrivent dans les domaines de la rupture et de la modernité.

### Corpus (œuvres fictionnelles de Georges Bataille) et abréviations:

1928: Histoire de l'œil (H. Œ.), Œuvres complètes I: Premiers écrits (1922-1940), Gallimard, Paris, 1970, p.p. 9-78.

1936: *Le Bleu du ciel* (B. C.), Œuvres complètes III: Œuvres littéraires, Gallimard, Paris, 1971, p.p. 377-487.

1937: *Divinus Deus: (Madame Edwarda (M. E.) (1937), Ma Mère (M.) (1966), Charlotte d'Ingerville (C. I.))*, Œuvres complètes III-IV: Œuvres littéraires-Œuvres littéraires posthumes, Gallimard, Paris, 1971, respectivement O.C. III, p.p. 7-31; O.C. IV, p.p. 175-276; 277-293.

1947: *L'Impossible (I.)*, Œuvres complètes III: Œuvres littéraires (*Histoire de rats et Dianus*), Gallimard, Paris, 1971, p.p. 97-185.

1950: *L'Abbé C. (A. C.)*, Œuvres complètes III: Œuvres littéraires, Gallimard, Paris, 1971, p.p. 237-365.

1967: *Le Mort (L. M.)*, Œuvres complètes IV: Œuvres littéraires posthumes, Gallimard, Paris, 1971, p.p. 37-51.

*Julie, (J.)* Œuvres complètes IV: Œuvres littéraires posthumes, Gallimard, Paris, 1971, p.p. 53-114.

*La Maison brûlée (M. B.)*, Œuvres complètes IV: Œuvres littéraires posthumes, Gallimard, Paris, 1971, p.p. 115-149.

### Вафа Горбел

#### „ЛУД САМ, ДАКЛЕ ПОСТОЈИМ“:

#### ИСКУСТВО БОЖАНСКОГ ЛУДИЛА КОД ЖОРЖА БАТАЈА

Резиме

Лудило код Жоржа Батаја представља суштински фактор прекида: прекида са чистим разумом и са мишљу која сакати, са структурисаним писмом, са лудилом у његовом конвенционалном смислу, као менталне болести или поремећаја. Оно је инхерентно бићу,

<sup>29</sup> Charles Nodier, cité par Frédéric Gros, *Création et folie: une histoire du jugement psychiatrique*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, 166.

чија је суштина фундаментално хетерогена. Поново укључено у област светог, будући реализовано у покрету чисте потрошње, у сувереном покрету који је незаинтересован, непродуктиван, оно је, на крају, и божанско после многих векова алијенације, затварања и ћутања. Насилно, трагично, неукротиво, оно уништава сва достигнућа цивилизације и разума у своме бесу претеривања. У Батајевој фикцији оно првенствено обузима ликове који иду до крајности, који су у потрази за хетерогеном, а самим тим и безумном, пуноћом свога бића. Лудило се тада комбинује са трансгресијом и френетичним еротизмом у истом импулсивном покрету прелажења самог себе, фаворизујући комуникацију ослобођених суштина. Оно потом обузима текст, изменивши његово језичко ткање и препуштајући га девијантности језика и типографије, уништавајући кохезију писања, које је, у складу са суштином батајевског бића, и само хетерогено. Лудило на крају погађа и писца. Батај, обузет пијанством прекомерности, обрће достигнућа психоанализе и постаје искупитељ чија је мисија да откупи грехе човечанства које је постало алијенирано, неспособно за безумље. Тако он поново дефинише статус писца, као и знања, и своје књиге чини ексцентричним делима, лудично лудима.

Ивана Банчевић  
Крађујевац

## ПАНОПТИКОНИ И СТАКЛЕНА ЗВОНА

Рад се бави лудилом као начином изопштавања непожељних у романима *Лети изнад кукавичјеџ гнезда* (1962) Кена Кејсија и *Стаклено звоно* (1963) Силвије Плат, при чему су примери из романа *Врли нови свети* (1932) Олдоса Хакслија и *Госпођа Даловеј* (1925) Вирџиније Вулф коришћени као потпора основној тези. Осим што системи користе лудило као оптужбу, назире се и тенденција појединачна да се лудилом служе како би побегли из „неподношљиве реалности“. У роману *Лети изнад кукавичјеџ гнезда* као претња систему представљени су мушкарци у које систем није успео да угради пожељно понашање зато што се нису довољно дуго задржали ни у једној од предвиђених и обавезних институција: школи, војсци, браку... С друге стране у роману *Стаклено звоно* у фокусу су жене које доживљавају кризу идентитета зато што, упркос свим институцијама кроз које пролазе и у којима их уче некритичком прилагођавању, не могу да прихвате унапред одређене друштвене улоге и стандарде „успеха“. Оба романа представљају студије живота на западу где се отуђеност (у смислу другачијег, неконвенционалног мишљења и начина живота) не толерише, већ маргинализује и тумачи као лудило, како то судбине ликова, попут Поглавице и Мек Марфија у *Лети изнад кукавичјеџ гнезда*, или Естер у *Стакленом звону*, показују. Претеча ових ликова је Хакслијев Дивљак Џон, из романа *Врли нови свети*. И животи појединих уметника такође потврђују исти модел. У анализи су, као теоријски оквир, коришћени ставови Мишела Фукоа и психолога Алис Милер.

**Кључне речи:** друштвено уређење, стабилност, контрола, репресија, конформитет, криза идентитета, изопштавање

У својим културолошким студијама *Историја лудила у доба класицизма*, *Надзирајћи и кажњавајћи* и *Археологија знања*, као и у есеју „Опасна Индивидуа“, Мишел Фуко проблематизује феномен контроле индивидуа зарад друштвене стабилности. Проучавајући прошлост и пут који је човечанство прешло у остваривању и обезбеђивању те стабилности, Фуко долази до истих опажања као и Хаксли који, представљајући своју визију будућности, даје иронични коментар на растућу контролу. Пре свега, они упозоравају на опасност од репресије у облику насилног наметања друштвених калупа и разних облика класних, расних, полних и верских пред-

расуда, што је управо процес од кога покушавају да се отргну ликови у делима *Лет̄и изнад кукавичјег̄ знезда* Кена Кејсија и *Сшаклено звоно* Силвије Плат, у *Врлом новом свеишу* Олдоса Хакслија и у *Госиоћи Даловеј* Вирџиније Вулф. У свету који преиспитују ова дела пружање било каквог отпора конформизму јесте знак девијације и представља друштвену аномалију од које је најлакше одбранити се дијагностикујући је као лудило. Са таквим изговором бунтовнике је онда легитимно изоштавати и уклањати, како својим бунтом не би „заразили“ остале.

Главна стратегија за успостављање друштвене сигурности у *Врлом новом свеишу* је друштвено предодређивање и обрађивање<sup>1</sup>. Оно се остварује помоћу *Бокановски процеса* при чему се вештачком оплодњом, не у мајчиној утроби, већ у инкубаторским теглама, из једне јајне ћелије стварају бројне истоветне јединке. Поменути процес размножавања представља „велико побољшање природних процеса“<sup>2</sup> до којег се дошло када је опште поздрављени „принцип масовне производње напoкон примењен и у биологији“<sup>3</sup>. Следећи корак у производњи жељених људи је третирање ембриона добијених *Бокановски процесом* токсичним супстанцама попут алкохола, како би се контролом развоја добио одговарајући физички и психички профил<sup>4</sup>. Ту су и Павловљев метод условног рефлекса, електрошокови и хипнопедија (учење у сну), помоћу којих се јединка инструира шта да воли, а чега да се клони, при чему се интернализује одговарајући „морални одгој“<sup>5</sup>. Сврха ових процеса обраде је да јединке (не више аутентичне личности са индивидуалним психолошким карактеристикама) заволе да раде оно за шта су предодређене, то јест да без отпора прихвате своју друштвену функцију као „своју неизбежну судбину“<sup>6</sup>. Тако идеје које одређује држава постају идеје свих њених грађана, а непожељно, абнормално понашање, у које потпада и лудило, постаје немогуће, заувек изгнано из оваквог уређења. „Нема трагедије без друштвене нестабилности.“<sup>7</sup>, објашњава Дивљаку Џону један од управљача Врлог новог света, Мустафа Монд:

„А свијет је сада стабилан. Народ је сретан; има све што жели, а што нема неће ни пожељети. Људи су имућни, сигурни су; никад не бо-

1 Олдос Хаксли, *Дивни нови свијет̄и*, превод Влада Стојиљковић, Аугуст Цесарец, Загреб, Свијетлост, Сарајево, 1980, 21-29.

2 Исто, 21.

3 Исто, 22.

4 Исто, 29.

5 Исто, 35, 40.

6 Исто, 31.

7 Исто, 236.



љују; не боје се смрти; живе у блаженом незнању о страсти и старости; не висе им о врату ни мајке ни очеви; немају ни жена, ни дјеце, ни љубавника, дакле никога према коме би гајили јаке емоције; тако су обрађени да практички и не могу а да се не понашају онако како и треба да се понашају. А ако нешто зашкрипи увек је ту сома.“<sup>8</sup>

Сома је још један начин на који систем држи појединца под контролом, још један од елемената на коме почива друштвена стабилност. Сома је заправо дрога којом се елиминишу и последњи трагови непредвиђених мисли и осећања. Уведена је у Врли нови свет као обавезна додатна терапија да би, уколико се у примени претходних метода поткраде пропуст, држава била заштићена и ослобођена опасности од неприлагођених јединки, друштвених немира и ширења субверзивних идеја<sup>9</sup>. На још једном месту у Хакслијевом роману, један од Управљача перципира контраст између старог и новог света на следећи начин: „Свијет је био пун очева – дакле пун биједи; пун мајки дакле пун свакојаквих перверзија, од садизма до невиности; пун браће и сестара, стричева, стрина – пун лудила и самоубојстава“<sup>10</sup>, што нам даје за право да закључимо да, у традицији система који роман описује, постоји знак једнакости између друштвене нестабилности и лудила.

Да би што уверљивије разјаснио како и зашто Запад бира циљеве и методе помоћу којих гради своје врле нове светове, Хаксли у свом роману приказује и Резерват у коме важе иста правила као и у старом свету. Резервате становници новог света могу да посете у образовне сврхе. Међутим, тај свет, коме више не припадају, они не тумаче мерилима која су му инхерентна, већ о њему суде по вредносним критеријумима свог. У таквом неправедном односу релативност појма лудило постаје очигледна. Тако Линда, припадница новог света, после једне незгоде остаје заробљена у Резервату који је за њу лудница<sup>11</sup>, а њен син, Џон (или Дивљак како га у новом свету називају, дете припадника новог света, али одгојен у Резервату) бива, по њеним речима, заражен лудилом из Резервата<sup>12</sup>. Његово понашање, које је нормално у старом свету, по стандардима новог, тумачи се као девијантно. Овде се читава опасност коју је регистровао и Фуко који моћ сагледава у категоријама репресије којој су својствени управо двоструки, релативизирани стандарди:

8 Исто, 236.

9 Aldous Huxley, „Chemical Persuasion“, in: *Brave new world and brave new world revisited*, Harper Perennial, New York, 2005, 297.

10 Aldous Huxley, *Дивни нови свијет*, 53.

11 Исто, 135.

12 Исто, 136.

„Јединство дискурса о лудилу не би се темељило на егзистенцији објекта „лудило“, или на конституцији јединственог хоризонта објективности, него би то била игра правила која у одређеном раздобљу омогућује појаву објеката који су захваћени мерама дискриминације и репресије...“<sup>13</sup>

„Заразивши“ Џона Шекспиром, Хаксли му је доделио шекспировски рендгендски поглед<sup>14</sup> (*Шекспирова сабрана дела*, забрањена у новом свету, била су једина књига из старог света коју је у Резервату читао), који сагледава све лудило новог синтетички срећног света, у коме само изгледа као да препреке за остварење свега што се пожели не постоје, и у коме се слобода личности, парадоксално (и са презиром), изједначава са слободом „да се буде ништаван и несретан“<sup>15</sup>. Оно што Џона доводи до очајања је фрагментарност људи Врлог новог света који су се у потпуности поистоветили са својим улогама у „потрошачком друштву“<sup>16</sup> и постали конзументи забаве, обавезни да испуне задата колективна очекивања, али не и да задовоље потенцијалне потребе своје целовите и слободне личности.

Чему води прекомерна контрола, показао нам је Хаксли, а Фуко нам у *Историји Лудила* даје бројне примере како се омогућава изопштавање непожељних јединки и како се кроз рад бројних установа институционализује и друштвено оправдава њихово уклањање, а да се при томе не осећа грижа савести. Психолог Алис Милер се у својој студији *For your own good, Hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence* (*За твоје добро, скривена суровост и подизању деце и корени насилности*) бави анализом метода које се користе у раду са децом да би она постала одрасли грађани који не осећају моралну обавезу према онима који се не уклапају и одступају од постављених норми.<sup>17</sup> Ипак, најважнију методу свакодневне и свеприсутне контроле и надзирања, представљају паноптикони, у смислу у коме их срећемо код Фукоа<sup>18</sup>.

Тако у *Врлом новом свету* постоје боце у којима се људски ембриони вештачки условљавају још у пренаталном стању, али

13 Мишел Фуко, „Дискурзивне творевине“, у: *Археологија знања*, превод Младен Козомара, Плато, Београд, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови сад, 1998, 38.

14 Олдос Хаксли, *Дивни нови свијети*, 199.

15 Исто, 61.

16 Исто, 45.

17 Alice Miller, *For your own good, Hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence*, <http://www.nospank.net/fyog.htm>, 05.09.2009.

18 Видети: Мишел Фуко, *Надзирајући и кажњавајући*, превод Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, 196.

чак и кад бивају изручени (односно рођени) „они остају у боци – невидљивој боци инфантилних и ембрионалних фиксација“<sup>19</sup>. Овако условљени, становници Врлог новог света су жртве онога што Хаксли у свом есеју „What can be done“ („Шта можемо урадити“) назива психолошком присилом (psychological compulsion). Сви који су подвргнути тој врсти манипулације ума мисле да реагују по сопственој иницијативи и нису свесни да су заправо присиљени на конформизам.<sup>20</sup> Зидови њихових затвора су невидљиви и они никада неће ни помислити да изађу из њих. Џона, када покушава да их отрезни говором о слободи, они уопште не разумеју, и хоће да га линчују и сматрају га лудим када жели да им ускрати задовољство *some*.<sup>21</sup> А онда, када се Џон самовољно уклања из таквог друштва, у потпуности свестан разлога и узрока своје отуђености, за њим крећу фоторепортери који га, поновном инвазијом на његову приватност, приморавају да једини излаз из стакленог звона друштвене идеологије таквог света потражи у самоубиству.<sup>22</sup>

Иста метафора појављује се и у роману Силвије Плат *Стаклено звоно*, где Естер Гринвуд не може да отргне своје мисли од слике мртвих фетуса у теглама једне лабораторије и поистовећења са тим бебама. Иако је жива, она себе види као абортирани фетус, људско биће чији је развој спутан, осујећен, недовршен. То осећа не само због тога што је под сталним надзором, као да је под стакленим звоном<sup>23</sup>, већ и због немогућности да због такве врсте надзора и контроле искаже поруку коју јој шаље велико „Ја сам“ (како Силвија Плат у својој причи „Johnny Panic and the Bible of Dreams“ („Џони Паник и Библија Снова“) назива креативну суштину космоса<sup>24</sup>), то јест због немогућности да се у потпуности креативно оствари. Оно што јунакињу Силвије Плат, па и саму ауторку, тера у „лудило“ јесте осећај униформисаности, која такође представља врсту контроле и још један вид стакленог звона. Под таквим звоном, односно ограничењима, седе девојке којима је прописано шта треба да буду: мајке их саветују да је, без обзира на њихов таленат, стенографија једини извор сигурног новца после колеца<sup>25</sup>, на страницама часописа им прописују шта би требало да носе<sup>26</sup>, рачунајући на подсвест и мо-

19 Олдос Хаксли, *Дивни нови свијет*, 239.

20 Aldous Huxley, „What can be done“, in: *Brave new world and brave new world revisited*, 333.

21 Олдос Хаксли, *Дивни нови свијет*, 227-228.

22 Исто, 271-275.

23 Силвија Плат, *Стаклено звоно*, превод Бранко Вучићевић, Нолит Београд, 1976, 256.

24 Sylvia Plath, „Johnny Panic and the Bible of Dreams“, in: *The naked i Fictions for the seventies*, уредници: Frederick R. Karl и Leo Hamalian, Fawcett World Library, New York, 1971, 298.

25 Силвија Плат, *Стаклено звоно*, 90, 139.

26 Исто, 23.

гућност изазивања жеље за друштвеним престижом по сваку цену<sup>27</sup>; а ту су и феминисткиње које врбују и заводе потенцијално успешне и самосталне девојке којима намећу своје стандарде, јер „у накнаду за њихово старање и утицај, требало је личити на њих“<sup>28</sup>.

У Силвијином роману, Естер Гринвуд постаје клинички случај неуклопљености и отуђености од те униформисане и аутоматизоване друштвене стварности, растрзана између онога што (не) осећа и онога што би по друштвеним нормама требало да осећа. Као победница на конкурс за младе талентоване писце добија наградно путовање у Њујорк и боравак у агенцији једног угледног женског часописа. Иако је требало да буде срећна и да свој успех доживи као остварење америчког сна, иза очекиваних стереотипних реакција њено реално осећање бележи само да ни у том тренутку:

„ја нисам ничим управљала, чак ни самом собом. Једино сам се труцкала из хотела на посао и забаве, са забаве у хотел и опет на посао, попут ошамућеног тролејбуса. Претпостављам да је требало да будем узбуђена као што је то била већина осталих девојака, али нисам могла да наведем себе да реагујем. Осећала сам се врло непомична и врло празна...“<sup>29</sup>.

И Естер је, као и Хакслијев Џон Дивљак, једини излаз видеала у самоубиству, само су њени покушаји самоубиства пропадали, вероватно зато што је интуитивно знала да није проблем у њој, него у друштву у коме живи. Шта је желела није тачно знала<sup>30</sup>, првенствено зато што за њене истинске потребе и жеље није постојао предвиђени друштвени калуп, а све што је друштво плански предвиђало за жену, за њу је било неудобно и преуско. Читаво друштво било је својеврсно стаклено звоно за абортирано женско биће. То је био разлог што је Естер, изнад свега, желела да искуси живот „мимо онога што су људи... .. брижљиво испланирали“<sup>31</sup>, јер ипак, она је тип девојке који бира курс који те „тера да самостално мислиш“<sup>32</sup>. Више није могла да иде до краја у оном што *мора* да учини.<sup>33</sup>

Јунакиња романа Силвије Плат замерала је друштву у коме живи управо недостатак интуиције која се огледа у неспособности

27 Видети: Aldous Huxley „The art of selling“, in: *Brave new world and brave new world revisited*, 277-287 и документарну серију Адама Куртиса, *The century of the self*, <http://video.google.com/videoplay?docid=-678466363224520614&hl=en>, 24.12.2008.

28 Силвија Плат, *Стаклено звоно*, 238.

29 Исто, 256.

30 Исто, 93.

31 Исто, 25.

32 Исто, 49.

33 Исто, 46.

људи да сагледају једни друге без помоћних параметара попут друштвеног статуса, манира, начина облачења; у немогућности да „кроз све то проникну какав (неко) стварно јесте“<sup>34</sup>. А оно што ју је одређивало и разликовало, било је то што није желела да ни на који начин служи мушкарцима<sup>35</sup>, не зато што их је мрзела, већ зато што је мрзела патријархални систем, патријархални начин живота и размишљања, који је и саме мушкарце предодређивао и спутавао: хтела је да сама скроји свој идентитет, да сама управља својом судбином. У једном песничком тренутку Естер надахнуто каже: „Последње што бих пожелела била је безгранична сигурност и да будем место са којег се одапиње стрела. Желела сам промену и узбуђење и да сама летим у свим правцима...“<sup>36</sup>. Њеном сензибилитету није одговарао начин на који патријархални систем контролише људе чак и у тако личним односима као што је институција брака: „... почела (сам) да мислим како је, можда, тачно да брак и деца делују као да ти је мозак испран, те после тупо идеш унаоколо као роб у некој приватној тоталитарној држави“<sup>37</sup>.

Неуспевши да се убади на течај писања<sup>38</sup>, Естер доживљава први неуспех у свом животу, а неуспех се у добро организованом друштву не дозвољава и не толерише. Естер пролази кроз кризу идентитета зато што је још увек овисна о друштвеном одобравању и погађа је што јој се ускрађује право да постане оно што заиста хоће. Криза, међутим, чини да она само још интензивније и дубље сагледа свет који јој то право оспорава. А тај свет чине „беле, блиставе, истоветне дрвене куће (...) (које су се) ређале, шипка за шипком великог кавеза из којег се не може побећи“<sup>39</sup>. Чини се као да су ове куће, коначно проникнуте, сагледане и протумачене, биле својеврсни окидач за Естер. Управо тај свеprisутни, високо успешни друштвени аутоматизам изазвао је душевни немир код Естер<sup>40</sup>, јер она сама није била у стању да припада неком калупу, јер њен ум није био подложен било каквој сугестивности. Од свог психијатра очекивала је да јој одговори на питање шта није у реду са светом, али је његово питање „Шта по Вашем мишљењу није у реду?“, како сама каже, „звучало као да је запараво све у реду, а да ја само мислим како није“<sup>41</sup>. И ево нас опет на трагу релативности појма лу-

34 Исто, 90.

35 Исто, 92.

36 Исто, 100.

37 Исто, 102.

38 Исто, 134.

39 Исто, 131.

40 Исто, 145.

41 Исто, 147.

дило. Девојка која осећа да нешто није у реду са светом (који је систем брижљиво креирао стварајући калупе у које се она не уклапа) толика је претња друштву да је једини начин да се она укроти, то јест стави у стање у коме не прави другима неприлике, електро шок терапија<sup>42</sup>.

На исту одбрамбену ускогрудост патријархалног друштва наилазимо и у роману Вирџиније Вулф *Госпођа Даловеј*. Истанчане личности, не само женске попут Сели и донекле саме Кларисе, већ и мушкарци попут Питера и Септимуса, наилазе на неразумевање, а неки од њих и на подозрење од стране јавног мњења. Неуклопљеност Сели огледа се у њеној екстраваганцији, јер за њу је „бити у друштву Енглеза који на одређени начин проводе вече било само оквир“<sup>43</sup>, а сама Клариса која, за разлику од Сели, срдечно прихвата задату друштвену улогу (радећи нешто под изговором, а не због саме те ствари), пита се да ли икада успева та њена обмана<sup>44</sup>. Она се осећа као у замци у друштву у коме је главни задатак жене да „никад не покаже ни знака својих других ја“<sup>45</sup>, јер бива приморана, тиме што је жена, да гледа на свет очима свога мужа<sup>46</sup>. Она се под притиском које то друштво намеће, константно пита да ли је погрешила приставши на осредњост. И у овој књизи самоубиство се помиње као једини излаз и одушак од репресије друштва. Клариса не сажалева Септимуса, који се самоубиством отргао од друштва које му је наметало идентитет који није био по његовој мери. Она га разуме, јер и њен живот је био „изопачен од ћаскања, унакажен, помрачен, (јер) допустила је да сваки њен дан прође у покварености, лажи и брбљању, док се он од тога сачувао“<sup>47</sup>.

Ипак, алармантност ситуације, приказана у овој књизи, тиче се више ступња на коме се налази психијатрија и става који психијатри заузимају према својим пацијентима, него става који о неприлагођености и лудилу има јавно мњење. Јер, управо су психијатри ти који свој стручни став пројектују на друге. Парадоксалност њиховог позива постаје очигледна када доктор Септимусу препоручује практиковање, за Енглеза, уобичајних активности којих се Септимус грози<sup>48</sup>. За психијатре као да само њихово подражавање представља довољан доказ стварне вере у исте. Тако „Сер Виљем никада не говори о лудилу већ само о недостатку

42 Исто, 153, 233, 234.

43 Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, Политика, Народна књига, Београд, 2004, 38.

44 Исто, 12.

45 Исто, 40.

46 Исто, 80.

47 Исто, 188.

48 Исто, 28.

мере<sup>49</sup>. А његова мера, која чини Енглеску тако напредном, своди се на кажњавање очаја и незадовољства постојећим системом вредности, то јест на спутавање истинских осећања и на онемогућавање пропагирања „непожељних“ мишљења. Рад на пацијентима траје све док они сами не усвоје Сер Виљемово осећање за меру, док не постану као он, уколико су мушкарци, или као његова жена, уколико се ради о женама - односно док се не покоре његовој вољи.<sup>50</sup>

И Алис Милер у својој студији осуђује „дриловање“ студена-та по универзитетима психологије широм Запада, да разврставају понашање својих пацијената како би стекли разумевање принципа по којима људи функционишу, учећи да се односе према људским бићима као према машинама, уместо да се према њима односе као према аутономним, креативним бићима.<sup>51</sup> Терапија, према њеном мишљењу, тако постаје прерушено условљавање и манипулација, а кривац се уместо у околини тражи у човеку који је најчешће заправо само жртва свог окружења.<sup>52</sup> Када своје докторе-психијатре Септимус ставља у контекст оних који немилосрдно прогоне поспрнуле примењујући „точак за мучење и лисичине“<sup>53</sup>, он их назива правим именом - мучитељима и инквизиторима. Они даље своју мржњу према онима који се не уклапају пројектују на остатак друштва и она је тако добро интернализована да чак и они који треба да помажу „неприлагођеним“ људима, не презају од суровости, омаловажавања и бахатог понашања<sup>54</sup>. Оно што је речено у предговору за Нолитово издање *Стаклено звона*, применљиво је на свет приказан и у овој књизи:

„Ако боље сагледамо све што се јунакињи дешава (...) можемо видети једну привидно функционалну и добро организовану, али ипак лудницу, која врви од лажних вредности и на коју истанчани сензибилитет нема разлога да пристане.“<sup>55</sup>

Алис Милер показује да управо та ригидност, те лажне вредности које намећемо пре свега деци (користећи се манипулацијом, Павловљевим условљавањем чак и телесним казнама) воде ка контролисаном, али психички нестабилном свету. У роману *Госпођа Даловеј* приказано је друштво у коме је показати своја права

49 Исто, 100.

50 Исто, 103-104.

51 Alice Miller, *For your own good, Hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence* <http://www.nospank.net/fyog.htm>, 05. 09. 2009.

52 Исто.

53 Вирцинија Вулф, *Госпођа Даловеј* 102.

54 Силвија Плат, *Стаклено звоно*, 199, 201.

55 Мирјана Стефановић, „Предговор *Стакленом Звону*“, у: *Стаклено Звона*, 12.

осећања непристојно и знак слабости. Према мишљењу Алис Милер, та емотивна слепост и закржљалост последица је тога што су деца, да би опстала и сачувала љубав својих родитеља, често приморана да потисну, прикрију и порекну своју бол.<sup>56</sup> Историјска дешавања на западу она доводи у везу са „отровном педагогијом“ чијим методама се уистину производе покорна деца, али деца одсечена од својих правих осећања<sup>57</sup>. То сакаћење под плаштом одгоја доводи временом до разних облика неуклопљености у свет чији су стандарди превисоки за такво људско биће, што постаје извор додатних јаких фрустрација. Модели које постављамо као стандард су, дакле, штетни јер не воде рачуна о правим осећањима и потребама, о индивидуалности и спонтаности. Алис Милер сматра да управо то гушење индивидуалности и покушај утапања индивидуа у масу, то гушење воље, представља претњу друштву: јер неурозе су последице гушења и репресије (а не самих догађаја), управо зато што слепа послушност на којој инсистирају друштва вређа људско достојанство<sup>58</sup>. Све док се систем вредности једне особе темељи само на беспоговорној послушности, а не на природном етичком осећају, та особа ће бити склона манипулацији, њен систем вредности променљив, а психичко стање нестабилно<sup>59</sup>.

По устаљеној друштвеној пракси, они који систем лажних вредности не усвоје у оквиру својих породица и образовних институција шаљу се на даљу дораду у душевне болнице, где притајени паноптички системи и стаклена звона постају видљиви. „Стакленац“<sup>60</sup>, паноптичка структура у *Лети изнад кукавичјеџ гнезда*, представља осматрачницу главне сестре са које она бележи понашање пацијентата и својом супервизијом штити остатак света од опасности која му прети од тих недовољном прилагођеношћу „осакаћених“ људи. Стакленац је део контролне машинерије система, тако да кад год у роману пацијенти „случајно“ разбију тај стаклени пулт, није случајно што индијански Поглавица, један од пацијентата душевне болнице, симболично престаје да чује брујање те машинерије у глави<sup>61</sup>.

Као што у роману *Врли нови свет* критичка процена нормалног постаје могућа тек контрастом који представља аутсајдер Џон Ди-

56 Alice Miller, *For your own good, Hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence*, <http://www.nospank.net/fyog.htm>, 05 .09. 2009.

57 Исто.

58 Исто.

59 Исто.

60 Кен Кејси, *Лети изнад кукавичјеџ гнезда*, превод Драган Никетић, Моно и Манана, Нови Сад, 2004, 29.

61 Исто, 193.



вљак, или у роману *Госпођа Даловеј* контрастом који представљају заљубљиви Питер за кога Клариса нема храбрости да се уда, или класни аутсајдер у Лондону, провинцијалац Септимус, тако „мир“, или боље рећи беспрекорно функционисање механизма манипулације система у роману *Лети изнад кукавичјеџ знезда* нарушава аутсајдер Мекмарфи, нови пацијент, кога заправо тек треба евалуирати и прогласити опасним по друштво (то јест лудим). Када први пут угледа људе у овој институцији који наводно угрожавају остатак „нормалног“ света, он види лица само хипнотисана рутинном<sup>62</sup>, људе претворене у машине<sup>63</sup>, „људе који шпартају по својим задатим путањама“<sup>64</sup>, а не опасне и луде људе. Ми сазнајемо да је заправо друштво угрожавало њих и њихов индивидуални развој, који би, да није ометан, био сасвим другачији од предвиђеног. Тако Хардинг, интелектуалац, један од пацијената, за себе каже:

„Уживао сам у нечему што наше друштво сматра да је срамотно и ненормално. И разболео сам се, али не због онога што сам радио, мислим да сам се разболео због оног страшног осећаја да је у мене уперен огроман, строги, неумољиви прст друштва и да један јак глас састављен од милиона гласова у хору скандира: „Стиди се, стиди се, стиди се!“ Тако се, иначе, друштво и односи према свакоме ко је другачији.“<sup>65</sup>

И у овој књизи се поставља питање релативности лудила. Референтни систем из ког Кејсијев Поглавица посматра ствари заправо доводи у питање разумност самог Система. Поглавца је, као Индијанац, одувек био жртва средине која му је наметала другачији начин живота од онога што му је диктирала његова традиција. Колонизаторска култура није марила за глас домородаца, тако да је Поглавици симболично приписала глувонемост зато што је, чак и када је проговарао, био игнорисан<sup>66</sup>. А када је његово порекло стало на пут отимању земље, када није хтео да „прода своје право да буде Индијанац“<sup>67</sup>, уклоњен је и смештен у лудницу<sup>68</sup>. Халуцинације које Поглавица види пред собом су заправо луцидне и суштински веома прецизне представе система. Дошавши из друге културе, у којој технологија није имала примат у животу људи, па тиме није била ни саставни ни подразумевајући део његовог живота, могао је

62 Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Picador, London, 1973, 37.

63 Кен Кејси, *Лети изнад кукавичјеџ знезда*, 72.

64 Исто, 269.

65 Исто, 302.

66 Исто, 200-205.

67 Исто, 319.

68 Исто, 211-212.

објективно да сагледа њен утицај на човека. Кад год говори о Систему, односно Комбајну како то стоји у оригиналу дела, његова перцепција истог је перцепција машинских стројева, индустријских трака, погона; њиховог програмирања, инсталирања, прецизности, зујања и брујања<sup>69</sup>. А пожељни производ таквог система, пример успешног излечења, јесте иста таква машина, „робот, који ће слепо служити систему“<sup>70</sup>. У свом есеју „Лудост, пакост, жалост“ Хаксли констатује: „Као да технолошки напредак прати психолошко назадовање“<sup>71</sup>, односно све је већа потреба друштва за идентификовањем елемената који одскачу од онога што је прописано као пожељно: са напредовањем технологије повећава се могућност контроле појединаца, те „непожељни“ елементи постају уочљивији, и само изгледа као да је све више психотика и неуротика. Већи је само стандард који друштво поставља као „нормалан“, па је више и оних који га, из отпора свог целовитог бића, не испуњавају. У свим поменутих књигама постоје алузије на опасност од техничког напретка, и критика технократије. Уместо да пружи човеку више слободног времена, технолошки прогрес у ствари служи да задовољи „растуће потребе времена“<sup>72</sup>, то јест растућу похлепу, а човекову суштину своди на „пуки технички дан“<sup>73</sup>. Сатови који стално одзвањају у роману *Госпођа Даловеј*, који ограничавају људски дан на двадесет и четири часа „ломећи га и комадајући, делећи и поново делећи (...) дан, саветовали су“, каже Вирџинија Вулф, „покорност, подражавали ауторитет и у хору указивали на неупоредиву предност осећања мере...“<sup>74</sup>.

Мекмарфија нису научили том осећању мере: „за све те године Систем га није начео, није га растурио и рашрафио по своме...“<sup>75</sup> Он „није дозволио Систему да га самеле, обради, промени и прилагоди својим потребама“<sup>76</sup>, јер се није дуго задржавао у његовим институцијама (школи, војсци), а није имао ни жену ни родбину да га гњави<sup>77</sup>. Зато га и сматрају „деструктивним елементом“<sup>78</sup>. Кад год породица или образовни систем не успеју да уграде у појединца

69 Исто, 13, 31, 34, 38, 44, 45, 56, 85, 89.

70 Исто, 20.

71 Олдос Хаксли, „Лудост, пакост, жалост“, у: *Есеји*, 138.

72 Sylvia Plath, „Johnny Panic and the Bible of Dreams“, 298.

73 Мартин Хајдегер, „Чему песници“, у: *Шумски џуџеви*, превод Божидар Зеџ, Плато, Београд, 2000, 231.

74 Вирџинија Вулф, *Госпођа Даловеј*, 106.

75 Кен Кејси, *Лей изнад кукавичјег гнезда*, 155.

76 Исто, 155.

77 Исто, 91.

78 Исто, 146.

пожељно понашање, систем га шаље у менталну институцију како би се грешке принудно поправиле у легалним, стандардизованим и строго контролисаним условима<sup>79</sup>. Поглавица се Мекмарфију диви управо због те „грешке“, то јест због чињенице да „увек и искључиво успева (да буде) само оно што заправо и јесте“<sup>80</sup>. За узврат, Мекмарфи успева да Поглавицу учини поново „великим“, помогавши му да поврати своју „грешку“, то јест да поново свет види својим очима, без страха, онаквим какав јесте, а не онаквим каквим други желе да га он види:

„Одједанпут сам многе ствари видео другачије; мора да им се онај замагљивач уграђен у зиду, покварио накратко (...) па неко време нису били у стању да пуштају ни маглу ни гас који је свему, рутински, мењао и деформисао прави изглед. Најзад сам, након толиких година, био поново у стању да (...) гледам кроз прозор – напоље.“<sup>81</sup>

Магла коју Поглавица халуцинира, а која је метафора за испирање мозга, односно за навикавање на некритичко мишљење и неупитаност, има исти ефекат на пацијенте у болници као и *сома* на становништво Врлог новог света: циљ је да се прикрије стварност и прави разлози појава, да се онемогући размишљање. Како то Поглавица каже:

„Никоме не пада ни на крај памети да се жали на толику маглу, најзад ми је јасно и зашто – ма колико била непријатна она ти у исто време и омогућава да се у њу потпуно увучеш, ушушкаш, сакријеш и осећаш потпуно сигурно. Ето, то је управо оно што Мекмарфи није у стању да схвати, управо то, ту нашу општу потребу за сигурношћу.“<sup>82</sup>

Борећи се против слепила рационализма и технократије, Кејси и Хаксли су сматрали да халуциногене дроге могу да имају ослобађајући ефекат на перцепцију човека, то јест да могу да помогну обичном човеку да досегне отуђену визију света која је још увек остала доступна уметницима<sup>83</sup>. Како Кејси каже, оно што плаши људе у вези са LSD-ом, али и у вези са уметничким делима, јесте чињеница да се после таквих искустава поимање стварности радикално мења и превазилази све оно чему су нас учили и што

79 Alice Miller, *For your own good, Hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence*, <http://www.nospank.net/fyog.htm>, 05. 09. 2009.

80 Кен Кејси, *Летј изнад кукавичјег гнезда*, 155.

81 Исто, 156.

82 Исто, 125.

83 Видети: интервју са Кен Кејсијем: „lsdpart2-youtube“, <http://www.youtube.com/watch?v=hve1Nr5cCUE&NR=1>, 05. 09. 2009. и Олдос Хаксли, „Врата перцепције“, у: *Есеји*, превод Давор Сламинг, Аугуст Цесарец, Загреб, Свијетлост, Сарајево, 1980, 6-54.

нам још увек говоре<sup>84</sup>. Уместо тога, како би то Силвија Плат рекла, живимо живот свиња које су толико задовољне својим кукурузом, да не виде кланицу на крају пута<sup>85</sup>, а све зарад фабриковане сигурности. Према мишљењу Фредерика Карла и Леа Хамалиана истина о људским осећањима и стањима налази се управо у човековим бесконачним начинима перцепције, што нам откривају и писци седамдесетих<sup>86</sup>. Али као што постоје бесконачни начини перцепције, постоје и бесконачни начини фабриковања које је опасно управо зато што је прикривено. Кејси, како сам каже, тежи да осветли и отвори пукотину, да помогне људима да спознају оно што не могу да разазнају, да открију у чему је „трик“, да виде оно што се голим оком не може видети, као у мађионичарским триковима<sup>87</sup>. Хаксли у помоћ дозива перцепцију уметника која „није ограничена на оно што се тренутно дефинише као биолошки или друштвено корисно. Нешто мало знања које припада слободном уму капље кроз сигурносни вентил мозга и ега у његову свест“<sup>88</sup>. Фуко сматра да је проблем почео оног тренутка

„када се лудило опажа на друштвеном обзорју сиромаштва, неспособности за рад, немогућности интегрисања са групом... ...важност која се поклања обавези да се ради и све етичке вредности са њом у вези, издалека одређују доживљавање лудила и одређују му смисао“<sup>89</sup>.

Поменути писци и теоретичари указују да друштвени поремећај ове врсте постаје акутан онога часа када држава не служи више људима, већ људи почињу да служе њој, њеној бирократији и технократији. Држава онда почиње да одређује шта је разумно, а шта не, не на основу природних склоности човека, нити на основу сагледавања човека као целине, већ привилегујући само оне његове особине које задовољавају и опслужују њене интересе. Све оне људе код којих је израженија интуитивна страна личности и који желе да служе сопственим интересима и циљевима, систем почиње да уклања и шаље на поправку под изговором лудила, а ради државне стабилности.

84 Кен Кејси, „lsdpart2-youtube“, <http://www.youtube.com/watch?v=hve1Nr5cCUE&NR=1>, 05. 09. 2009.

85 Sylvia Plath, „Johnny Panic and the Bible of Dreams“, 303.

86 Frederick R., Karl and Leo Hamalian, „Introduction“, in: *The naked i, Fictions for the seventies*, 6.

87 Кен Кејси, „TV Obituary Part One“, <http://www.youtube.com/watch?v=ZqprTDi4kkc&feature=related>, 05. 09. 2009.

88 Aldous Huxley, „Врата Перцепције“, у: *Есеји*, 23.

89 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, превод Јелена Стакић, Нолит, Београд, 1980, 73.

## Литература

1. Фуко, Мишел, *Археологија знања*, превод Младен Козомара, Плато, Београд, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови сад, 1998.
2. Фуко, Мишел, *Историја лудила у доба класицизма*, превод Јелена Стакић, Нолит, Београд, 1980.
3. Фуко, Мишел, *Надзирајући и кажњавајући*, превод Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.
4. Фуко, Мишел, „Опасна индивидуа“, превод Татјана Поповић, [http://www.zenskstudie.edu.yu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=201, 24 . 12 . 2008](http://www.zenskstudie.edu.yu/index.php?option=com_content&task=view&id=201,24.12.2008).
5. Хајдегер, Мартин, *Шумски пошјеви*, превод Божидар Зец, Плато, Београд, 2000.
6. Хаксли, Олдос, *Дивни нови свијет*, превод Влада Стојиљковић, Аугуст Цесарец, Загреб, Свијетлост, Сарајево, 1980.
7. Huxley, Aldous, *Есеји*, превод Давор Сламинг, Аугуст Цесарец, Загреб, Свијетлост, Сарајево, 1980.
8. Huxley, Aldous, *Brave new world and brave new world revisited*, Harper Perennial, New York, 2005.
9. Karl, Frederick R., Leo Hamalian, *The naked i, Fictions for the seventies*, Fawcett World Library, New York, 1971.
10. Кејси, Кен, *Лети изнад кукавичјеџ гнезда*, превод Драган Никетић, Моно и Манана, Нови Сад, 2004.
11. Кејси, Кен, „lsdpart2-youtube“, <http://www.youtube.com/watch?v=hve1Nr5cCUE&NR=1>, 05. 09. 2009.
12. Кејси, Кејн, <http://www.youtube.com/watch?v=ZqprTDi4kkc&feature=related>.
13. Kesey, Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Picador, London, 1973.
14. Куртис, Адам, *The century of the self*, [http://video.google.com/video play?docid=-678466363224520614&hl=en](http://video.google.com/video/play?docid=-678466363224520614&hl=en).
15. Miller, Alice, *For your own good, Hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence*, <http://www.nospank.net/fyog.htm>, 05. 09. 2009.
16. Плат, Силвија, *Стаклено звоно*, превод Бранко Вучићевић, Нолит Београд, 1976.

Ivana Bančević

## PANOPTICONS AND BELL JARS

Summary

This paper compares the use of madness as means of control (and resistance) in the following novels: *Brave New World* by Aldous Huxley, *Bell Jar* by Sylvia Plath, *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf and *One Flew Over the Cuckoo's Nest* by Ken Kesey. The main excuse for the excommunication of the maladjusted in these works is insanity. In order to preserve social stability the system must exterminate all dangerous individuals that are not easily subjected to conformity. If one is not easily subjected, if one is maladjusted, he or she is considered mad, and thus removed so as not to destabilize or endanger others. This paper uses Huxley's study of repressive tolerance in the *Brave New World* as a framing device and key reference point due to the ingenuity with which this novel portrays both strategies of manipulation and drives and motivations for resistance, which the later works by Woolf, Plath and Kesey pick up and elaborate. The theoretical frame for this analysis is provided by Michael Foucault's studies of madness and the published clinical experiences of Alice Miller, especially her study *For your own good, Hidden cruelty in child-rearing and the roots of violence*.

Љубица Васић  
Крађујевац

## МИТ И ЛУДИЛО У ДРАМИ ПОКОПАНО ДЕТЕ СЕМА ШЕПАРДА

Једна америчка породица, као и културолошки и психолошки аспекти њеног постојања, индикатор су којим се Сем Шепард служи, у драми *Покопано дете* нарочито, не би ли указао да је узалудна потрага за идентитетом последица управо немогућности напуштања националног идентитета. Мит, лудило, савест, свест, само су део тог великог парадокса којим Шепард облаже своју причу о преиначењу митског обрасца, ослањајући се на велики утицај који сама прошлост има на креирање идентитета. У овом раду указује се на намеру Сема Шепарда да покаже како је национални мит тај који се губи, те је стога неопходно открити есенцију мита како би се уопште допрло до самог идентитета, у овом случају америчког, имајући у виду да лудило, које проистиче из процеса, може бити како психолошки тако и културолошки феномен.

**Кључне речи:** мит, лудило, породица, код

Свест о наслеђу, онако како је представљена у усменој и писаној традицији, има тенденцију да задржи веродостојан статус. Међутим, наше виђење наслеђа није статично, из чега произилази да културолошки стереотипи врше утицај на наше сопствено тумачење семантичких и синтаксичких кодова, што Сем Шепард индиректно показује у својој драми *Покопано дете*. У многе таленте које овај драмски писац поседује, убраја се и његова способност манипулисања културолошким и позоришним кодовима, као и способност да код публике изазове реакцију помоћу нечега што се испрва чини познатим, али у исто време и необјашњиво бизарним. У тим ситним порамма крије се мистерија Сема Шепарда, тако привлачна, а опет транспонована у интензивно глумачко лудило које се примерено креће ка свом, наизглед, бесмисленом циљу, примерено утолико што свест публике може да умири проналажењем излаза у обичној депресији, а критичару данашњице да заокружи причу, као оптужбу свету. И баш када се публика ушुшка у спознаји сопствених конвенција, подкодови трансформишу очекивано значење и премештају публику у позоришни свет у коме владају правила која сам аутор прописује. Он верује да је мит бесмртан, да је управо он

древна формула којом се исписује одређено знање, а да се лудило које настаје као последица његове трансформације и не наслућује. Оно у чему се најбоље огледа моћ мита јесте преношење емоција у хаотичном спокоју лудила, а те емоције се увек чине истинитим, бар на позорници.

Међутим, Шепард долази до сазнања да су митови такође ограничавајући и да њихова форма или манифестација мора с време на време да се преокрене, или да се насилно измени у корену. Схвативши да ми своју традицију тумачимо аутоматски, Шепард упорно искушава устаљену реакцију публике, односно читалаца показујући им другу страну мита. Успут показује да је, у исто време док изопачавање мита и раздирање устаљених шаблона изазивају фрустрацију, лудило и отуђеност, и сам процес рушења мита у ствари ослобађајући<sup>1</sup>. Шепардове драме показују да оно што је истинито на културолошком нивоу такође је истинито и на драмском нивоу; па чак и када кулминацијом трансформише митске кодове Шепард руши и драмске кодове, а са њима и очекивања публике. А публика може да тражи објашњење у лудилу, у уметности, у ономе што види или предосећа, у интеракцији са ликовима који се смењују на позорници. Разумевање начина на који Шепард постиже минирање условног мишљења своје публике дозвољава не само тумачење његове драме, већ омогућава приступ латентном објашњењу интелектуалне збрке и емоционалне тензије коју оне стварају<sup>2</sup>. Испитивање мита о породици, онако како је он приказан у драми *Покойано дете*, представља парадигму митском приступу целокупном Шепардовом стваралаштву.

Када је реч о „миту о породици“, у драми *Покойано дете* прво што се може уочити јесте комплекс семиотичких система, од којих би требало издвојити два: национални и архетипски<sup>3</sup>. С једне стране, Шепард представља и саботира амерички мит о руралној породици, док с друге стране, представља и руши шире, древније митове о универзалној породици – неподобна мајка (онако како је види Карл Јунг) и отац или краљ као отелотворење земље (како то описују Џеси Вестон и Т. С. Елиот)<sup>4</sup>. Ипак, док пише, Шепард је свестан да су ови митови временом постали део једног великог

1 *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 115, прев. аут.

2 Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985, 121, прев. аут.

3 *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, 2002, 116, прев. аут.

4 James Frazer, *The Golden Bough: A study in Magic and Religion*, 3<sup>rd</sup> ed., Macmillan, London, 1907, 15, прев. аут.



клишеа, па лудило не доживљава као привилегију већ као тренутно стање ума.

Америчка породица, односно осликани митски шаблон америчке породице у овој драми, приказан је као сложена интертекстуална, бихевиорална и психолошка културна парадигма<sup>5</sup>. У Шепардовом драмском и позоришном свету, као и у свету уобичајеног искуства, може се опазити и анализирати ова културна парадигма уочавањем препознатљивих подкова створених природним процесом кодирања. Новонастали шаблон укључује стереотипне односе између мужа и жене, родитеља и деце, бабе и деде и унука, као и традиционалне мотиве попут верне жене, мужа као хранитеља породице, сина као спортске легенде, протестантског свештеника као духовног вође. Зато се у драми и осећа јак утицај детерминистичке ауре.

Ово је заправо прича о повратку раскалашног сина и унука на фарму у Илиноису као казна за оца, Доца, који безуспешно покушава да настави породичну традицију. Хејли, мајка, појављује се на сцени обучена у црнину, ожалосћена не само због своје породице, већ, метафорично, због нечег много крупнијег. Када се њихов унук, Винс, врати после шест година одсуства, доводи са собом своју девојку Шели, аутсајдера са тачке гледишта ове породице, која очекује да затекне породичну вечеру са питом од јабука и сличним менијем; међутим, Шепард категорично описује стварање мита о америчкој нуклеарној породици, како је иначе осликава популарна култура, и то кроз неуједначеност између стварности и уобразиље.

Само се двојица синова појављују на сцени. Тилден, бивши спортиста и Винсов отац, који је провео двадесет година на Западу осуђен за неименовани злочин који је починио у Новом Мексику, па сада полулуд тумара по имању. Бредли, који је сасвим случајно себи одсекао ногу моторном тестером и који гаји веома снажан анимозитет према свом оцу, осветољубив је и склон насиљу, и отелотворење је сексуалне агресије. Трећи син Ансел, кошаркашка звезда, на кога је Хејли била посебно поносна и који је од све деце највише обећавао, умро је под непознатим околностима у хотелској соби, а не као ратни херој како би се иначе очекивало<sup>6</sup>. Доц одбацује било какву повезаност са својом породицом, тврдећи да људи не морају да воле своју децу само зато што их имају. А детаље одређеног чина размножавања, односно детаље о детету које је највероватније

5 Stephen J. Bottoms, „Nightmares of the Nation“, in: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 174, прев. аут.

6 Исто, 174, прев. аут.

рођено из инцестуозне везе између Хејли и Тилдена, Доџ покушава да прикрије, јер је учинило да све што су постигли изгледа ништавно. Сама свест о томе детету и о његовој судбини део је тајне око које се радња одвија. Тако драма постаје делом експозе о скривању тајни, као и о ограничавању дискурса. Ипак, на крају се открива не само тајна о инцестуозној вези, већ и та да је Доџ удавио дете и сахранио његове остатке иза куће у кукурузном пољу.

У драми постоји јасна аналогија са митом земље која је рањена. Некада веома продуктивна породична фарма на којој више не рађају усеви, указује на дегенерацију самог појма породице. Као и у миту, узрок проклетства испрва је непознат и мора се открити пажљивим испитивањем.

Винс долази по своје наследство, и уколико би да испуни наша очекивања, треба да се потруди да разреши мистерију. Међутим, Винс је исувише егоистичан, исувише обузет својим сопственим сумњама, као и чињеницом да га властита породица не препознаје. Питања која имају регенеративну снагу поставља на крају нико други до потпуни аутсајдер, Шели. У породици која није навикла на комуникацију, спољашња сила мора пажљиво да зацели ране. Међутим, Шели не поставља питања правој особи. Тилден, наводно престолонаследник, жели да оживи комуникативни чин, и то чини на скоро бекетовски начин према којем се живот састоји из вербализовања, без кога постоји само празан простор или, у крајњем случају, смрт.

Једна од Шепардових главних иронија је та да је психички најнестабилнији лик уједно и најперспективнији; једини он, на свој патетичан начин, нешто предузима како би кукуруз родио, како би разрешио мистерију, и тиме обновио разорено краљевство. То није мали задатак за њега, али нажалост Тилден је осуђен на неуспех попут свога оца или брата. Према томе, краљ Доџ умире из чега проистиче да ни земља ни породица нису обновљени. Шепард је увео парадигму мита, али ју је у исто време и срушио реорганизовањем ликова и заплета како би добио један потпуно нов шаблон без краја који наговештава ревитализацију.

Одсуство поновног рођења употпуњено је једним другим митским шаблоном. Према мишљењу Џејмса Фрејзера, многе првобитне културе, а посебно аграрна друштва, бирале су за свог вођу најснажнијег представника клана, познатог и под именом Краљ Кукуруза, који остаје на власти све док га не прегазе године, болест

или изобличеност<sup>7</sup>. У најранијој манифестацији датог митског шаблона, жена, која је отелотворење плодности земље и свога народа, пари се са најснажнијим мушкарцем који влада годину дана, а затим се жртвује на јесен како би се осигурало да се плодност настави у новој соларној години. Драма *Покойано дејте* евоцира успомене на тај мит, а најочигледнија је та вегетативна слика, конкретизирана наводно непостојећим кукурузом који Тилден упорно уноси у кућу са наводно неплодног поља.

Поставивши шаблон, Шепард га сада ротира. Закон мита налаже да се снажни краљ жртвује, али Доџ вара и жртвује новорођенче. Богови захтевају савршено, а уместо тога добијају једно сасвим несавршено дете, производ инцеста, дете које никако не може да буде краљ, па чак ни наследник.

Још један чудан митски шаблон може се наслутити, а уобличава трансформацију мита. Уколико краљ одбије да себе понуди као жртву, потенцијална жртва – новорођенче – мора да буде спасено, мора да одрасте у савршеног мушкарца и мора да се врати да успостави нарушени поредак. Међутим, у драми, Доџ заиста дави и закопава дете, те је поновно рођење спречено. Преурањена смрт „јунака“ Шепардове драме јасно указује да шаблон не може да се употпуни и да је нови поредак осуђен на пропаст. Са психоаналитичке тачке гледишта, парадигма је центар структуре људског друштва, јер неизбежно је да млађе генерације смењују старије, без обзира на психички бол који сам тај процес наноси како родитељу тако и детету. Уколико се тај процес не деси, деца бивају ометена у развоју (попут Винса или Тилдена), па родитељи постепено губе моћ<sup>8</sup>.

Четири миметичка обрасца илуструју Шепардов процес транскодификовања, низања слојева, адаптирања и рушења шаблона, а то су: 1. први утисак који сцена оставља на публику; 2. Бредлијев импотентни покушај „силовања“ Шели на крају другог чина; 3. потреба за обновом; и 4. последњи утисак који сцена оставља на публику. Уколико занемаримо конвенционалне архитектонске аспекте позоришног простора (распоред седења, присуство или одсуство завесе, итд.), што и не мора да буде у ингеренцији писца, онда морамо помно да посматрамо првобитну перцепцију сцене као повољну прилику коју писац треба да искористи како би успоставио своју

7 James Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* 3<sup>rd</sup> ed., Macmillan, London, 1907, 15, прев. аут.

8 Stephen J. Bottoms, „Nightmares of the Nation“, in: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000, 178, прев. аут.

симболичку парадигму<sup>9</sup>. Шепард се служи митом како би на свој начин размотрио могућност позиционирања и дефинисања самог комуникативног чина међу ликовима, као интереса за одређеним социјалним смислом наспрам лудила које личности на позорници отеловљују. Лудило трансформисања митског шаблона ипак је неизрециво, па ту неизрецивост Шепард види као повод за упуштање у потрагу за аспектима који поседују оно што је лудо, говорећи туђим гласовима.

Шепард нас спречава у настојању да створимо визију о темпоралном идентитету драме, не дозволивши нам да проникнемо у заплет и појединачне слике уз помоћ аутоматског реаговања условљеног културним наслеђем. Сцена, ликови, шаблон њиховог понашања и језик, све то постоји *овде и сада* као алузија на популарну културу. Међутим, чини се као да је време на спрату куће стало, као да је замрзнуто на породичној слици и у Хејлином сећању<sup>10</sup>. Овај временски расцеп, трослојна космичка хронологија круцијална је за разумевање система који Шепард успоставља, а посебно је важна за дешифровање финалне сценске слике, слике „покопаног детета“. Како дете припада свету прошлости, Шепардова правила нас наводе да очекујемо да је оно живо. Међутим, на сцени се појављује одвратан леш умотан у блатњаве, иструлеле рите. Затим, леш односе на спрат, у трећи „темпорални“ свет. Из прошлости, преко дасака садашњости, на путу ка будућности, овај леш – најснажнији симбол у драми – управо је оно што сједињује ове три хронологије.

Последњи тренуци у драми су двосмислени, и воде ка различитим реакцијама публике, реакције које могу да буду контрадикторне и нејасне, али ипак поспешују амбијент драме. На крају остаје серија изопачених шаблона који самим тим спречавају регенерацију. Ипак, има публике и читалаца који у тим последњим тренуцима у драми виде позитивне знаке, како у сликама тако и у изговореним редовима. Оваква реакција ненаметљиво наговештава да је атмосфера у драми намерно двосмислена, или да су гледаоци толико одани својим очекивањима да просто одбијају да драму тумаче на основу представљених знакова.

Чини се да би прво требало размотрити „покопано дете“ по коме драма носи назив. На нивоу заплета, покопано дете је очигледно одавно мртво новорођенче. На тематском нивоу, међутим, Винс је такође покопано дете, јер га не препознаје рођени отац, па стога не може да достигне пуну снагу без нелегитимног чина ексхумације.

<sup>9</sup> Исто, 178, прев. аут.

<sup>10</sup> Исто, 177, прев. аут.

Шепардови субјекти су у интеракцији са различитим врстама дискурса, па самим тим они вешто корачају према стању лудила, а да у том истом лудилу наизглед не обитавају. Рушећи оквири мита, тако што ликовима оставља право избора између живота у лудилу, или лудила живота, Сем Шепард себи оставља простора за „напад“ на само друштво.

Сам крај драме је проблематичан, али је и доследан шаблонима које је писац успоставио. Не мора да значи да крај треба да буде срећан само зато што је Шепард срушио конвенционалне кодове. Уместо да се позове на конвенционална очекивања публике, он захтева реструктуирање реакције публике. То реструктуирање, та реинтерпретација културних кодова од кључног је значаја за разумевање већине Шепардових дела. Они који тврде да су његове драме превише интелектуалне или да се опиру анализи су исти они који би требало да прошире своје видике, да занемаре своја очекивања и допусте Шепарду да им на свој оригиналан начин покаже једну сасвим нову страну мита.

### Литература

1. Frazer, James, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 3<sup>rd</sup> ed., Macmillan, London, 1907.
2. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Cambridge University Press, New York, 1985.
3. Shepard, Sam, *Buried Child*, Dramatist Play Service INC., Revised Edition, New York, 1978.
4. Shewey, Don, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985.
5. Bottoms, Stephen J., *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*, Cambridge University Press, 2000.

Ljubica Vasić

### MYTH AND INSANITY IN *BURIED CHILD* A PLAY BY SAM SHEPARD

Summary

An American family, along with the cultural and psychological aspects of its existence, is the main indicator that Sam Shepard employs, especially in this particular play, in order to illustrate that the ineffectual search of the identity emerges as a consequence of the suffocating ties with the incorrigible national identity. Myth, insanity, conscience, these are the elements of the great paradox that Shepard uses as a basis for his story of the transformation of the mythical pattern,

barring in mind that the past has an enormous influence on the creation of identity itself. This paper illustrates Shepard's attention to show that the national myth is the one that fades away; therefore, the necessary step towards the discovery of identity, in this case the discovery of American identity, is the discovery of the essence of myth, notwithstanding the fact that insanity of it all could be both cultural and psychological phenomenon.

Јадранка Пејановић  
Крађујевац

## ОПОЗИЦИЈА ЛУД/НОРМАЛАН У ДРУШТВУ КУЛТУРЕ ДОМИНАЦИЈЕ И УМЕТНОСТ КАО ОДГОВОР НА ОГРАНИЧАВАЈУЋЕ МЕХАНИЗМЕ КУЛТУРЕ ДОМИНАЦИЈЕ У ДРАМАМА ШЕЈЛЕ СТИВЕНСОН *THE MEMORY OF WATER* И *FIVE KINDS OF SILENCE*

Драма *The Memory of Water* Шејле Стивенсон приказује „нормалну“ породицу, барем је друштво сматра таквом, чији чланови да би остали „нормални“ прихватају насиље које спроводи култура доминације над њима. Невидљиви механизми којима се служи култура доминације приказани су у драми, а као последица прихватања таквих механизма породица остаје без порода. Породица приказана у драми *Five Kinds of Silence* сматра се „лудом“ јер њени чланови нормализују видљиво насиље које врши један члан породице над осталим. Друштво културе доминације у оваквим случајевима ћути и не реагује. Рад испитује који су механизми којима се служи култура доминације да ограничи људе и држи их у незнању о стварности и да их раздвоји од природних принципа и „лудила“ у њима. Рад такође испитује могућа решења за излаз из ситуације у којој су појединци „слепи“ за стварност и за свој положај у друштву културе доминације.

**Кључне речи:** уметност, позориште, друштво, култура доминације, „лудило“

По бел хукс, култура доминације је култура неједнакости, поделе на расе, родове и друштвене класе, као и култура патријархата. Иако у есеју „Outlaw Culture“ говори о превласти белаца над Афро-Американцима и осталим не-белим расама, јасно је да култура доминације спроводи насиље и над осталим деловима друштва, такозвана „third-wordalization“.<sup>1</sup> Култура доминације диктира структуре наших живота. Као што каже Сезер у књизи *Discourse on colonialism*, култура доминације и цивилизација су „болесне“ јер су морално посрнуле и користе се механизацијом човека. Тиме насил-

1 Термин који Мајкл Паренти користи у говору: Terrorism, Globalization, Conspiracy, под којим подразумева да се насиље које се спроводило над земљама трећег света спроводи и у развијеним земљама.

но одвраћају човека од свега што је лично и присно. Како каже Нил Постман у есеју „Conscientious Objections: Stirring Up Trouble About Language, Technology and Education“, савремени човек се претвара у машину јер оне не постављају питања и немају периферијски вид. Тако, савремени човек види само оно што је испред њега, односно само оно што култура дозвољава.

Култура ћутања је термин који користи Паоло Фреире у есеју „Pedagogy of the Oppressed“. Културу земаља трећег света назива културом ћутања, што се такође може применити на читав свет. По Фреиру, култура ћутања је директан продукт политичке, друштвене, економске доминације и патријархата. У оваквој култури људи се држе у незнању и „слепилу“ у коме су свест о друштву и критички одговор на такво друштво немогући. Друштво се служи разним механизмима не би ли људи прихватили и нормализовали деструктивне ефекте и опресивност оваквих система. Исто се дешава са породицама у драмама Стивенсонове *The Memory of Water* и *Five Kinds of Silence* јер оне нормализују и интернализују видљиво и невидљиво насиље на коме друштво почива. Како каже Фреир, људи у култури ћутања немају објективну дистанцу од стварности и тако су у немогућности да критички анализирају своје бивствовање. Последица прилагођавања жена или појединца друштвеним праксама културе доминације у драмама Стивенсонове јесте да породице остају без порода, а друштво јалово<sup>2</sup>.

Драме Стивенсонове рефлектују вредносни систем и идеолошке поставке друштва и културе доминације као и стање човека, пре свега жена у истој. Наиме, обе драме *The Memory of Water* и *Five Kinds of Silence* баве се питањима породице. Једну породицу друштво дефинише као „нормалну“, а другу као „луду“, једна је друштвено прихватљива, а друга не. Код једне постоји видљиво и друштвено прихватљиво прилагођавање друштву и култури, а код друге невидљиво прилагођавање, прикривено и лично.

Наиме, у драми *The Memory of Water* приказани су механизми којима се служи култура доминације не би ли се људи држали у стању менталног „слепила“ и незнања. У овој драми породица остаје „нормална“ јер сви њени чланови сузбијају емоције и суочавање са прошлошћу. Три сестре, Тереза, Мери и Кетрин бивају испуњене друштвеним ограничењима, али и породичним сећањима

2 Слично се догађа у филму *The Children of Men* у коме се преиспитује друштво у коме рађање постаје немогуће, а жена која затрудни се сматра чудом. У таквом друштву постају израженије неједнакости: док један слој становништва живи у богатству и слободи, други живи у сиромаштву и затворен је у кавезе.



која их уходе на дан сахране мајке. Све три усамљеност и суочавање са прошлошћу решавају на различите, друштвено прихватљиве начине и тако не луде. Друштвени механизми којима се оне служе да не „полуде“ су, за Терезу лажи и претварање, за Кетрин алкохол, наркотици, посете психијатрима, куповање ципела, а за Мери рад и посао. Као последица оваквог понашања брзоплето бирају мушкарце из погрешних разлога. Тереза толико лаже себе да верује у Rescue Remedies јер су то органске таблете и као такве не могу да науде, већ да нас спасу туге и боли, а и преране смрти и тужне старости. Кетрин је неуротична и превише воли, а своје проблеме лечи помоћу горе поменутих rain-killers које нуди друштво не би ли нас одржало „нормалним“, а у ствари нас држи затвореним и ограниченим, баш као „лудаке“. На сахрану мајке полази са алкохолом, јер у случају да се деси нешто непредвидиво, решење лежи управо у алкохолу. Јер, како она каже, „нормални“ људи у оваквим ситуацијама пију, и то је постало „нормално“ у друштву културе доминације.

Наиме, у 20. веку друштво проналази нови начин да контролише и манипулише људима, а то је помоћу лекова. Адам Куртис у документарцу: *What happened to our dreams of freedom*, епизода: *the lonely robot*, наводи да је у Америци средином прошлог века спроведен експеримент не би ли се утврдило који проценат становништва није ментално стабилан, односно „луд“. Формирана је листа којом се утврђивала болест. Пошто је више од 50% становништва по датој листи било „лудо“ и патило од неке врсте менталне болести, на тло су ступиле фармацеутске куће како би оболеле вратиле у „нормално“ стање и излечиле. Тако је друштво одређивало шта је „нормално“, а шта „ненормално“ понашање. Манипулисало се људима не би ли се подвргли лековима и третманима да би се прилагодили „нормалном“ окружењу.

Мери је супротност опсесивним и неуротичним сестрама. Има контролу над собом и својим животом, барем јој се тако чини. Знање и посао успевају да је одрже „нормалном“. Мери се не суочава са болом из прошлости<sup>3</sup>, већ га контролише пилулама које јој нуде Тереза и Френк. Ипак, схвата шта таблете представљају, и како она каже, таблете чине живот малим и као да га је могуће решити. Заправо је сасвим супротно. У последњој сцени драме Мери, иако сазнаје да није затруднела са својим љубавником, одлучује да се бори. Како каже, живот није саздан само из пролећа, већ и зиме, ружних и тешких ствари са којима мора да се избори. У модерном

3 Мери је, по наговору мајке, дала дете на усвајање када је била млада.

свету је често мишљење да бол не треба да прихватимо и да се изборимо са њом, већ да морамо да је се ослободимо. Уместо тога, бел хукс предлаже да бол не видимо као непријатеља већ као тачку трансформације и нових могућности. Ипак, тешко је тако делати у култури која нуди толико начина који обећавају да ће бол одмах нестати. Нико од јунака не проналази начин другачији од оног које му нуди друштво да реши проблеме, сем Мери која схвата свеобухватност живота и обећава да неће „преспавати“ своју бол већ се изборити са њом.

У култури доминације и у модерном свету дошло је до гушења природних принципа у човеку. Како каже Фуко „модеран човек више не општи са лудаком“<sup>4</sup>, а он је једини који може да се ослободи успостављених граница. „Лудило“ је утамничено у законе друштва и надзирано од стране платоничара<sup>5</sup> и културе какву они стварају, то јест културе доминације разума.

У драми *The Memory of Water* учињено је разбијање женског принципа на три, односно четири дела и три сестре су изгубљене у свакодневном животу. Бивају суочене са смрћу своје мајке не би ли повратиле женско јединство. Прошлост се износи на видело и постаје проблематична како се сећања нижу и боре око аутентичности. Ви, њихова мајка, јавља се као феномен сећања. Негирајући је и бежећи од ње сестре постижу само то да их она уходи. Ипак, Мери прича са духом мајке и схвата да се оно наслеђено од њихове мајке мора прихватити. Она је оно архетипско женско, наслеђено од Гее које не треба гушити и убијати таблетама, било органским или неорганским, опсесивном куповином, посетама психијатру или радом.

Патње три кћери достижу врхунац у чину ритуалне екстазе хистеричног смеха и играња, у тренутку када све три бивају једно и заборављају на неслагања и различитости. Тек тада се суочавају са својом прошлошћу и сећањима. Ослобађају своју архетипску снагу природе и бивају слободне, барем на трен, од улога мајки и жена које им је подарило друштво. Бивају све четири, Тереза, Кетрин, Мери, али и њихова мајка, једно архетипско женско. Френк, Терезин муж, назива их Пановим људима и једино што он, „нормалан“ човек, жели је да се склони од Панових људи. Дозива „нормалност“

4 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 10.

5 Џон Рансом у есеју „Поезија: белешка о онтологији“, платонизам сматра импулсом који сви поседујемо и који има тенденцију да потпуно запоседне наше умове. Платонист верује да је читава природа рационална и да је човек може поседовати силом ума и рационализовања. Они креирају законе. Свет посматрају кроз научне идеје који називају истином.

и жели да га неко извуче из „лудила“. Мушкарац прекида архетипско осећање јединствености, као што је то учинио патријархат. „Лудило“ је прекинуто и поново отргнуто од човека.

Друштвени закони културе доминације и механизми нормализације не допуштају немире и страсти у срцима људи. По Фукоу, у књизи *Историја лудила у доба класицизма*, разум је ишчупао истину „лудилу“, јер је лудило повезано са „човеком, његовим слабостима, његовим сновима и заблудама. [...] оно се увлачи у њега или је, боље рећи, један танани однос који човека одржава са самим собом.“<sup>6</sup> Лудак стоји ван граница етике, религија, било каквих ограничавања, било ког закона за разлику од разумног, аполонијског човека<sup>7</sup>. „Лудило“ је неопходна равнотежа разуму, Дионис Аполону. Ипак, како каже Фуко, у савременом свету између њих више не постоји никаква веза, само ћутање.

Фуко сматра да је откидање разума и „лудила“ узрок стања у коме се модерни човек налази. Он живи у спокоју знања не испитујући се и заборављајући на „лудило“ у себи. „Знања се несумњиво умножавају, али и цена им је већа. Да ли је сигурно да данас има више мудраца? Бар једно је извесно, а то је да има више људи који су оштећени мудрошћу. Средина знања расте брже него знања сама.“<sup>8</sup> По Ничеу, тип теоријског човека модерне цивилизације и културе доминације су кукавице пред реалношћу и зато прибегавају привидном идеализму ума и знања и културне и теоријске истине, то јест заблуде. Себе сматрају „здравим“, а дионизијске занесењаке „болесним“. Тако Френк, аполонијски тип човека, не схвата моћ и природност Панових људи и тражи излаз. Пан је, по грчкој митологији, један од сатира који су верно пратили Диониса заједно са Бахтама. Његову музику су осудили као лошију од Аполонове лире јер призива сексуалност, инспирацију, панику и хаос. Пан је једини бог који је мртав у старо-грчкој, али и у модерној цивилизацији.

Уневши елементе Пана Стивенсонова нас подсећа на битност митологије и ритуала, а истовремено показује како су они отуђени од савременог човека. Роналд Харвуд у књизи *Историја позоришта - Цео свет је позориште* верује да су корени позоришта у древним ритуалима. Тако повезује древну прошлост са садашњошћу. Ритуалом и игром је некада човек допирао до несвесног дела себе.

6 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 37.

7 Аполонијски нагон у човеку је нагон ка умереном, научном принципу, а дионизијски ка заносу, екстази и лудилу.

8 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 68.

Кроз њу је човек могао да пригрли мистерије живота. Човек се некада руководио интуицијом и инстинктима, за разлику од савременог човека за кога су ритуали изгубили функционалну вредност. Данас игра и спорт подсећају на древне ритуале и растерећују од свакодневних проблема, али нас не подсећају ко смо и где смо, немају више религијски карактер. „У модерном западном свету, оно што је преостало од таквих ритуала је толико фосилизовано да и сама реч „ритуал“ ствара слике стараца који шетају у застарелим ношњама, или (у случају народних игара) младића који скачу у необичним костимима. Када су настали они нису били такве рите и кости, и нису сматрани ни за какве реткости.“<sup>9</sup>

У прошлости су све земаљске активности биле пропраћене духовношћу, данас то није случај. Раздвојили смо духовно и световно, емоције и интелект. Уметност нам, данас, служи као „неопходна веза која спаја насталу празнину, једну свакодневну потребу.“<sup>10</sup> У савременом свету, по Харвуду, на место ритуала и игре долази уметност и драма. Позориште је за човека једно од „најмоћнијих инструмената за истраживање и покушај да схвати самога себе, свет у коме живи, и своје место у томе свету.“<sup>11</sup> Магијом позоришта човек се бави скривеним и потиснутим делом себе. Заједничко за ритуале и позориште је то да спајају реални свет и духовно. По Питеру Бруку, у позоришту долази до промене стања публике и глумаца које произилази из заједничког интересовања, када свој свесни део препусте том догађају промене стања. Игра помаже да се изгуби властита личност. „Ако је човек желео да упозна свој свет, морао је да пригрли његове мистерије, а оне су биле повезане са његовим доживљајем губитка властите личности и са осећањем ванвремености.“<sup>12</sup>

Роналд Харвуд сматра да је улазак Диониса пресудан за настајак драме. Митологија јесте језик снова и несвесног, а у грчкој митологији Дионис јесте оно махнито у нама. Међутим, као такав је постао претња друштву које не дозвољава такво понашање. Прати Диониса значило је играти и у динамичности игре препустити се трансу и узнемирености, колективном доживљају, а данас се то не допушта. Тако се следбеници Диониса стављају ван рационалистичког друштва и доживљени су као опасност за постојећи поредак. Јер он узнемирује, изненађује, драма нашу свест, ослобађа нас

9 Роналд Харвуд, *Историја Позоришта- Цео свет је позорица*, Клио, 1998, 25.

10 Роналд Харвуд, *Историја Позоришта- Цео свет је позорица*, Клио, 1998, 43.

11 Исто, 15.

12 Исто, 24.

од предрасуда и табуа и нормализованих ставова. Данас је та борба утишана друштвеним регулацијама и механизмима. Међутим, у драми ослобођење и Паново лудило траје само тренутак. Некада су људи разумели и стапали се са Дионисом, данас не схватају значај и смисао игре и ритуала. Након чина екстазе три сестре настављају да нормализују реалност и у њима не долази до промене сем код Мери.

У драми *Five Kinds of silence* жене немају могућност слободног избора јер су затворене у ред и организацију њиховог мушкарца, оца и мужа. „Ненормална“ су породица јер им је наметнуто да живе по правилима мушкарца. Мајка и две кћери прихватају видљиво насиље, психичко и сексуално. Били намеће ред и дисциплину својој породици мислећи да их тако штити од хаоса света. Фрустрације из детињства је пренео на своју породицу на коју гледа као на армију. Каже да воли своју породицу, међутим његова љубав је доминација над осталим члановима породице. Исто тако, друштво под паролом да воли и жели да помогне њеним члановима заправо спроводи доминацију и манипулацију.

Бел Хукс спас од културе доминације види у пракси љубави. Ако не знамо како да волимо, попут Билија, онда учествујемо у стварању културе доминације, експлоатације и угњетавања. У обе драме родитељи не пружају здраву љубав својој деци, што утиче на то да ни они, када одрасту, не умеју да воле. Насупрот културе доминације бел хукс предлаже културу љубави. Љубав треба да се схвати као глагол, акција којом мора да се сруши превласт културе доминације. Љубав је део политичког отпора. Она је заправо анти-доминација и не служи само појединцу већ утиче на промену читавог друштва.

У драми *Five Kinds of Silence* сви ћуте и праве се да не виде. Ћуте сви чланови породице и друштво као пети елемент. Како каже Питер Селерс, живимо у култури коју можемо назвати „distraction culture“, када људи раде ствари чисто да им прође време и не фокусирају се на реалност. Он предлаже нову културу фокуса у којој би човек застао и погледао шта се дешава око њега. Не би скретао поглед, што друштво чини у овој драми. Оно не предузима ништа иако је свесно погледа очајника на лицима девојчица. Реагују тек када се десило убиство након чега ангажују државне органе, психијатре, полицију и адвокате. Осуђују убиство, али на насиље у породици нико не реагује. Друштво их ослобађа убиства, јер су већ довољно претрпеле, као да им опраштају ради сопственог искупљења јер су прекасно понудили помоћ. Али, као што је Мартин Лутер

Кинг рекао у свом говору *Creative Maladjustment*, друштво које ћути о стварима које су битне је друштво које полако почиње да умире.

Питер Селерс се пита, исто као и Стивенсонова, зашто људи ћуте иако се око њих дешавају страшне ствари. Селерс сматра да култура више не оплемењује, а човек се не ставља изнад стања друштвене парализе у неку врсту активизма. Ако то и чини, чини индивидуално јер тренутно сви патимо од индивидуалних приступа свему. Успехом може да се сматра само онај који се дели и постоји у целом друштву. Стивенсонова показује да култура доминације ограничава, а ако се и постигне неки активизам он је искључиво на индивидуалном нивоу. Управо супротно предлажу *bell hooks* и Фреир. На првом месту предлажу критичку свест о нашим животима, друштву и култури, а не затварање очи пред реалношћу. Након тога је потребна Прометејска реакција и борба на такво стање ствари, која не треба да остане на индивидуалном нивоу већ мора бити колективна. И друштво треба да реагује. Фреир у есеју “*The Politics of Education: Culture, Power and Liberation*”, каже да се спас налази у културној акцији и критичној свести о систему који угњетава и који је деструктиван. Критичка свест подразумева радозналост ка свету, да се запитамо о стварности, да разумемо своје друштвено окружење и променимо га, као што су учиниле сестре. Свест о свету изазива културу ћутања да је промене, а не да јој се само прилагођавају. Сестре се нису бориле, али када су виделе да пропуштају „нормалан“ свет у коме могу да лупкају тањирима, да тост сме да буде прегорео, у коме ваза не мора да стоји пет сантиметара од краја стола одлучиле су да реагују и убију ред на силу им наметнут. Такав поступак их сврстава у ред Прометеја. Критички су сагледале своју ситуацију и реаговале. Избориле су се против мушког ауторитета и улоге коју им је подарило патријархално друштво, попут Еурипидових Бахти. Као да је и до њих допутовао Дионис, унео неред и лудило у њихову мушки организовану заједницу. Дионис кажњава све који се њему не приклоне, попут Пентеја, у овом случају Била. Кажњава оне који бране ред и рацио, све који сузбијају архетипско женско. Били је почео да пропада и да губи битку у тренутку када је осетио нешто што не може да контролише, слободу својих кћери и право да бирају и боре се против насиља. Међутим, родитељи у ове две драме нису Прометеји. По речима њихове деце, нису их припремили за свет, пре свега мајке. Нису се бориле и суочиле са страхом од мушкараца. У обе драме жене бирају живот и свет без деце. Мери каже да не жели унуке, јер овде и сада покора треба да се заврши. Тако, борба у драмама остаје на индивидуалном нивоу.

Ако већ треба да се сада стане и да се деца више не рађају, Оскар Вајлд у песми *Пан* позива на Пана и на његово поновно враћање сивом модерном свету. Модерном свету је потребна музика Пана и лудило Диониса. То је могуће ако не спречавамо њихово појављивање разним псеудо-научним изумима, ако прихватимо хаос, панику, екстазу и „лудило“ као саставни део живота.

Кроз историју „лудило“ је у човеку гушено на различите начине, а корен је у дисоцијацији сензибилитета, откидањем разума од емоција, разума од „лудила“. Ипак, по Фукоу, оно се поново рађа у уметности. Кроз уметност „лудило“ се пробија у свет и преко њега „уметничко дело отвара празнину, време ћутања, питање без одговора, оно ствара један неизмириви расцеп у којем је свет принуђен да се преиспита. Оно што је у неком уметничком делу нужно оскврнило се ту се преокреће и, у времену тога дела преплављеном лудилом, свет доживљава своју кривицу.“<sup>13</sup> Свет се преиспитује кроз уметничко дело. Такав чин га обавезује на „задатак препознавања, поправљања, на задатак да поврати разум из тог безумља и томе безумљу.“<sup>14</sup> Тако, уметност човека буди из успаваног стања.

Сви морамо да радимо на томе да се заврши доминација културе у којој се љубав сматра небитном. Бел Хукс сматра да треба да кршимо правила већине, да мислимо ван постављених парадигми, да „развучемо“ мисли. Да се не прилагођавамо свему што друштво и култура сервирају. Мартин Лутер Кинг у говору *Creative Maladjustment* каже да у друштву постоје неке ствари на које човек никада не треба да се прилагоди и којима увек треба да останемо неприлагођени. Предлаже креативну неприлагођеност. Управо супротно се дешава са већином ликова у драмама, они се прилагођавају друштву и њиховим правилима заборављајући да имају право да остану неприлагођени и да се изборе против наметнутог насиља.

Франц Фанон у књизи *The wretched of the earth* закључује да је Европи и читавом свету потребан нови почетак. Потребно је да се развије нови начин мишљења јер је европски начин живота заправо негирање човека и лавина убијања. По Фанону, човек треба да се сагледа у целисти, а то Европа и култура доминације нису успели. Предлаже пут у коме се човек неће сакатити, у коме се неће одвајати од себе самог и оног унутрашњег у њему. На исти пут нас позива и Стивенсонова својим драмама показујући шта се дешава са светом који креће погрешним путем нормализовања насиља културе до-

13 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 260.

14 Исто, 260.

минације и гушењем несвесног и интуитивног у себи разним средствима која нуде култура и друштво. Стивенсонова износи истину и налази је, како каже Пинтер, са друге стране огледала. Обавеза је свих нас, а пре свега писаца, да изнесу истину, постану „опасни грађани“<sup>15</sup> не би ли човек повратио своје достојанство и вратио се на прави пут.

Приказујући критичне тренутке у двама породицама Стивенсонова се ухватила у коштац са питањима културе доминације, како је превазићи и победити јер она води у деградацију како личног тако и колективног. У драмама је приказан савремени живот какав је заиста тиме што се у центар ставља питање друштва и стања човека у њему. Питер Селерс, у есеју “The State of the Cinema”, сматра да су позориште, драма и уметност места где се приказује живот и рефлектује друштво онакво какво је у садашњем тренутку. Тако постајемо свесни садашњости и положаја човека у њему. Видевши такав свет публика би требало да реагује и прогледа, ако то ликови у драмама нису. Како каже Селерс, циљ уметности је да се примарним искуством, које уметност преноси, премости дистанца међу људима, да саосећањем разумемо туђе проблеме и да схватимо да су то и наши проблеми. Тиме постајемо свесни људи и реалности, какав је осећај бити овде и сада у овом свету и бол који узрокује систем који је ван контроле и креће се су смеру у коме нико заиста не жели да се креће. Како каже Арто у књизи *Позориште и његов двојник*, „дејство позоришта је као и дејство куге, благотворно, јер наводећи људе да се виде онаквим какви су, оно скида маску, разоткрива лаж, ...“<sup>16</sup> Уметност и позориште разоткривају „миље лажи“<sup>17</sup> којим се политичари служе да би одржали моћ и власт и људе задржали у незнању да постоји истина другачија од оне коју они и друштво културе доминације презентују.

### Литература:

1. Adam Curtis, documentary show: What Happened to Our Dreams of Freedom
2. Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, Просвета, Београд, 1971.
3. Aime Cesaire, *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, New York, 2000.
4. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Grove Press, New York, 2004.

<sup>15</sup> Naomi Wallace, On Writing as Transgression

<sup>16</sup> Антонен Арто, *Позориште и његов двојник*, Просвета, Београд, 1971, 20.

<sup>17</sup> Harold Pinter, Nobel lecture, Art, Truth and Politics



5. Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001.
6. James Roose-Evans, *Experimental Theatre*, Universe Books, New York, 1984.
7. J. C. Ransom, "Poetry: A note on ontology", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
8. J. C. Ransom, "Criticism Inc...", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
9. Harold Pinter, speech at the Nobel Lecture: Art, Truth and Politics.
10. Martin Luther King, speech: Creative Maladjustment.
11. Michael Parenti, speech: Terrorism, Globalization, Conspiracy.
12. Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980.
13. Neil Postman, „Conscientious Objections: Stirring Up Trouble About Language, Technology and Education“, Vintage Books, New York, 1988.
14. Платон, *Држава*, Дерета, Београд, 2005.
15. Роналд Харвуд, *Историја позоришта- Цео свет је позорница*, Клио, Београд, 1998.
16. Stephenson, Shelagh, *The Memory of Water*, Methuen Drama, London, 1997.
17. Stephenson, Shelagh, *Five Kinds of Silence*, Methuen Drama, London, 1997.
18. T. S. Eliot, "The Metaphysical poets", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
19. T. S. Eliot, "Tradition and the individual talent", *Literature, culture, identity: introducing XX century literary theory*, Лена Петровић, Просвета, Ниш, 2004.
20. <http://www.answers.com/topic/bell-hooks>
21. [www.fcis.oise.utoronto.ca/~daniel\\_schugurensky/freire/to.html](http://www.fcis.oise.utoronto.ca/~daniel_schugurensky/freire/to.html)
22. [http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at\\_jan08\\_transgressionFINAL.pdf](http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at_jan08_transgressionFINAL.pdf)
23. <http://pbs.org/wgbh/questionofgod/voices/sellars.html>
24. <http://www.abc.net.au/arts/sellars/default.html>
25. <http://www.abc.net.au/arts/sellars/page4.htm>
26. <http://www.sf360/features/peter-sellars-the-state-of-cinema>
27. <http://www.answers.com/topic/bell-hooks>
28. [www.hubpages.com/hub/bell-hooks-hates-rape](http://www.hubpages.com/hub/bell-hooks-hates-rape)
29. [www.fcis.oise.utoronto.ca/~daniel\\_schugurensky/freire/to.html](http://www.fcis.oise.utoronto.ca/~daniel_schugurensky/freire/to.html)

Jadranka Pejanović

**OPPOSITION “MAD”/“SANE” IN THE SOCIETY OF THE  
CULTURE OF DOMINATION AND ART AS A RESPONSE  
TO THE LIMITING MECHANISMS OF IT IN SHELAGH  
STEPHENSON’S DRAMAS *THE MEMORY OF WATER* AND *FIVE  
KINDS OF SILENCE***

Summary

The possible solutions for the limiting mechanisms of the culture of domination, as suggested by bell hooks, Paolo Freire, Martin Luther King and Peter Sellers, are the critical awareness and response to life, the Prometheus-like fight, the creative maladjustment and the culture of focus. Also, art should reflect reality as it is and should “stretch our thoughts” so that we could think and act beyond set paradigms. Stephenson does not only reflect the reality but also shows that “madness” is a necessary balance for sense which should not be silenced by any mechanisms the society offers and by the adjustment to them.

Јелена Панић-Мараш  
Филозофски факултет, Нови Сад

## НЕНОРМАЛНО НОРМАЛНИ БОЖЈИ ЉУДИ

У тексту се разматрају извесни аспекти односа који се да успоставити између доминантне варошке културе и налиција исте те културе приказане понајпре преко скрајнутих, маргиналних ликових у Станковићевој збирци *Божји људи*. Феномени субкултуре који су, као такви, дуго били ван књижевног израза или присутни на рубу, у *Божјим људима* се указују првенствено као хетерогено стилски и тематски уобличени. Анализирајући феномене субкултуре и неке аспекте ненормалности посебна пажња се усмерава на успостављање динамичног односа са доминантним културним моделом, при чему се прати линија која се с једне стране креће од подражавања до наводног укључивања, или, с друге, од прихватања до инкриминисања, не би ли се указало да типолошка разноврсност и комплексна релација културе и субкултурних феномена своју даљу репрезентацију остварују у српској књижевности 20. века.

**Кључне речи:** култура, субкултура, дисквалификација, ненормални, Фуко

*Писац скуйља знакове испирајујући по лејроизним фасадама и излизаној одећи или силазећи у одводе који односе све што друштво одбацује, што скрива и што подземна река признаје у име тог друштва. Он разоткрива те знакове и тако исцртава анатомију једног друштва или једног доба које је засејано сјајем великих дела и звучних речи.*

Жак Рансијер

У опусу Борисава Станковића, свакако једног од најзначајнијих писаца српске књижевности са почетка 20. века, збирка *Божји људи* (прво издање 1902. друго измењено 1913. године) своју особеност црпи како строго формалним аспектом, који Деретић одређује као „циклус кратких приповедака и цртица“<sup>1</sup>, при том и недовољно развијеним и *оштерећеним* понајвише оним Станковићевим стилем који је доста дуго виђен као „лабав, немаран, без везе, са честим понављањима, такав да све изгледа као да је од беде, или преко колена рађено“<sup>2</sup>, тако и самим светом књижевног дела, тј. ликовима који се скицирају, будући да, како се чини, није постојала развијена срп-

1 Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2004, 1002.

2 Јован Скерлић, „Божји људи“ (1902), у: *Писци и књиже*, Нолит, Београд, 1974, 152.

ска књижевна традиција на коју би се приказивање „просјака, умно поремећених и суманутих“<sup>3</sup> могло надовезати<sup>4</sup>.

За историју књижевности, а онда и *полютици* књижевности није од мале важности да су *Божји људи* књижевно-уметничким модусом скренули пажњу на људе са друштвене маргине, на „цео један пандемонијум“<sup>5</sup>, те их тако заправо и *увели* у простор српске књижевности. Управо је овај аспект истакао Скерлић у приказу књиге из 1902. године:

„Давно је запажено да уколико уметност напредује, утолико се и спушта на социјалним степеницама... И отпаци друштва, његов талог, његове ране, оно што је најниже, најбедније и најпрезреније у нашем иначе кљакастом и убогом човечанству, просјаци, скитнице, пропалце, *бивши људи*, нашло је своје песнике... Уметност се проширила, прожела више но икада симпатијом према свему што живи и пати“<sup>6</sup>.

Увођење *ниских* тема у тзв. *високи* стил заправо је део једног ширег процеса који започиње у другој половини 19. века и то понајпре у француској књижевности. Захтев за овом променом експлицитно формулишу браћа Гонкур у предговору *Жермени Ласерте* (1864):

„Живећи у 19. веку, у доба општег права гласа, демократије, либерализма, запитали смо се да ли они које називају 'нижим сталежима' немају права на роман; да ли тај свет који живи под једним другим светом, то јест народ, треба да остане одвојен од књижевности и неподаштаван од писаца који досада нису говорили о његовој души и његовом срцу. Запитали смо се да ли у наше доба једнакости још има за писце и читаоце недостојних сталежа, несрећа сувише протачких, драма сувише непристојних, катастрофа одвећ мало племенита ужаса“<sup>7</sup>.

Након тога ова линија је јасније изражена и може се доследно пратити. С тим у вези, а следећи став Жака Рансијера, могуће је тврдити да је књижевност са брисањем подела на ниске и високе теме, а онда и стилове у ствари „довела у питање опозицију између дело-

3 Јован Деретић, *нав. дело*, 1002.

4 С тим у вези треба напоменути да је остало сачувано писмо уреднику *Летописа Мајнице српске*, Милану Савићу, из 1901. године, у ком Станковић објашњава да су *Божји људи*, „просјаци, слепи, гатари, видари, биљари и други... Уопште налик на руске Јуродиве“, Сунчица Денић, „Божји људи – сто година после“, у: Борисав Станковић, *Божји људи*, Књижевна заједница „Борисав Станковић“, Врање, 2002, IX, X. Тиме се на изврстан начин отвара и мрежа тумачења која би имала у виду искуство јуродивих, а која би се, како се претпоставља, у једној тачци повезала са тумачењима која се везују за аспект *ненормалности* и уопште људи са друштвене маргине.

5 Јован Скерлић, *нав. дело*, 149.

6 Исто, 151.

7 Наведено према: Ерих Ауербах, „Жермени Ласерте“, у: *Мимезис, приказивање стварности у западној књижевности*, превод Милан Табаковић, Нолит, Београд, 1978, 502.

вања и живота, која је била нераздвојиво поетска и социјална<sup>8</sup>. То нас унеколико поставља пред дилему како прићи тумачењу *Божјих људи* у односу на њихову књижевно-историјску *особеност*, а своди се на недоумицу да ли су они као такви приказани сами по себи или их субјект (приповедач) снагом свог ауторитета таквим представља, а онда, наравно, у име ког друштва, прецизније културе, он приповеда.

Проучаваоци опуса Боре Станковића углавном се слажу да варошка култура (родног Врања) као важан поетички и структурални фактор има значајно место у његовом готово целокупном делу. Чак и када према тој истој варошкој култури немају одвећ симпатија, попут Дучића<sup>9</sup>, или уважавају њене особености, попут Винавера<sup>10</sup>, те истичу њено место, попут Исидоре<sup>11</sup>, не одричу аутентичност, особеност, завидну имагинацију у спрези са посебном осетљивошћу за што *реалније* приказивање различитих и специфичних сегмената.

Тако је у Станковићевој књижевној вароши јасно испрофилисан тадашњи највиши слој, најчешће хаџијски, као и они који су негде на друштвеној *марџини*, баш као и сви они слојеви који су негде између једних и других, ближе једнима него другима<sup>12</sup>. Када је реч о *Божјим људима* треба нагласити да Станковић само у овој збирци описује оне „прогане по 'културној вертикали“ тј. „наличје своје варошко-врањанске културе“<sup>13</sup>, или како Исидора Секулић тврди да „нас вуче тај Бора и милином и силом у свој вилајет;... кроз улице, гробље и порту са посебним *йуноуравним* становништвом просјака, божјака, лудака, пропалица и бадавџија, са српским, турским и арнаутским именима“<sup>14</sup>. С једне стране ови ставови указују на ширину захвата у приказивању свих сегмената Станковићеве књижевне вароши, а

8 Жак Рансијер, „Погубљење Еме Бовари, књижевност, демократија и медицина“, у: *Политика књижевности*, превод Марко Дрча и група аутора, Адреса, Нови Сад, 2008, 59.

9 Јован Дучић, „Борисав Станковић“, у: Бора Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Просвета, Београд, 1970.

10 Станислав Винавер, „Бора Станковић и пусто турско“, у: Бора Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Просвета, Београд, 1970.

11 Исидора Секулић, „Боре Станковића вилајет“, у: Бора Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Просвета, Београд, 1970.

12 Томе иде у прилог и анализа *Нечисте крви* Новице Петковића са готово симболичним називом *Софкин силазак*, будући да се, између осталог, прати и Софкин пад по друштвеној вертикали, тј. прелазак из *центра*, хаџијске куће, на маргину вароши и улазак у другу, сеоску културу која *чува* своје обичаје који су пак другачији од варошких. Више о томе у: Новица Петковић, „Софкин силазак, о склопу и значењу *Нечисте крви*“, у: *Два српска романа*, Народна књига, Београд, 1988.

13 Новица Петковић, „Софкин силазак, о склопу и значењу *Нечисте крви*“, у: *Два српска романа*, Народна књига, Београд, 1988, 16.

14 Исидора Секулић, *нав. дело*, 33 (подвлачење је наше).

с друге делују подстицајно за анализу релацијских односа између доминантне (варошке) културе и њених субкултурних феномена који су у његовом опусу оличени понајпре у *Божјим људима*.<sup>15</sup>

Новица Петковић пишући о најзначајнијем роману са почетка 20. века, Станковићевој *Нечистијој крви*, истиче да „што је култура старија, истанчанија а затворенија, што је гушћа мрежа колективних прописа у које је људски живот стегнут, утолико је више на њеном дну суманутих и распамећених, кажњених и изопштених“<sup>16</sup>. У *Божјим људима* сусреће се иста та стара варошка култура са јасно издиференцираним сталешким распоредом, са јасно утврђеним системом односа и оних неписаних правила која се на сваком кораку *доследно* поштују. Упркос томе што се у читавој збирци могу уочити односи блискости и присности између једних и других, (попут цртица „Луди Стеван“, „Масе“, „Ч'а Михаило“, „Менко“, „Парапута“, „Биљарица“...), као и присуство *блаџонаклоноџ* приповедачког гласа при описивању *божјака*, у ствари су на делу много већа сегрегација и јаз између једних и других.

Тако се и прва и последња цртица могу читати као оне у којима је граница између *божјака* и варошана једва видљива, а опет присутна, и сведоче о суживоту и повезаности, те помагању и изједначавању у смрти (Рансијер у том сегменту налази још једну потврду књижевне *демократије*<sup>17</sup>). Ако у читање уведемо све сегменте у *иџру* указује се да су варошанке на гробљу, то јест отвореном простору периферије, узнемирене и подилази их „потајни страх“, за разлику од затвореног простора који им улива сигурност и смиреност<sup>18</sup> као у последњој

15 Треба напоменути да Станковић у појединим приповеткама описује, условно говорећи, и тамне стране своје књижевне вароши. Тако се у приповеткама *Наза* и *Један њоремећен дан* приповеда о убиству кћерке, тј. оца, међутим у односу на *Божје људе* реч је о судару две културе, варошке и сељачке (*Наза*), или сукобу на самој маргини вароши (*Један њоремећен дан*), па ликови својим чином (убиством) бивају изопштени и одбачени од друштва, а не као *Божји људи* који то јесу својим друштвеним–економским–емоционалним–здравственим стањем, начином живота и сл.

16 Новица Петковић, *нав. дело*, 16.

17 Рансијер у есеју посвећеном истини у књижевности наводи да се књижевна истина састоји у томе да се било шта може догодити било коме, те образлаже: „Унутрашњи живот, савршено раван, савршено близак животу из часописа, живот кћерке једног паора није ни мање ни више стваран, ни мање ни више својствен фикцији од изванредних догађаја у животу великих личности или доживљаја неустрашивих пустолова. То што се било шта догађа било коме највише потврђује једнакост 'онога што се дешава', раздвајање логике тога од свих хијерархија које постоје међу ликовима и животима“, у: Жак Рансијер, „Истина улази кроз прозор, истина у књижевности, истина по Фројду“, *нав. дело*, 160.

18 Значајем простора за конституисање радње и ликова посебно се бавио Новица Петковић у студији *Софкин силазак*. Наслањајући се на изходишта његовог тумачења, ми се овде не бавимо том дистинкцијом, већ је преузимамо/разумемо на начин како је Петковић то већ објаснио/показао.

цртици када у амбијенту кућног огњишта збрињавају мртвог *божјака* на начин достојан „сваког другог човека – домаћина“<sup>19</sup>. Ако читање додатно заостримо на делу ће бити својеврсно изокретање, па је у уводној цртици приказан празник *божјака* који је дан жалости *варошана*. Задушнице су за *божјаке* празник јер на територију где они бораве, а то је гробље, долазе жене из вароши, у *гостие*, доносе храну и пиће и *гостие* их по цео дан.

Гробље као топос куће истакнуто је и у неким другим цртицама у збирци. „Манасија“ тако осведочава поредак који влада на гробљу и приказује читаву једну групу која на гробљу живи, али и *настираности* појединих која се огледа у „страсном завлачењу по испуцалим, трулим гробовима“<sup>20</sup>. Обичај завлачења и боравка по гробовима има дугу традицију и врло често је повезиван са скрнављењем или сексуалним општењем са лешевима<sup>21</sup>. С тим у вези занимљиво је напоменути да је *систем* божјих људи тако уређен да један од њих, у овом случају Манасија, замењује клисарицу и да је „чисто са неким уживањем тражио те који су се завлачили по гробовима да их отуда извлачи, гони и бије“<sup>22</sup>. Па ипак, иако делује у име система реда, поретка, здравог разума и слично, треба нагласити да представници тог система оличеног у клисарици њега заправо не прихватају, па отуда и новац који јој даје на чување она ставља на одвојено место јер „од његове толике прљавштине“ не може бити „остављен где треба“. Манасија је тако, као и остали *божји људи*, на више начина изопштен, дисквалификован из варошке културе. Облици дисквалификације по мишљењу Мишела Фукоа који се посебно бавио феноменима *ненормалних, лудила* и механизма власти, могу бити по физичкој реалности, по оделу, понашању, телу, по полности, начину живота и по личности. И мање-више све ове облике изопштавања проналазимо у *Божјим људима* с тим што су они врло често приказани преко њихове, па назовимо је тако, жеље за *нормалношћу* иза које заправо стоји жеља за прихватањем од стране доминантне културе.

Вероватно у причи „Љуба и Наза“ ова жеља највише долази до изражаја, и то код Назе која намерава да се венча са Љубом у цркви. Приповедачка стратегија нас уводи у поредак *божјака*, који упркос њиховој нехомогености и различитости, подражава облике варошке културе, па отуда Назина молба упућена попу да је венча

19 Борисав Станковић, *Божји људи и друге приче*, ИП „Београд“, Београд, 1991, 86 (сви цитати биће дати према овом издању).

20 Исто, 14.

21 Више о томе у: Мишел Фуко, *Ненормални, предавања на Колеж де Франсу, година 1974–1975*, превод Милица Козић, Светови, Нови Сад, 2002.

22 Борисав Станковић, *нав. дело*, 15.

са Љубом у цркви „као и све друге“, па њен осећај стида пред *свећом* због наклоности према Љуби, а потом и стид што га је невенчаног примила у кућу, јер „шта би после за њу свет казао?“<sup>23</sup> указује на њено усвајање форми понашања доминантне културе. У исти мах, приказује се како преко фигуре попа који је се *џрози*, коме је „неугодно слушајући оно: црква, кум, а гледајући је онако искрпљену, с торбом“<sup>23</sup>, варошка култура Назину жељу за *нормалношћу* одбацује, а то што се након *пресџуија* са Љубом због стида што живе невенчани<sup>24</sup> самоискључила из света *божјака* и то она која „им је била као нека домаћица“, заправо је Назино подражавање дубоко укореењених обичаја старе варошке културе, те се отуда може успоставити изванстан однос не само преношења образаца *доминантне* културе на субкултуру, већ и неких облика империјалности према њој.

Обичај искључења и маргинализације који Наза симулира услед *пресџуија* који је починила, а за који је у ствари нико није осудио јер у свету коме она припада нема јасног система *норми*, сусреће се у причи *Параџуија* чија је разрада касније послужила Станковићу за драму *Ташана*. Може се успоставити изванстан паралелизам између Љубе и Парапуге, обојица оличавају принцип пасивности, за разлику од Назе и Ташане, које су оличење активистичког принципа и бриге о мушкарцима на граници са мајчинством. Међутим, Ташана није из света *божјака* већ из хаџијског, тадашњег највишег слоја, али због *џреха* који је као млада удовица починила са мушкарцем, стара варошка култура је преко фигура оца и породице кажњава да цео живот брине о суманутом Парапути. Ова казна *доминантне* културе јесте и најилустративнији пример у читавој збирци особеног става према свету *божјака*, у ком се указује као култура са јасно израженим колективним забранама (које је у овом случају Ташана прекршила) те да је саздана, као и било која друга култура, на систему *норми*.

Фуко сматра да је норма „правило понашања, као неформални закон“, да је носилац тежње за влашћу и да са собом истовремено носи и једно начело дисквалификације и једно начело корекције<sup>25</sup>, те да јој се супротставља неправилност, неред, настраност, ексцентричност, неуједначеност и одступање – управо све оно што јесу особине *божјих људи* – па да се преко обичаја искључења, одбаци-

23 Исто, 21.

24 Пошто је почела да живи са Љубом, „није излазила у варош ни на гробље, међу просјаке. Није више тамо просила и показивала се где су знали за њу и Љубу да живе невенчани, стид је било, већ је почела да проси и иде по селима“, 23.

25 Мишел Фуко, *нав. дело*, 68.



вања, маргинализације и данас обнавља власт над лудима, болеснима, злочинцима, преступницима, деци и сиромашнима.<sup>26</sup> На тај начин би се донекле могла одредити *доминантна* култура из Станковићеве збирке, која прихвата исте механизме о којима говори Фуко у сусрету са свима онима који њену норму крше. То јој омогућава очување, али и развијање *техника* контроле и надзора људи са дна друштвене лествице. У *Божјим људима* врло често као контролна тачка фигурира поп, хаџија, газда, трговац, управо фигуре преузете из реалних оквира, а то што изостају фигуре учитеља, суца, лекара или полицајца указује на друштвени ниво развоја. Образац контроле који примењују, а сходно европској традицији третирања *ненормалних*, могао би се означити Фукоовом синтагмом „укључење кужног“ у односу на други образац „искључење губаваца“ који је све до 18. века био доминантан модел. Различити нивои укључења *кужних* у Станковићевој збирци заправо су дозирани у оној мери колико је потребно вршење контроле над њима, а *корекције* се по правилу јављају на оним местима (као у случају приче „Љуба и Наза“) када граница између две *културе* бива доведена у питање како би се очувао дотадашњи поредак.

Исто тако не треба сметнути са ума и ону страну опхођења варошана према *божјацима* у којој се огледа њен вредносни систем, који је, како истиче Љиљана Пешикан-Љуштановић, „сачињен као конгломерат хришћанских представа о милосрђу и љубави према ближњем и рефлекса прехришћанских веровања у амбивалентну природу јединки обележених лиминалношћу, које могу функционисати као мост према оностраном“<sup>27</sup>.

Вредносни систем старе варошке културе уочљив је и у неколико прича – цртица управо посвећених *идешиишетиу* просјака<sup>28</sup>. Парадоксалан пример јесте „Бекче“ преко ког је приказан модел просјачења (гура се да заузме најбоље место за просјачење), као и начин опхођења према просјацима (када напроси, он преузима улогу оних од којих је просио, па креће да удељује просјацима и сељацима, да се дере на њих – „Насити се, просјачка веро“ – упада у куће и тражи ракију, а хлеб одбија, јер „хлеб је за просјаче. А бекче

26 Исто, 203, 204, 61.

27 Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Борисав Станковић – између традиције и модерности“, *Усмено у писаном*, Београдска књига, Београд, 2009, 82.

28 Деретић сматра да Станковића у *Божјим људима* „мало привлаче професионални просјаци, приче о њима, обично развијеније, мање су занимљиве и личе на друге његове приповетке. У расплету, и те приче показују да њихови јунаци, иако највише личе на нормалне, нису сасвим нормални. Прави јунаци у књизи су људи лишени разума и одвојености од овог света, сваки од њих предан некој својој несхватљивој опсесији“, у: Јован Деретић, *нав. дело*, 1002.

просјак није“), али и његова *пошреба* за одбацивањем идентитета просјака привидним одласком међу свет богатих (пева и игра ко „ерген“, тј. бећар пред кућама „најбогатијих и најлепших девојака и иде у најбоље механе“<sup>29</sup>). Насупрот њему је *божјак* уплашен од себе, сопствене сенке, који зазире од свакога, а понајвише од тога „да га не бијете“<sup>30</sup>. По физичком изгледу сличан њему је деда Веса (запуштен и брадат), који је толико неугледан да „не би могао човек да га гледа“. Међутим, до његовог потпуног изопштавања ипак не долази, захваљујући „колији на њему, некад лепа, сигурно кога богаташа, *ублажава и чини га бољим*“<sup>31</sup>, а заправо знаку света богатих, која чак и на њему таквом (слепом, нечистом, пуном сламе у којој спава, лица тамног и пуног блата, а од старости се стално тресе) *улива* дужно поштовање, што у ствари открива механизме варошке културе и њен сталешки поредак.

Тако може бити да је Стеван у цртици „Луди Стеван“ *луд* не само зато што опсесивно проси и скупља камење од ког после прави стазу од порте до цркве, већ и зато што борави у хаџијској кући, а према *џазди* се опходи без дужног поштовања, одсечно. Чини се да је важно истаћи да само на овом месту, код лика *лудоџ* Стевана, Станковић користи лудило као облик карактеризације, али манифестација тог *лудила*, поред опседнутости скупљања камења и новца (а видећемо да ће и многи други ликови имати фиксацију за скупљањем различитих предмета или од предмета), јесте и могућа *ојасносћ* по варошку културу, јер поред тога што Стеван не поштује хаџију, он „проклиње“ и друге *џлавешине*, владику, пашу, трговце и „долазио је испред њихових кућа и дућана да се дере тражећи да му врате његов новац. И, како он не да да они од тог његовог новца граде себи куће, ханове и пуне своје куће еспом“<sup>32</sup>, тиме заправо Стеваново *лудило* јесте потенцијално угрожавање устаљеног, уиграног система и улога у њему. С тим у вези треба напоменути да Фуко управо сматра да је кодирање лудила као опасности начин његовог контролисања.

Међутим, у тренутку када устаљени поредак у вароши бива нарушен, а то је како читамо било пред рат и почетак ослобођења, када су времена „тешка и мутна“, *божјаци* несметано походе улице ноћу, вичу и проричу Турцима скори крај. Предосећајући скори крај турске власти у Врању, *божјаци* у ствари обзнањују оно што сви остали знају.

29 Борисав Станковић, *нав. дело*, 42, 43.

30 Исто, 45.

31 Исто, 81 (подвлачење је наше).

32 Исто, 77.

У вези са *особеношћу* божјака у односу на варошки свет треба нагласити да иза ње врло често стоји страх. Тако страх покренут сексуалним преступом јесте *узрок* ненормалности и Назе и Вејке и Менка. Наза је преплашена од газде који је хтео да је силује, па је „као суманута, побегла из вароши, и више није хтела да служи, већ је почела да проси“. Као последица тог страха она бежи „као луда“ од варошана који су „почели око ње да обилазе“<sup>33</sup>, па може бити да је њен избор Љубе мотивисан тиме што он није *један од њих*, а парадоксално сигурношћу у свету *божјака* у односу на несигурност и незаштићеност у свету варошке културе.

Слично Нази, Вејка је „од зулума померила памећу. Турци, да би је уграбили, све јој побијали“, па је развила агрофобију у спрези са страхом од самоће. Тим пре се и Тајин избор између Вејке и варошанке у причи „Таја“ испостваља као „кобан“, јер не само што је остао без варошанке коју је *изабрао*, већ и без Вејке, која је од великог страха убрзо умрла. После таквог избора овај „владика“ међу *божјацима* чини се да преузима донекле сличан модел понашања као Ташана, па се након тога што је *згрешио* са варошанком, а на цедилу оставио Веску која је из света *божјака*, он попут Ташане која двадесет година није изашла из кућног амбијента затворио и отуђио од свог *свеиша*, жив закопао.

Као Парапута и Менко пати од пирофобије, али за разлику од Парапуте код кога узрок страха није откривен, у цртици „Менко“ шегрти се са њим *сурово* поигравају „дајући му дуван и мешајући барут да би после кад у цигари букне барут и опржи му лице, брду, он од тога преплашен, сасвим побеснео, крештећи сумануто да се цела чаршија узбуну, почео да их јури, гађа каменицама и то – смртно“<sup>34</sup>. Ватра је заправо *окидач* за покретање трауме коју је Менко доживео када је домаћин у селу „бацио око на његову жену“, па му потом имање запалио, ову на његове очи силовао, „после одсекао главу и бацио у крило везаном Менку“.

Треба нагласити да су и Наза и Вејка и Менко ликови који долазе из сеоског и варошког света и свако од њих своју *особеност* гради на томе што не успева да „упостави извесну равнотежу између личног, пре свега чулно-чувственог живота и наметнутих прописа“ услед чега се „распамећује или бива прогнан дуж социокултурне лествице вредности све до њенога дна“<sup>35</sup>.

33 Исто, 17, 18.

34 Исто, 57.

35 Новица Петковић, *нав. дело*, 15.

Поред страха и фиксација, опседнутост је форма која *покреће* манично понашање ликова. Различити су видови опседнутости, најчешће повезани са неким преживљеним или потиснутим страхом. Тако би се у *галерији опседнутих* нашла Биљарица занесена потрагом за расковником, јер јој та биљка може донети богатство, па „да и она, као све, прве, најбогатије девојке у њеном селу, пође на сабор“<sup>36</sup>, потом Јован, Станко „чисто брашно“, Цопа, Маса, Марко. Образац карактеризације њихове маничности донекле је сличан – Цопа се плази, Станко дрхти, Марко кида све са себе, Јован проси до самоповређивања, док предмети фиксације варирају – Јован је опседнут прошњом за цркву, коју симболише Богородица, готово као и Марко, Станко манично трага за чистим брашном, Цопа се плаши крста, као симбола смрти, а Маса има фиксацију на смрт, сахрану и збрињавање мртвог.

Уочљиво је да је сваки од ових *пандемоничних* ликова дат тако да је по правилу приказана и реакција окружења на њега. Она варира од подршке и охрабривања (као што пролазници бодре Јована да стиже на време да однесе у цркву испрошено, што су црквењаци „после продавали, или њиме хранили своју стоку“<sup>37</sup>), до зазора (од Цопе који се „без страха“ руга богатим газдама), физичког насиља (над Марком – „некад молбом, некад силом, везаног, одводили га натраг или у село, код куће, или у манастир на молитву и исцељење. А тамо су их, везаних, у дугачким кошуљама, били и тукли“) или укључења (Маса у посао око сахрањивања: „да трчкара, послушује а нарочито око спреме за сахрану мртваца... за сандук, крст, види да ли је гроб на гробљу већ ископан, готов“<sup>38</sup>), па и *љубоийиивоџ* разговора (када Биљарица сиђе у варош варошанке је запиткују: „зар те није страх... па шта радиш тамо сама целе ноћи... па како га ти познајеш и видиш ноћу... па што се мори, мучиш. Што не сиђеш овако, у град“<sup>39</sup>).

У сличном контексту је опхођење варошана према Ч’а Михаиљу, описаном као „весник пролећа“, „увек насмејан, пун беле браде, бос“<sup>40</sup>, који бива предмет поруге у механи. Дакле, онда када *божјак* бива део света вароши, као што је простор механе, тај свет на њега реагује моделом који се може означити као *укључивање ради пооруџе*: он седи заједно са њима, ови разговарају са њим збијајући шале, подмећу му ракију у воду и испитују о сексуалним односима са же-

36 Борисав Станковић, *нав. дело*, 48

37 Исто, 56.

38 Исто, 69.

39 Исто, 49, 50.

40 Исто, 65.

нама. Чак и онда када га доведу до плача и избезумљености, па он креће да „метанише, крсти се“, било који вид емпатије изостаје, и то његово понашање проузрокује само још „већи смех“.

Међутим, амбивалентан однос окружења према *божјаку* налази се у цртици „Митка“ који одражава амбивалентност у самом лику, која је покренута активирањем и суспендовањем забране у односу на храну и пиће. Тако када је забрана суспендована Митка је само један од просјака, варошани се склањају од њега, јер се под утицајем алкохола *мрачне силе*, тј. деструктивни нагони испољавају. Када је забрана активирана, он пије само воду и једе хлеб, узоран је мајстор, али самоизоливан јер би у мајсторском окружењу могао доћи у искушење да забрану прекрши – „и заиста, чим окуси што масније, а још макар кап пића попије, онда се провали од пића, побесни, ваља се“<sup>41</sup>. Миткино понашање јесте једна врста поремећаја, а његова амбивалентност га одређује као „појединца за поправљање“, како Фуко одређује лик који припада генеалогии аномалија и ненормалних особа кога карактерише као „толико обичну појаву да је – и то је први парадокс – заправо редовна у својој нередовности“<sup>42</sup>, те да је својим понашањем непоправљиво поправљив.

За разлику од њега *поправљиво нејпоправљив* лик је најдрастичнији облик *ненормалности* који се у збирци налази, а самим тим и изопштености из *доминантне* културе. Он је више биљка него човек, више без свести него са њом, па се чини да је преко њега Станковић приказао „деклинацију и дегенерацију те балканске мрачне дивљине“<sup>43</sup>, а тиме што га је оставио без имена указује на његову неприхваћеност, маргинализованост и одбаченост од стране варошке културе, па чак и породице, која „кад оцу, матери дају парастос, спомен, они уједно и њему“, пошто га је пре тога одвојила у „читаво одељење, собе: дали му слуге и слушкиње, који су имали њега да дворе, чувају“<sup>44</sup>, те тиме применили поступак „искључење губавог“, за који је између осталог карактеристично *живо сахрањивање*. Треба напоменути да је Станковић ову причу оставио без назива, као и да је то једина дужа и развијенија прича означена звездицом, а накнадно убачена у друго измењено издање поред још једне цртице, те јој тиме дао нешто измењено место у односу на остале. Особеност је у томе што је поред Станка ‚чисто брашно‘ који је такође из богате куће, али не варошке и не старе хаџијске, у овој

41 Исто, 38.

42 Мишел Фуко, *нав. дело*, 77.

43 Милан Богдановић, „Реализам Боре Станковића“, у: Бора Станковић, *Сшари дани. Божји људи*, Просвета, Београд, 1970, 54.

44 Борисав Станковић, *нав. дело*, 73, 74.

причи приказан једини припадник старе варошке културе чији се облик *ненормалности* огледа у неком облику дегенеризације. Фуко дегенеризацију дефинише као „одређен начин да се изолује, пређе, одсече неко опасно друштвено подручје и да му се истовремено да статус болести, патолошки статус“<sup>45</sup>, а која је као појава у 19. веку била дефинисана и најчешће *проучавана* у вези са наследним фактором, који, како Фуко тврди, за задатак има да пронађе „пра-тело које ће оправдати, објаснити властитом узрочношћу, појаву појединца који је жртва, субјект, носилац стања дисфункције“<sup>46</sup>. На примеру Станковићеве приче то је јасно истакнуто, брат проклиње мајку када види брата: „Курво мајке, курво мајке!...“, јер су му у свест долазила „она дешавања, нека оговорања, шапутања о покојној им матери, о њеном ашиковању у младости са неким агом, чији су чивлуци и сад њихови“, „или би му на ум долазили очеви греси“<sup>47</sup>. Значај наследног фактора и с њим у вези дегенеризације у Станковићевом опусу среће се и на самом почетку *Нечисте крви*, романа који и самим својим насловом указује на аспект „психофизиолошког изрођавања“ који је првобитно требало да буде основна теза нешто дуже приповетке. Како Петковић истиче овај аспект је у књижевној прози крајем 19. века био прилично помодан<sup>48</sup>, а највероватније је у књижевност ушао преко позитивистичког научничког духа, који је своје књижевно упориште имао првенствено у натурализму који поред тога што је увео *медицинске методе* у књижевно стварање, покушао је, тиме што друштвене *аномалије* приказује као легитимне феномене у књижевно-уметничком тексту, да их *лечи*, а окончао се, како се чини, врло брзо у неком облику детерминизма.

Као што смо покушали да покажемо, исти тај детерминизам о коме је Зола писао у својим текстовима, у збирци *Божји људи* јесте присутан и јесте крут, али не и непробојан, а понајвише се огледа у старој варошкој култури и систему колективних забрана које она успоставља. Треба нагласити да на систему колективних забрана почива заправо и наша цивилизација, чије се забране донекле разликују у синхронијској равни, баш као што су биле униформне у дијахронијској, а о нормама културе већ смо нешто рекли. Исто тако, подвучимо да је дискурс лудила у књижевности *онемогућен* у тренутку открића нагона у 19. веку, па је тиме заправо омогуће-

45 Мишел Фуко, *нав. дело*, 151.

46 Исто, 393.

47 Борисав Станковић, *нав. дело*, 74, 75.

48 Новица Петковић, *нав. дело*, 14.

но да се око дискурса лудила организује дискурс ненормалних, „на ступњу најосновнијих и најобичнијих понашања“<sup>49</sup>. Нека од њих смо покушали показати у анализи *Божјих људи*, збирци која је феномене субкултуре који су дуго били ван књижевног израза и присутни негде на маргинама<sup>50</sup> довела на ниво дискурса<sup>51</sup>. Процес довођења феномена субкултуре на строго формални ниво одвија се у авангардним текстовима, па су, примерице, и поједини бројеви српског авангардног часописа *Сведочанство*, који је излазио 1925. и 1926. године у осам бројева, донели записе из луднице, пакла, дечјег света, као и свих оних *проштераних* из свакодневног живота. То, поред осталог, указује да је намера авангардиста била да се сви домени субкултуре осветле са књижевног становишта и представе као нови извор књижевне грађе.

Да ли су, пак, понашања *божјака* ненормална или нормална своди се на питања која и Фуко поставља: „Да ли је патолошки имати нагоне? Да ли је пуштање на вољу нагонима, пуштање да се развије механизам нагона, болест или није болест? Или, да ли постоји одређена економија или механика нагона, која би била патолошка, која би била болест, која би била ненормална? Постоје ли нагони који су, по себи, носиоци нечега као болест, или инфирмитет, или наказност? Зар нема нагона који би били ненормални? Може ли се на нагоне утицати? Могу ли се нагони поправљати? Могу ли се нагони исправити? Постоји ли технологија за лечење нагона?“<sup>52</sup>. Рекли бисмо да одговори на ова питања сасвим сигурно *детерминисту* свет *нормалних* и свет *ненормалних*. Свакако, остаје изазов одгонетања *ненормално* нормалних.

## Литература

Ауербах 1978: Е. Ауербах, *Мимезис, приказивање стварности у западној књижевности*, Београд: Нолит.

49 Мишел Фуко, *нав. дело*, 167.

50 Више о томе пише Сава Дамјанов у „Свеопштој историји бешчашћа“. Види у: Сава Дамјанов, *Ново читање традиције*, Дневник, Нови Сад, 2002.

51 Треба нагласити да би се тек у садржајнијој анализи формалног аспекта *Божјих људи* вероватно указала јака узајамна веза између формалног и садржинског аспекта, која би осведочила зависност форме и садржаја, тј. садржаја и форме, јер фрагментирани приповедачки поступци који се сусрећу у *Божјим људима* заправо одражавају ниво развоја форме уметничког текста који на нивоу садржаја третира сегменте који до тада ниси били присутни у *високом стилу*. У том контексту је и присутна лиризација, која заправо врло често иде заједно са натурализацијом. Више о томе у: Зденко Шкроб, *Књижевност и повјесни свијет*, Загреб, 1981.

52 Мишел Фуко, *нав. дело*, 167.

- Богдановић 1970: М. Богдановић, „Реализам Боре Станковића“, у: Бора Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Београд: Просвета.
- Винавер 1970: С. Винавер, „Бора Станковић и пусто турско“, у: Бора Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Београд: Просвета.
- Дамјанов 2002: С. Дамјанов, *Ново читање традиције*, Нови Сад: Дневник.
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Дучић 1970: Ј. Дучић, „Борисав Станковић“, у: Бора Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Београд: Просвета.
- Петковић 1988: Н. Петковић, *Два српска романа*, Београд: Народна књига.
- Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Усмено у писању*, Београд: Београдска књига.
- Секулић 1970: И. Секулић, „Боре Станковића вилајет“, у: Бора Станковић, *Стари дани. Божји људи*, Београд: Просвета.
- Рансијер, 2008: Ж. Рансијер, *Политика књижевности*, Нови Сад: Адреса.
- Скерлић 1974: Ј. Скерлић, *Писци и књиже*, Београд: 1974.
- Станковић 2002: Б. Станковић, *Божји људи*, Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“.
- Станковић 1991: Б. Станковић, *Божји људи и друге приче*, Београд: ИП „Београд“.
- Фуко 2002: М. Фуко, *Ненормални, предавања на Колеж де Франсу, година 1974–1975.*, Нови Сад: Светови.
- Шкроб 1981: З. Шкроб, *Књижевност и повјесни свијет*, Загреб: Школска књига.

**Jelena Panić**

## **ABNORMAL NORMAL GOD'S PEOPLE**

Summary

This essay considers certain aspects of relationships that are maintained between dominant and suburban culture as shown through the marginalized and diverted characters in Stankovic's book *God's People*. Subcultural phenomena, which have been long absent from literary expression (or present on the margins), appear stylistically and thematically shaped in *God's People*. Analyzing the phenomenon of subculture and some aspect of abnormality the essay gives special attention to Stankovic's establishment of dynamic relations with a dominant cultural model. This follows the line which starts on one side with mimicry and insincere participation and ends with acceptance and incrimination. Through this one can see typological differences and the complex relations in and between cultural and subcultural phenomena that are represented in 20th Century Serbian literature.



**Tanka G. Tremblay**  
*Université McGill, Montréal*

## POUR UNE HISTOIRE DE LA FOLIE LITTÉRAIRE: DE CHARLES NODIER À ANDRÉ BLAVIER: EN QUÊTE D'IMMORALITÉ<sup>1</sup>

Catégorie controversée au sein de l'*establishment* littéraire, la *folie littéraire*, révélée aux lettrés par Charles Nodier au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, dérange. Il appert notamment qu'elle présuppose une série de critères troublants, souvent contestables (et contestés), à commencer par celui de l'absence de postérité, qui varient dans le temps au gré du regard fureteur du bibliophile qui, de Charles Nodier au XIX<sup>e</sup> siècle à Raymond Queneau et André Blavier au XX<sup>e</sup> siècle, s'éprend des *fous littéraires*. La présente étude cherche à (r)établir l'histoire de la dite *catégorie* qui, si elle ne va pas sans quelques heurts, appartient à bon droit à l'histoire littéraire.

**Mots-clés:** folie, fous littéraire, histoire de la littérature.

En outrage aux bonnes mœurs universitaires, la catégorie de la *folie littéraire* dérange. Plus mal lotie encore que la paralittérature et l'étude des *minores* au sein du carcan institutionnel, l'inquiétante marge suscite la controverse par la médiocrité et la futilité qu'elle renvoie aux chastes lettrés. Condamnée à l'état de nébuleuse du fait de ses frontières labiles et indécises par les instances académiques, la catégorie n'a guère droit qu'à un statut chimérique<sup>2</sup>. À scruter l'horizon à l'abord paradigmatique de la littérature excentrique, qui plus est, à considérer *sérieusement* les thèses des différents *fabulateurs* qui, de Charles Nodier à André Blavier, ont développé et enrichi l'objet conceptuel de la *folie littéraire*, pourtant, ce n'est pas si certain.

Si la question d'une certaine conception de la *folie* chez les hommes de lettres appartient d'abord aux aliénistes et à leurs précurseurs, au

1 Le présent texte est une version légèrement remaniée d'une communication présentée dans le cadre du colloque *Les fous littéraires et artistiques*, tenu à la Bibliothèque nationale de France le 1<sup>er</sup> avril 2009.

2 Pour s'en convaincre, le lecteur sceptique ira lire, à titre d'exemple, le chapitre intitulé „Hom-mages collatéraux. Une catégorie indiscreète: la “folie littéraire”“ du récent ouvrage de Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, [35]-57.

moins depuis le médecin Suisse Samuel Auguste Tissot et son traité, *De la santé des gens de lettres*, paru initialement en latin en 1766<sup>3</sup>, c'est vraisemblablement avec Nodier qu'elle apparaît dans les lettres. Attendu son inclination pour la quête bibliophilique, il faut croire que ce n'est pas fortuit. Et si ses recherches sur les *fous littéraires* semblent aller à l'encontre de ses préoccupations salonniers et de ses importantes fréquentations, Nodier use de sa plume et se commet à au moins trois reprises pour aborder la question. L'enquête, qui débute dès 1829 avec la publication du texte annonciateur, „Des livres qui ont été composés par des fous“<sup>4</sup>, prend toute son importance en 1835 alors que paraît en deux livraisons le texte fondateur de la notion de *fous littéraires*, „Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques“<sup>5</sup>, joint aux numéros 21 et 23 du tout nouveau, ou peu s'en faut, *Bulletin du bibliophile*, fondé, en collaboration avec le libraire Jacques-Joseph Techener, par Nodier l'année précédente. Un premier corpus de *fous littéraires* est proposé. Les *scribomanes*, pour reprendre la formule de Nodier, sont Français à une exception près, publient tous entre les XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et surtout, tendent à user d'une manière d'écrire centrifuge qui les tient bien à l'écart du canon littéraire. Quant à leur production, Nodier en donne une définition qui, malgré la confusion terminologique qu'elle entraîne par l'utilisation ambiguë du terme *excentrique*, est devenue aujourd'hui classique:

J'entends ici par un livre *excentrique*<sup>6</sup> un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant<sup>7</sup>.

Au reste, leurs rares ouvrages, le plus souvent publiés à compte d'auteur, ont tout pour exciter le bibliophile averti qu'est Nodier. C'est à croire en outre que la Bibliothèque de l'Arsenal, dont il devient le conservateur en 1824 et où il tient son célèbre salon dominical, le Cénacle, renferme alors en ses murs quantité de ces œuvres empoussiérées et vermoulues que Nodier aura tôt fait d'exhumer. Il faut imaginer la scène dans toute sa singularité lorsque Nodier faisait salon, alors que, l'espace

3 Samuel Auguste Tissot, *Sermo inauguralis de valetudine litteratorum, habitus publice die 9 aprilis 1766*, Lausanne, A. Chapuis, 1766, 92. Il s'agit en fait du discours inaugural qu'il prononce lorsqu'il prend la charge de la chaire de médecine de l'Académie de Lausanne le 9 avril 1766. L'ouvrage, maintes fois réédité, est traduit en français dès 1768.

4 Charles Nodier, „Des livres qui ont été composés par des fous“, dans *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque ou variétés littéraires et philosophiques*, Paris, Crapelet, 1829, 243-248.

5 Charles Nodier, *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, Paris, Techener, novembre 1835, [19]-28 et [31]-40.

6 En italique dans le texte.

7 Charles Nodier, *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, op. cit., 19.

d'une soirée, le haut lieu du romantisme devenait le théâtre d'une rencontre antipodique où les grands esprits de ce temps, parmi lesquels figurait l'illustre poète Victor Hugo, côtoyaient la folie livresque disséminée autour d'eux.

Si la *bibliographie des fous* s'avère prometteuse et riche en découvertes, il y a fort à parier que Nodier ne se doute pas que son entreprise puisse avoir des suites. La contribution d'Octave Delepierre est à cet égard manifeste, ce dernier allant jusqu'à consacrer, outre quelques articles, un ouvrage entier sur la question, publié en 1860, intitulé *L'Histoire littéraire des fous*<sup>8</sup>. Belge d'origine, Delepierre habite Londres à titre de secrétaire de légation lorsqu'il entreprend ses recherches sur les fous littéraires. Habitué des circuits mondains, membre de plusieurs sociétés savantes et, surtout, grand bibliophile, il ne tarde pas à rejoindre la société bibliophilique londonienne *Philobiblon Society* dès sa fondation en 1853, dont il devient rapidement le secrétaire et où il publie ses articles sur les *fous littéraires*. Si Delepierre ne chôme pas et passe près d'une décennie à explorer cette thébaïde, *grosso modo* entre 1855 et 1865, la quête est d'autant plus féconde et donne lieu à une extension importante du corpus établi préalablement par Nodier, qu'il porte au décuple. Il faut dire que Delepierre, au contraire de Nodier, ne se soucie guère des susceptibilités et ne craint pas d'insérer dans sa bibliographie, outre les Anglo-Saxons, Américains, Néerlandais et Belges nouvellement intégrés à la liste, des *fous littéraires* qui lui sont contemporains. Delepierre est également plus explicite que son prédécesseur quant aux rapports analogiques qui unissent excentricité et *folie* littéraires, en précisant dans une espèce d'avertissement à son „Essai biographique sur l'histoire littéraire des fous“:

Nous prévenons tout d'abord que nous n'entendons en aucune façon faire entrer dans notre esquisse tous les auteurs excentriques, mais seulement ceux qui nous ont semblé réellement atteints de folie et qui, s'ils n'ont pas été renfermés dans des maisons de sureté, comme la plupart de ceux dont nous nous occupons, ont néanmoins montré un dérangement très décidé dans le cerveau<sup>9</sup>.

Quant à ses influences, elles sont bien nettes et ne laissent place à aucun doute possible. Suivant ses propos et ses sources, qu'il cite à l'ordinaire, la genèse des recherches sur les *fous littéraires* a tout à voir avec

8 Octave Delepierre, *Histoire littéraire des fous*, Paris et London, Edouard Rouveyre et Trübner & Co., 1860, 184.

9 Octave Delepierre, „Essai biographique sur l'histoire littéraire des fous“, dans *Miscellanies of the Philobiblon Society*, London, Printed by Charles Whittingham, vol. IV, 1857-8, 4. L'orthographe a été modernisée partout où cela était nécessaire afin de faciliter la lecture.

l'essor prodigieux que prend la psychiatrie au XIX<sup>e</sup> siècle. Si Delepierre s'inspire souvent du *Bulletin du bibliophile belge*, allant parfois jusqu'à en plagier certaines parties, il évoque, au fil de ses études, les travaux de plusieurs aliénistes, parmi lesquels figurent notamment Briere de Boismont, Calmeil, Lélut et Moreau de Tours. Car pour Delepierre, le *fou littéraire* est un monomane. Et ses „monomanies intellectuelles“, d'où résultent ses curieux ouvrages, se caractérisent généralement, comme il le note cette fois dans son *Histoire littéraire des fous* en invoquant Calmeil, „par une association d'idées fausses basées sur un faux principe, mais justement déduites, et par la possibilité où se trouve l'individu qui en est atteint, de raisonner juste sous tous les rapports, sur les matières étrangères à la folie<sup>10</sup>.“ Autrement dit, si l'esprit du monomane est, selon toute apparence, affecté par un trouble mental quelconque, il n'en donne pas moins l'impression, au regard inexpérimenté et à des degrés divers, d'être tout à fait normal. Comme le souligne à cet égard Esquirol en 1838 dans le second tome de son traité, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*:

Le public, et même les hommes très instruits, ignorent qu'un nombre de fous conservent la conscience de leur état, celle de leurs rapports avec le monde extérieur; celle de leur délire. [...] Plusieurs coordonnent leurs idées, tiennent des discours sensés, défendent leurs opinions avec finesse, et même avec une logique sévère, donnent des explications très raisonnables et justifient leurs actions par des motifs très plausibles. Veulent-ils atteindre un but ? ils combinent leurs moyens, saisissent les occasions, écartent les obstacles, ont recours à la menace, à la force, à la ruse, à la dissimulation, aux prières, aux promesses, aux larmes et trompent les plus expérimentés; leur persévérance est invincible<sup>11</sup>.

L'intérêt de Delepierre pour ce type de démence n'est pas sans faire écho aux textes de Nodier sur la monomanie réflexive, dont le plus connu est sans doute „De quelques phénomènes du sommeil<sup>12</sup>“, publié en 1831, où il évoque, sans plus, l'existence de rapports entre le rêve, la création artistique et la folie.

Si les travaux de Delepierre marquent un second souffle dans le cours de l'histoire des recherches sur les *fous littéraires*, l'étude du célèbre bibliographe et éditeur Gustave Brunet a tôt fait de le couper ! Il écrit sous le nom de Philomneste Junior en 1880 un ouvrage aujourd'hui controversé et quelque peu divergeant, tiré en partie de celui de Delepierre,

10 Octave Delepierre, *Histoire littéraire des fous*, op. cit., 4.

11 Etienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, tome second, Paris, J.-B. Baillière, 1838, 790-791.

12 Charles Nodier, „De quelques phénomènes du sommeil“, dans *Revue de Paris*, tome vingt-troisième, 1831, [27]-44.

qui a pour titre, *Les fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*<sup>13</sup> En outre, le corpus, qui inclut maintenant les grands génies Cyrano de Bergerac, Gérard de Nerval, Jules Michelet, Isaac Newton, Restif de la Bretonne et le Marquis de Sade, prend une telle expansion, et ce, dans tous les sens, qu'il n'y a plus moyen de distinguer la *folie littéraire* de l'*excentricité*, la locution frôlant l'absurdité, au même titre que le génie peut frôler la folie. Distinction qui, à voir le corpus de Brunet, n'est pas toujours aisée à établir. Il faut dire, à sa décharge, que l'attrait est désormais à la littérature excentrique, au plus fort de son extension, dont l'intérêt ne se dément pas, vu le nombre de publications portant sur cet objet dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis *Les illuminés*<sup>14</sup> de Gérard de Nerval *aux Excentriques et grotesques littéraires de l'Agenais*<sup>15</sup> de Jules Andrieu, en passant par *Les excentriques*<sup>16</sup> de Champfleury et *Gens singuliers*<sup>17</sup> de Lorédan Larchey, sans oublier *Visionnaires et illuminés*<sup>18</sup> et *Excentriques disparus*<sup>19</sup>, de Firmin Boissin, pour ne nommer que les principaux ouvrages.

Un certain Avgoust Ivanovitch Tcherpakoff, autrement Auguste Ladrague, rajuste le tir de Brunet et publie, trois ans plus tard, une version rectificative et additive de son ouvrage, très justement intitulé, *Les fous littéraires. Rectifications et additions à l'essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.* de Philomneste Junior<sup>20</sup>. Né à Châlons-sur-Marne à la fin du Premier Empire, Auguste Ladrague réside en Russie depuis déjà un certain nombre d'années, vraisemblablement, lorsqu'il entre au service du comte Alexis Ouvaroff, qui lui confie la bibliothèque héritée de son père. Quelque soixante-dix mille ouvrages y sont contenus, dont toute une panoplie semble être le résultat d'illuminés, de visionnaires, de mystiques et de théosophes, que Ladrague retrouve également, à sa grande stupeur, dans le répertoire de Brunet. C'est là, particulièrement, que le bât blesse. Car, faut-il le rappeler, *les fous littéraires* sont, par définition, inconnus et sans postérité, bref, à l'inverse des zéloteurs fanatiques aux multiples tenants, comme le note

13 Philomneste Junior [Gustave Brunet], *Les fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1880, 227.

14 Gérard de Nerval, *Les illuminés. Récits et portraits*, Paris, Victor Lecou, 1852, 554.

15 Jules Andrieu, *Excentriques et grotesques littéraires de l'Agenais*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1895, 50.

16 Champfleury, *Les excentriques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, 373 p. et 1856, 346.

17 Lorédan Larchey, *Gens singuliers*, Paris, F. Henry, [1867], 204.

18 Firmin Boissin, *Visionnaires et illuminés*, Paris, Liepmannsohn et Dufour, 1869, 35.

19 Simon Brugal [pseudo. de Firmin Boissin], *Excentriques disparus*, A. Savine, 1890, 246.

20 Avgoust Ivanovitch Tcherpakoff [Auguste Ladrague], *Les fous littéraires. Rectifications et additions à l'essai bibliographiques sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.* de Philomneste Junior, Moscou, W. G. Gautier, 1883, 89.

Nodier dans sa *Bibliographie des fous*, des „fous bien avérés qui n’ont pas eu la gloire de faire secte<sup>21</sup>“.

Il serait regrettable d’omettre de signaler au passage les travaux de Louis Greil qui, poursuivant la tâche de ses prédécesseurs en alimentant un peu le corpus de quelques cas isolés, fait déjà mieux que Brunet. Cadurcien d’adoption, il publie en 1881, dans la *Revue des Bibliophiles* de Jean Chollet, „Notes pour servir de supplément aux Fous littéraires<sup>22</sup>“, texte qui sera revu et augmenté en 1886, réintitulé „Les Fous littéraires du Quercy<sup>23</sup>“ et republié dans le journal *Le Réformateur du Lot*.

C’est cependant avec Raymond Queneau, près d’un demi-siècle plus tard, que la perche tendue par Nodier et Delepierre est enfin saisie fermement. L’histoire des recherches sur les *fous littéraires* de Queneau, loin d’être banale et sans intérêt, est presque anecdotique, puisque c’est précisément dans l’enceinte même de la Bibliothèque nationale de France, où il trouve refuge à la suite de sa rupture avec le groupe surréaliste en 1929, que le premier contact a lieu. Très vite, le projet d’une anthologie, puis d’une encyclopédie, est mis en branle. Le corpus est foisonnant, si bien qu’au bout d’un peu plus de quatre ans d’efforts, Queneau recense une cinquantaine de *fous littéraires* français, tous issus du XIX<sup>e</sup> siècle. Faute d’éditeur, suite au double refus de Gallimard et Denoël, Queneau effectue un véritable tour de force en publiant tout de même son encyclopédie en 1938 chez Gallimard, dans une sorte de mise en abyme, à l’intérieur d’un roman, intitulé *Les enfants du limon*<sup>24</sup>. Quant à l’objet de ses recherches, Queneau suit d’assez près les brisées de Nodier et Delepierre, non sans en préciser les aboutissants. Une des plus importantes démonstrations qu’il effectue afin de bien circonscrire et justifier son corpus est tirée d’un court texte intitulé *Comprendre la folie*<sup>25</sup>, écrit au début des années 1930 et publié pour la première fois en 1989 par Jacques Jouet. Il faut croire que la réflexion est porteuse, puisqu’il en résulte une série de critères, qui seront déterminants pour la poursuite de l’entreprise. Sont d’abord exclus, à l’exemple de Ladrage sur Brunet, mystiques, occultistes, spirites et socialistes, qui, s’ils ne sont que trop éloignés de notre compréhension par leur mode de pensée théolo-

21 Charles Nodier, *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, op. cit., 20.

22 Louis Greil, „Notes pour servir de supplément aux Fous littéraires“, *Revue des Bibliophiles*, Sauveterre, Chollet, 1881.

23 Louis Greil, „Les fous littéraires du Quercy“, *Le Réformateur du Lot*, Cahors, Girma, 1886.

24 Raymond Queneau, *Les enfants d tu limon*, Paris, Gallimard, 1938, 316. Il est utile de rappeler qu’une version de l’encyclopédie dans sa forme originale, quoique fort restreinte, a enfin vu le jour en 2002 chez Gallimard, sous le titre *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*,

25 Raymond Queneau, „Comprendre la folie“, dans Jacques Jouet, *Raymond Queneau*, Paris, La manufacture, 1989, 135-[148].

gique, pour paraphraser Queneau, sont bêtement sots et médiocres, ou alors simplement qualifiés, à tort, de fous, ces derniers échappant à tout désordre mental. Même sort pour les écrivains qui, devenus fous à un moment de leur vie, ne l'ont simplement pas toujours été, ce qui, comme il le note, „ne compromet en rien leur pensée antérieure<sup>26</sup>“. Queneau en arrive alors à un premier constat:

Quels sont donc les auteurs qui restent après ces différentes éliminations ? Des inconnus dont les ouvrages parurent la plupart du temps en province. Jamais un compte rendu n'annonça leur publication; au plus un écho ironique dans un journal. Et pendant que l'auteur finissait le plus souvent dans un asile la phase post-fœtale de son existence, son livre tombait lourdement dans le silence et la poussière de la Bibliothèque nationale [...] ou de greniers provinciaux<sup>27</sup>.

Mais Queneau ne se contente pas de ce premier trait distinctif. Encore faut-il tenir compte du degré d'excentricité des écrivains restants. Comme le souligne Queneau, „[i]l y a des auteurs qui sont un peu plus qu'excentriques<sup>28</sup>“. Ce qui l'amènera à poser deux critères constitutifs du *fou littéraire*, à savoir, d'abord, que ses idées sont délirantes, donc déraisonnables, ce qui constituera le propre du *fou littéraire*, et ensuite, que ses opinions sont extrêmement réactionnaires, cléricales, nationalistes, et même, pour certains, ultra-conservatrices, critère qui s'appliquera à bon nombre de *fous littéraires*, ou plutôt, il faut le préciser, à leurs textes. Car, il ne faut pas l'oublier, ce n'est pas parce qu'un *fou littéraire* se met à délirer par écrit, qu'il va se mettre à agir tel dans la société. „L'attitude sociale des “fous littéraires”, comme le note Queneau, leur a permis de conserver leur liberté, mais d'autres, internés, n'ont jamais pu se faire entendre au-delà des quatre murs de leur prison<sup>29</sup>.“ Ce qui préfigure un critère supplémentaire, qu'il ajoutera dans *Les enfants du limon*, quelques années plus tard, à savoir que le *fou littéraire* est un auteur qui est parvenu à se faire imprimer et que, comme le note Queneau par l'intermédiaire d'un de ses personnages, „cela prouve qu'il a conservé suffisamment d'adaptation sociale pour ne pas se faire interner et pour éditer un livre, ce qui est, je crois, une activité assez complexe<sup>30</sup>.“ Et on peut croire que Queneau soutient ces propos en toute connaissance de cause ! Ainsi, comme il le pose enfin, en tenant compte de tous les critères exposés précédemment, un *fou littéraire*, c'est:

26 Raymond Queneau, „Comprendre la folie“, *op. cit.*, 138.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, 139.

29 *Ibid.*, 142.

30 Raymond Queneau, *Les enfants du limon*, *op. cit.*, 121.

un auteur imprimé dont les élucubrations (je n'emploie pas ce mot péjorativement) s'éloignent de toutes celles professées par la société dans laquelle il vit, soit par cette société dans son ensemble, soit par les différents groupes, même minimes, qui la composent, ne se rattachent pas à des doctrines antérieures et de plus n'ont eu aucun écho. Bref, un „fou littéraire“ n'a ni maîtres ni disciples<sup>31</sup>.

Après *Les enfants du limon*, tout porte à croire que Queneau se désintéresse de la question des *fous littéraires*. S'il y revient, certes, en 1949, dans un article sur Defontenay publié dans *Les petits romantiques français*, ce n'est que pour mieux tourner la page d'une période troublante et vouée à l'échec. Voici comment il relate la période:

Lorsqu'en 1930 j'ai commencé à dépister les „fous littéraires“ le long des kilomètres de rayonnages de la Bibliothèque Nationale, j'avais alors l'ambition de découvrir un nombre important de „génies méconnus“. Au bout de quelques années, j'avais écrit un manuscrit de 700 pages, impubliable et impublié, ni fait ni à faire. (Plus tard, des morceaux en ont été repiqués dans un roman.) Le résultat n'était pas fameux: guère exhumés que des paranoïaques réactionnaires et des bavards gâteux. Le délire „intéressant“ était rare. Le tri était basé sur le principe „ni maîtres, ni disciples“. Ce n'est que plus tard que je découvris qu'il fallait parler non de „fous littéraires“, mais d'„hétéroclites“<sup>32</sup>.

À croire que la formule est maudite et que les recherches sur les *fous littéraires* ne peuvent se solder que par un constat d'échec. Mais la quête ne prend pas fin pour autant. La même année, en 1949, Queneau reçoit une lettre d'un admirateur, un certain André Blavier, qui s'intéresse à ses recherches<sup>33</sup>. La fougue de Queneau pour les *fous littéraires* s'en trouve rapidement revivifiée, à tel point qu'il songe même, devenu directeur de l'*Encyclopédie de la Pléiade* en 1954, à en faire l'objet de l'ultime volume de la série. Mais l'entreprise avorte une fois de plus. Le coup est décisif.

Reprenant le flambeau quasi éteint de Queneau, Blavier, du fin fond de sa Belgique, redouble d'efforts et parvient enfin à publier en 1982, après plus de vingt-cinq ans de recherches intensives, et parfois fort ennuyeuses, ainsi qu'il le laisse entendre<sup>34</sup>, une anthologie des *fous littéraires*.

31 *Ibid.*

32 Raymond Queneau, „Defontenay“, dans *Les petits romantiques français*, Paris, Les cahiers du Sud, 1949, 112.

33 Cf. Raymond Queneau et André Blavier, *Lettres croisées. 1949-1976*, Bruxelles, Labor, 1988, 19-20.

34 „[I]l y en a qui m'ennuient profondément et que j'écourte“, avoue par exemple Blavier dans un entretien avec Stéphane Fleury: cf. André Blavier, *À propos des fous littéraires*, Paris, Cendres, 2001, 27.



res<sup>35</sup>. Le monument est considérable, Blavier y recensant plusieurs centaines de fous littéraires, tout en respectant les critères établis par Queneau. Revu et augmenté en 2000<sup>36</sup>, il devient rapidement la référence par excellence en la matière.

Avec l'arrivée de l'Institut International de Recherches et d'Explorations sur les Fous littéraires en 2007<sup>37</sup>, tout porte à croire que les recherches sur la *folie littéraire* n'en sont qu'à leurs balbutiements. L'enquête de moralité du mandarinate universitaire semble bel et bien avoir échoué. Si nombre de pataphysiciens ont déjà été entraînés dans le sillage de Queneau et Blavier dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de plus en plus d'universitaires, un peu subversifs peut-être, mettent la main à la pâte et enrichissent les travaux sur la question. L'honneur est sauf. Reste à voir ce que les libraires, maintenant, attisés par l'appât du gain, feront de la vertu !

## Bibliographie

Andrieu, Jules, *Excentriques et grotesques littéraires de l'Agenais*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1895, 50 p.

Blavier, André, *À propos des fous littéraires*, Paris, Cendres, 2001, 59 p.

*Les fous littéraires*, Paris, Cendres, 2000, 1147 p.

*Les fous littéraires*, Paris, H. Veyrier, 1982, 924 p.

Boissin, Firmin, *Visionnaires et illuminés*, Paris, Liepmannssohn et Dufour, 1869, 35 p.

Brugal, Simon, [Firmin Boissin], *Excentriques disparus*, A. Savine, 1890, 246 p.  
Champfleury, *Les excentriques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, 373 p. et 1856, 346 p.

Delepierre, Octave, „Essai biographique sur l'histoire littéraire des fous“, dans *Miscellanies of the Philobiblon Society*, London, Printed by Charles Whittingham, vol. IV, 1857-8, pag. mult., 136 p.

*Histoire littéraire des fous*, Paris et London, Edouard Rouveyre et Trübner & Co., 1860, 184 p.

Esquirol, Etienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, tome second, Paris, J.-B. Baillière, 1838, 864 p.

Greil, Louis, „Les fous littéraires du Quercy“, *Le Réformateur du Lot*, Cahors, Girma, 1886.

„Notes pour servir de supplément aux Fous littéraires“, *Revue des Bibliophiles*, Sauveterre, Chollet, 1881.

35 André Blavier, *Les fous littéraires*, Paris, H. Veyrier, 1982, 924.

36 André Blavier, *Les fous littéraires*, Paris, Cendres, 2000, 1147.

37 Sis à Fontenoy-la-Joûte en France, l'IIREFL publie d'ailleurs une revue bi-annuelle consacrée à la question des *fous littéraires*, intitulée *Les Cahiers de l'Institut*.

- Larchey, Lorédan, *Gens singuliers*, Paris, F. Henry, [1867], 204 p.
- Nerval, Gérard de, *Les illuminés. Récits et portraits*, Paris, Victor Lecou, 1852, 554 p.
- Nodier, Charles, „De quelques phénomènes du sommeil“, dans *Revue de Paris*, tome vingt-troisième, 1831, p. [27]-44.
- „Des livres qui ont été composés par des fous“, dans *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque ou variétés littéraires et philosophiques*, Paris, Crapelet, 1829, p. 243-248.
- Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, Paris, Techener, novembre 1835, p. [19]-28 et [31]-40.
- Philomneste Junior [Gustave Brunet], *Les fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1880, 227 p.
- Popovic, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, 377 p.
- SRaymond, „Comprendre la folie“, dans Jacques Jouet, *Raymond Queneau*, Paris, La manufacture, 1989, p. 135-[148].
- „Defontenay“, dans *Les petits romantiques français*, Paris, Les cahiers du Sud, 1949, p. 112-113.
- Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, Paris, Gallimard, 2002, 431 p.
- Les enfants du limon*, Paris, Gallimard, 1938, 316 p.
- Queneau, Raymond et André Blavier, *Lettres croisées. 1949-1976*, Bruxelles, Labor, 1988, 387 p.
- Tcherpakoff, Avgoust Ivanovitch [Auguste Ladrague], *Les fous littéraires. Rectifications et additions à l'essai bibliographiques sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc. de Philomneste Junior*, Moscou, W. G. Gautier, 1883, 89 p.
- Tissot, Samuel Auguste, *Sermo inauguralis de valetudine litteratorum, habitus publice die 9 aprilis 1766*, Lausanne, A. Chapuis, 1766, 92 p.

Танка Г. Трамбле

## ЗА ЈЕДНУ ИСТОРИЈУ КЊИЖЕВНОГ ЛУДИЛА. ОД ШАРЛА НОДЈЕА ДО АНДРЕ БЛАВЈЕА: У ПОТРАЗИ ЗА НЕМОРАЛНОШЋУ

Резиме

Оспоравана категорија у кругу књижевног *есѿаблшменѿиа*, књижевно лудило, које је књижевницима почетком XIX века *оѿкрио* Шарл Нодје, узнемирава. Нарочито изгледа да оно претпоставља низ узнемирујућих критеријума, често спорних (и побијаних), почев од критеријума одсуства потомства, који се мењају с временом према радозналом погледу библиофила који је, од Шарла Нодјеа у XIX веку па све до Ремона Кеноа и Андреа Блавјеа у XX веку, обузет *књижевним лудацима*. Ова студија покушава да (поново) успостави историју ове *катѿегирије* која с пуним правом припада књижевној историји.

**Martin Dossou Gbénoug**  
*Université de Lomé-Togo*

## DIMENSION SOCIO-POLITIQUE DE LA FOLIE DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE

Longtemps présentée comme un dérèglement mental dû à un dysfonctionnement du cerveau, la folie acquiert dans la littérature une approche toute particulière. Contrairement à la perception populaire de la folie dans les sociétés modernes, c'est dans un certain nombre de comportements que les auteurs africains perçoivent la folie. Bien souvent elle est liée aux comportements de l'homme politique sans ce qu'il d'abusif, de pervers, de démentiel, d'abus d'autorité. Si dans plusieurs romans et œuvres théâtrales, le fou est un individu qui se met en marge des normes sociales, il faut reconnaître aussi qu'il peut être présenté comme celui qui est sanctionné par les dieux ou Dieu pour ses manquements et les violations dont il se rend responsable.

**Mots-clés:** dément, détraqué, politique, violence, sexualité, cupibité.

Notion relevant a priori du domaine de la psychologie ou de la médecine, la folie apparaît beaucoup plus dans les sociétés modernes, en mutations rapides et inquiétantes, à fortes transformations institutionnelles et structurelles, comme l'expression d'un déséquilibre, d'une rupture entre l'homme et les instances qui participent à la dynamique collective de socialisation de l'individu, pris comme paramètre et mesure de la cohésion sociale. Si comme le souligne Alexandre Cullerre dans *Les Frontières de la folie*<sup>1</sup>, „La littérature d'une époque en reflète dans une certaine mesure les mœurs et les idées dominantes“, il convient de relever que les différentes symbolisations des couches sociales à travers la fiction africaine, laissent de toute évidence voir les grandes crises individuelles ou collectives. A travers la réalité et le fonctionnement des certains personnages tout lecteur peut aisément s'informer et s'interroger sur les manifestations de la folie dans les œuvres de littérature africaine. Ainsi présentée, la folie peut s'entendre comme toutes les formes de déraison, de déséquilibre social et psychologique, de désordre politique avec les formes de quête absolue du pouvoir, de toutes des brimades qui peuvent traduire les ruptures fracassantes entre le dirigeant et les peuples qui sont placés sous son autorité. Dans cette perspective la folie

1 Alexandre Cullerre, *Les Frontières de la folie*, Paris, J.-B. Baillière et fils.

sort du cadre de la médecine, de la psychologie et peut être analysée comme une donne anthropologique, éthique, sociologique. Elle est alors l'expression d'un comportement et est liée à la nature humaine, dans ce qu'elle a d'extravagant, d'abusif, de volonté de puissance, de culte de la personnalité, bref toutes les manifestations d'un écartement par rapport à une norme établie et acceptée par tous. Ainsi se comprend l'approche du bien et du mal, du permis et de l'interdit, du normal et de l'anormal, du raisonnable et du déraisonnable. Notre approche est de démontrer que l'expression de la folie dans la littérature africaine, à travers la présentation de certaines situations et la description de certains personnages, se lit dans les écarts comportementaux par rapport à des principes et des règles de cohésion sociale.

### ***Folie comme vacillement entre norme et écart au plan politique***

La lecture que propose Roger Bastide de la folie en la plaçant dans un „contexte de relations entre les hommes et dans la dynamique de la gestion collective de la vie.“ permet de relever que toutes les manifestations de la folie intègrent la dynamique des échanges entre les composantes d'une société, régie par des règles, des conventions écrites ou non, des principes admis par tous. Placée sous cet angle, la question de la folie renvoie à des paramètres axiologiques qui déterminent la nature des structures dans lesquelles les hommes s'acceptent et conviennent de la répartition des rôles. Or, il se lit très rapidement dans les échanges inter et intra couches sociales que les principes d'échanges simples et normaux restent un leurre tant les ambitions des individus supplantent celles du groupe, entendu comme un tout homogène, défini par des pré-occupations communes. C'est dans la répartition et l'exécution des diverses fonctions, c'est dans le respect des „engagements pris“, c'est dans l'acceptation des différents statuts de chaque individu, de chaque représentation de l'autorité que se lit et s'analyse la folie.

La littérature africaine inscrit souvent la folie dans les représentations des crises et des ruptures dans le fonctionnement normal des structures sociales et politiques. Des années 1970 jusqu'à nos jours, les lecteurs ont vu apparaître de nombreuses œuvres qui intègrent fortement la veine politique et qui tentent de proposer une caricature assez ubuesque et corrosive de l'autorité politique. Que ce soit dans *Les Crapauds-brousse* de Monenembo<sup>2</sup>, le *Pleurer-rire* de Lopès<sup>3</sup>, *Je soussigné cardiaque* et *La Vie et demie* de Sony<sup>4</sup>, *Carte d'identité* de Adiaffi, *En attendant le vote*

2 Thierno Monenembo, *Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979.

3 Henri Lopès, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

4 Labou Tansi Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

*des bêtes sauvages*,<sup>5</sup> *Allah n'est pas obligé*<sup>6</sup> de Kourouma et dans biens d'autres textes, il se dessine un pouvoir gérontocratique<sup>7</sup>, dictatorial très agressif. La particularité de presque tous les personnages qui incarnent le pouvoir est liée à une espèce d'aveuglement, à une quête morbide et insolente du matériel, à une soumission violente des sujets, à une violation aveugle des droits des peuples placés sous leur autorité. Ainsi la passion morbide pour la violence dans toutes ses formulations chez les personnages comme Peronno (*Je soussigné cardiaque*), Bwakamabè na Sakkadé (*Pleurer-rire*), Le Guide providentiel (*La Vie et demie*), Birihamma (*Allah n'est pas obligé*), conduit à l'expression d'une démente indicible. Il y a une phobie qui les caractérise et qui les isole totalement de la réalité et des obligations pour lesquelles ils sont au pouvoir. Dans toutes ces œuvres et comme l'indique Michel Foucault dans *Histoire de la folie*,<sup>8</sup> le personnage verse dans la perversion, la manie furieuse, le délire. Il réduit la chose publique à une possession personnelle, à une propriété privée. A partir de ce moment rien ne résiste à la gestion aveugle des hommes et des biens communs. Dans *La Vie et demie* Le Guide providentiel ne comprend pas que Martial puisse contester son pouvoir. Cette audace selon lui mérite la mort. Il en est autant des ambitions des opposants dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma. Chaque velléité de remise en cause du rôle et de la place du chef débouche sur des marques d'agressivité d'une violence telle que le lecteur s'interroge sur l'équilibre mental de l'autorité. Le seul fait que Mallot Mayenda dans *Je soussigné cardiaque* de Sony ait refusé de faire allégeance à Perrono a suffi pour qu'un complot soit inventé contre lui; de même dans *Les Soleils des indépendances* de Kourouma<sup>9</sup>, un simple rêve dans lequel un renversement de l'ordre publique se réalise, devient un crime pour le pouvoir et est synonyme de prison. La peur du malheur fonctionne chez eux comme une obsession morbide et les plonge dans un imaginaire de complot et d'agressivité. Dans *Cola-cola jazz* de Kangni Alem, le Colonel Narcisse, ayant appris que certains de ses proches collaborateurs sont morts de façon tragique, se laisse aller aussi à se représenter mille et un attentats:

En l'espace de trois jours seulement le colonel Narcisse en était venu carrément à s'imaginer des choses: un complot mystique, qui sait, devait se tramer contre lui dans l'ombre, une malédiction lointaine, proférée par un ennemi, dont les effets commenceraient à l'atteindre seulement

5 Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

6 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

7 Lire Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature „voyoue“*, Paris, Harmattan, 2001.

8 Michel Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, Plon, coll 10/18, 1961.

9 Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

maintenant. Son esprit froid, mathématique tentait de cerner les raisons de ce manque soudain de baraka.<sup>10</sup>

Cette peur inexplicable qui taraude le vaillant officier, le transfigure et le pousse vers des actes répréhensibles qui seront la cause même de sa déchéance. Voulant coûte que coûte conjurer ce supposé sort, il se donne encore l'illusion de l'être puissant qui ne justifie son existence que par la conquête des jeunes jolies femmes, le viol, la drogue, la violence physique. En poussant à l'extrême cette soif inassouvie de grandeur, cette volonté de puissance, ce désir de s'imposer aux autres, sans raison, il cristallise sur lui toute l'adversité qui va le perdre.

Par ailleurs, la vie sociale et politique de l'autorité se réalise dans un libertinage, avec des manifestations et des comportements enfantins. Partout dans plusieurs œuvres, la vie du chef se résume à peu de choses: quête de la puissance sans limite, culte de la personnalité, narcissisme exacerbé, culte de la personnalité, goût immodéré de l'argent et des plaisirs mondains etc. Cela se traduit par un renoncement inconscient aux obligations pour lesquelles il s'est fait chef. Conséquence immédiate, la trame romanesque et les œuvres théâtrales présentent un Etat déliquescant alors que les dirigeants se lancent dans l'accumulation des biens, dans des dépenses grossières. Une rupture se crée entre les deux catégories de la société (dirigeant et dirigés) et rien ne permet dans les récits de voir les „rois“ s'humaniser, se discipliner. Bien au contraire, chaque manifestation de la souffrance chez le peuple, chaque situation de misère déculpe les ambitions du guide comme on le relève chez Peronno (Sony, *Je soussigné cardiaque*), pour qui le bonheur équivaut à l'indigence des masses appauvries. Le tort de Mallot, le jeune instituteur affecté dans le village a été de refuser les avantages matériels que le maître des lieux lui propose contre la reconnaissance de sa puissance, de son règne sur les habitants du village, dépossédés de tous. Dans le *Pleurer-rire* de Lopès, dans *Crapauds-brousse* de Monenembo<sup>11</sup> et dans d'autres œuvres, il se lit donc une situation de malaise qui confirme la distanciation entre le normal et l'exécration. Le chef affiche ostensiblement toutes les marques du mépris pour le peuple. Il témoigne d'une insensibilité sans bornes face au dénuement, au manque, à la paupérisation de ceux-là même dont l'équilibre et le bonheur doivent justifier la fonction de l'autorité. L'„Etat fou“ dont parle Deh dans sa thèse de doctorat résume cette situation incongrue d'un pouvoir qui se donne les airs d'une institution équilibrée, stable alors que tout le plonge dans une indécence, dans une démente, dans une aberration comportementale, dans l'obscène, dans la „déréalité“.

10 Kangni Alem, *Cola-cola jazz*, Paris, Dapper, 2002, 171.

11 Thierno Monenembo, *Les Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979.

Comme dans de pareilles situations, l'autorité ne prend pas conscience de la misère qu'elle impose aux autres. Personnages détraqués, vicieux, ombrageux, obsédés, les chefs dans la littérature africaine sont des êtres hantés par la peur en même temps qu'ils en imposent aux autres à l'image du personnage comme Saül dans la Bible. Selon Michel Granek, la folie se lit dans l'inadaptation du personnage à son entourage et aux réalités qui gouvernent la vie communautaire. La préoccupation fondamentale, observable chez le personnage est d'imposer partout et toujours ses désirs aux autres, même par la force et la violence. C'est dans les défauts, dans les travers, dans les perversités liées à certains comportements qu'on apprécie les écartements entre la norme et l'inadmissible. Dans cette dynamique et comparant les héros de la littérature africaine à Saül, il semble que

...notre héros est toujours à contretemps: il *fait peur* lorsqu'il ne devrait pas et il *a peur* lorsqu'il ne devrait pas. Il (...) *ne craint pas* celui qu'il devrait (Dieu à plusieurs reprises). Finalement, *il a légitimement peur* devant le silence de Dieu<sup>12</sup>

Ceci se justifie par le fait que dans la plupart des textes aucune résistance ne permet de les ramener dans la logique du permis. Entourés de courtisans véreux, inconscients, préoccupés par leur image de marque, ils s'imaginent investis d'une mission divine. C'est pour cette raison que toutes les symbolisations de l'autorité dans la littérature africaine présentent des êtres déconnectés de la réalité et s'illusionnent en se prenant pour des messies. Koyaga, Bwakamabe ou même le colonel Katucha dans *Un reptile par habitant* de Ananissoh, sont tous identifiables par les bassesses, les actes ignobles. Dans ces textes, les bains de foule avec des gens hilares, rassemblés pour danser frénétiquement pour le chef dans le *Pleurer-rire*, dans *Tribaliques*<sup>13</sup> de Lopès, avec le député Nguouakou-Nguouakou, les festivités, les défilés martiaux etc. sont des moments au cours desquels le chef mesure la dimension de sa puissance. Bref, le chef dans plusieurs œuvres africaines est marqué par des déséquilibres morales: morbidité animale avec crimes, assassinats, violence. Mais bien souvent au moment où il se croit aimé, il se dessine facilement autour de lui l'image d'un chef aveuglé par les avantages que lui confère le pouvoir et il ne réalise jamais le vide qui se crée autour de lui. Personnage narcissique il se lance dans la quête d'aventures, de conquête de jeunes femmes (Chaïdana dans *La Vie et demie*, Parisette et Héloïse dans *Cola-cola jazz* par exemple) et ses comportements exacerbent. Dans *La vie et demie* de Sony, le guide râle devant le corps de Chaïdana alors que ce corps d'une

12 Michel Granek, *Le concept de la folie dans la société juive traditionnelle*, Thèse de doctorat, Université de Paris V René Descartes, 1975.

13 Henri Lopès, *Tribaliques*, Paris, Seuil, 1972.

beauté inouïe conduit à la déchéance et à la mort. L'isolement dans lequel il plonge, inéluctablement, ne lui permet pas de constater que tout se désagrège autour de lui. Il meurt bêtement avec des rêves insensés d'une idylle avec Chaïdana.

Ainsi, en cherchant à „écraser“ tous les complots, en voulant imposer par la force la discipline au peuple, l'autorité génère des centres de contestation au cœur même de son pouvoir sans le réaliser. Dans *Le Pleurer-rire*, Ma Mireille, la femme de Bwakamabe, par ses actes d'infidélité, a été celle qui a le mieux dénudé et affaibli le chef dans cette œuvre. Personnage extrêmement minable, ridicule et faible, il cultive le mythe de l'homme fort, du supra dirigeant omnipotent et omniscient. L'expression littéraire du roi africain moderne loufoque, avec une quête de la puissance, de la gloire, du culte de la personnalité, de l'argent, se lit aussi dans les enfantillages. Voleurs, adultères, alcooliques, incestueux, sexuels, il est hors du monde et ses lubies ne lui permettent pas de comprendre son peuple. Le culte de la personnalité et la quête du pouvoir sans contrepoids conduit alors dans une solitude. Tout lecteur réalise qu'il ne s'agit plus d'un cas clinique mais la folie est perçue comme un choix, peut-être inconscient, de vie, tournée vers une réalité comportementale avec une dimension axiologique. La démesure devient la meilleure marque d'identification de chefs, des rois, des présidents dans la littérature africaine de la période postcoloniale. Les actes que l'homme de pouvoir est amené à poser dans les échanges communautaires, dans la logique des interactions avec les autres, sont marqués par une humeur mélancolique, une froideur, une oisiveté, une fureur aveugle, une incohérence maniaque. Coupé de tout, il ne se rend pas compte qu'il, dans certains cas, est un marginal. L'ordre du chaos entre dans la logique des guides „providentiels“. Conséquence: le roman laisse voir des personnages qui n'ont ni la volonté, ni la décision, ni l'énergie. Ils abusent et désabusent leurs amis et tombent dans une mégalomanie débordante (cela se lit à la Cervantès avec le personnage de Don Quichotte). Ennui, dégoût, désespérance sont les traits des personnages désarticulés mentalement et socialement.

Contrairement à ce qu'affirme Birama Touré<sup>14</sup> pour qui „le fou est un individu blessé; d'où la justification d'un malaise social.“, il se dessine alors une ligne de vie et une représentation décevante de l'autorité dans cette littérature. L'image d'un être ayant une vie raffinée, simple, méthodique, d'un individu conscient, avec une forte idée de ses responsabilités

<sup>14</sup> Birama Touré, *Ethiopiennes*, n°76. Cette approche n'est erronée. Il existe dans un certain nombre de textes de la littérature une autre dimension du fou comme un individu en rupture avec la société. On peut lire aussi l'image du fou politique chez S. Agbota Zinsou dans *La Tortue qui chante*.



vis-à-vis de la nation et des citoyens, laisse la place à l'émergence d'un individu hanté par des hallucinations morbides, terrifiantes, à l'expression de l'étrange, à l'insolite, au dysfonctionnement au niveau de toutes les dynamiques, aux excentricités de toutes natures. A les voir fonctionner dans le texte littéraire, on croit avoir affaire à des hommes habités par un esprit démoniaque et qui s'affirment dans des aberrations, dans l'expression d'une passion pour la violence. Il se pose alors chez eux, comme le souligne Madalina Vartejanu-Joubert dans la présentation de l'œuvre de Alexandre Cullerre, la question de la mémoire qui leur permettrait d'user de leur capacité de discernement, de l'équilibre psychologique. On est en présence d'un type freudien dépersonnalisé, étrange qui vit dans un monde altéré à cause des représentations loufoques de son image et d'une approche inique des rapports aux autres. La perception du normal devient presque impossible chez eux. On peut donc concevoir avec Michael W. Doll<sup>15</sup> que, dans ce contexte, „le fou défie nos suppositions habituelles sur la raison et la normalité et soumet à l'épreuve les sauts dans l'organisation sociale“. Ainsi, les différentes représentations de l'autorité dans certains textes permettent à l'écrivain de

décrire les types si nombreux et si variés qui représentent la société contemporaine (de) rencontrer sous sa plume quelques-uns de ces esprits maladifs qui y jouent un rôle souvent aussi important que celui des esprits dont l'équilibration est meilleure. C'est à cette circonstance sans doute, servie par l'intuition d'un talent supérieur, que nous devons par exemple ce type remarquable d'hypocondrie morale, ce névropathe inintelligent, jaloux, défiant, féroce égoïste, follement colérique, avec des accès passagers de véritable excitation maniaque, [...] ce sexuel salace, dont rien n'arrête le funeste penchant; ni le chagrin, ni la ruine, ni la mort, ni le déshonneur qui s'abattent sur sa famille<sup>16</sup>

Comme le souligne Madalina Vartejanu-Joubert, nous ne sommes plus en présence d'un cas clinique: c'est pourquoi il convient se concentrer sur une observation des ruptures et des distorsions sociologiques, des ruptures conventionnelles, des rejets des normes établies. C'est dans les comportements, dans la réaction individuelle contre les structures sociales, dans des déséquilibres sociaux que s'apprécie le mieux l'autorité détraquée. Dans cette perspective, toute forme ou toute expression de folie s'inscrit dans une logique de remise en cause, de repli sur soi et de rejet de la logique d'appartenance à un corps ou à un groupe. Incompréhension, claustration fixent alors l'identité de la personne considérée comme telle dans le corps social.

15 Michael W. Doll, *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society*, Oxford, 1992.

16 Alexandre Cullerre, *Les Frontières de la folie*, Paris, J-B et fils, 1888.

Sur un tout autre plan, le „pouvoir fou“ est lié à des situations de grandes crises, de guerre qui font voir une autorité qui émerge dans la violence et qui est caractérisée la violence de la force. Chez des personnages comme Birahima, on n’a l’impression que l’appel du sang les place de un état d’aliénation et de dérèglement tel que rien ne saurait arrêter la furie de tuer, de voir de la souffrance, d’imposer la douleur à leurs adversaires. Plus ils constatent que les autres leur sont soumis, les obéissent, plus ils enragent et excellent dans les brimades, les destructions de vies. Kourouma passe pour un excellent présentateur de ce type d’individu. Comparant les chefs de guerre à des lycéens dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, ils dessinent sans pitié, sans cœur, sans ressentiment. Ils sont capables de tuer, d’émasculer, d’empaler leurs adversaires et de boire leur sang sans aucune frayeur. Sara et toute sa bande dans *Allah n’est pas obligé*, ne reculent dans aucun principe de moralité. Sara et Birihama donnent la mort pour justifier leur existence dans un monde où rien ne résiste à la bêtise humaine: aucune morale, aucune loi ne régit encore la dynamique sociale. Les seules logiques qui imposent la discipline, l’ordre au groupe sont celles de la violence des armes, de la volonté de puissance. La guerre apparaît alors comme une réalité prépondérante dans le maintien des équilibres entre les hommes. Plus le personnage est habile dans les réactions à l’adversité, plus les armes lui octroient une certaine préséance sur l’ordre dans le commandement. Dans ces textes, les grades dans une hiérarchie déglinguée, ne donnent pas un accès au commandement. Ordonne celui qui tue vite pour ne pas être tué par les autres. La folie meurtrière justifie alors la place de chaque soldat, de chaque individu dans ces structures où rien n’est établi sur des bases tangibles. Du coup, chaque personnage qui a les avantages que lui confèrent les armes de guerre devient un maniaque, une mécanique. Il n’obéit plus à un esprit de corps, de groupe organisé, il ne respecte plus aucune loi en dehors de la volonté de puissance, du désir de tuer, de réaliser le plus grand carnage. Ces comportements sont accompagnés de toutes les formes de violence: viol, destructions de villages entiers par le feu, anthropophagie, pendaison publique etc.

C’était un ordre. Et venant de cet homme délégué par les plus instances de la rébellion, il devait être scrupuleusement respecté(...) Au bout d’un moment, trois assez disparates étaient constitués à la satisfaction de Dakoury dont l’œil étincelait de malice dans la nuit (...) Tandis que les rafales crépitaient et que le massacre se perpétuait, des cris inhumains fusaient. Rien n’émut le Lieutenant-colonel, qui avait d’autres tâches à exécuter. Ignorant le carnage qu’il venait d’ordonner, il parcourut les rangs des femmes, dans l’intention d’en choisir une pour passer la nuit. La lueur

des flammes des incendies qui faisaient rage lui révéla une dizaine de fraîches jeunes adolescentes.<sup>17</sup>

Apparemment ce qui ébranle le lecteur, c'est le degré d'atrocité et de perversité qui caractérise le chef dans ces textes. Il ne se lit pas de regret dans leurs attitudes, pas de repentir non plus. Le narrateur ne fait plus croire à des hommes normaux qui peuvent se représenter la souffrance des autres et se „civiliser“ ou „s'humaniser“. On relève chez eux une transe, une furie, une obsession. Aux plans mental et affectif, ils sont capables de nouer et de dénouer aussi facilement des relations. Rien pour eux ne porte la marque de la durée, de l'éternité. Beaucoup parmi les chefs de guerre, dans la littérature africaine, sont capables de tuer le père et d'épouser l'enfant comme chez Mpiala-Mbenga. En somme, tous les individus qui prennent leur position sociale, marquée par une certaine ascendance sur les autres, des possibilités d'étouffement, de négation des autres, en violant les équilibres établies, comme un moyen de s'imposer aux autres, versent inmanquablement dans la déchéance, dans l'isolement, dans la déraison.

### ***Folie et croyance religieuse***

Les ruptures de l'ordre social dues aux ambitions démesurées, aux tentatives de dépossession des autres membres de la communauté de leurs biens, aux violations de leurs droits, au renoncement aux règles et principes d'organisation et de gestion des rapports entre les hommes, traduisent aussi une autre catégorie d'êtres qui déclinent dans la folie. Dans ce deuxième cas de figure, il s'agit de personnages qui, par des choix de vie, par des actes posés, vivent dans des hallucinations morbides et terrifiantes, dans une maladie psychologique qui se lit dans des déséquilibres. En fait, tout laisse à croire que ces personnages, parce qu'ils ont choisi de ne pas respecter les lois, de ne pas se conformer aux normes, d'abuser des autres tombent sous le coup d'une punition divine. Ils donnent à croire qu'un esprit malin intervient dans leur vie et dérègle tout le fonctionnement normal. Ils affichent un comportement trouble qui se traduit par des aberrations ahurissantes. La démence qui marque leur vie peut aussi être due à une démarcation de l'individu par rapport à la dynamique de groupe. Dans l'un ou dans l'autre cas de figure, le fou s'isole de la communauté pour se recréer un univers fantasmagorique avec une communication entre lui et les morts ou des esprits, souvent maléfiques. Ce sont des hommes qui tombent habituellement sous le coup d'une punition consécutive à des écarts de comportement, à des choix malhonnêtes, à la cupidité, à la vénalité etc. Ils sont tous

17 Sammy Mbenga Mpiala, *L'Enfant de la guerre*, Abidjan, CEDA, 1999, 23-24.

marqués par l'immoralité. Tout dans leurs attitudes, dans leur vie porte la marque de la concussion, d'une déchéance morale. Dans d'autres cas, la déception, l'incapacité d'atteindre un certain nombre d'objectifs fixés, conduit ces personnages dans la folie. Ici se lit un fond culturel qui veut faire régenter la vie sur terre par des ancêtres, des dieux, des puissances extrasensorielles. Il se dessine alors une continuité entre la vie sur terre et l'au-delà. Chaque acte que les vivants posent, dans leurs relations autres, doit avoir l'onction de ces forces. Dans le cas d'un choix malhonnête, d'une mauvaise, d'une inconduite, d'une violation des principes moraux qui gouvernent les échanges sociaux, ces „puissances“ interviennent pour réguler la vie des hommes. Ainsi, les pervers, les personnages ubuesques et tous ceux qui perturbent l'ordre normal des choses sont durement sanctionnés par les dieux ou les ancêtres. Toute la base juridique, morale et spirituelle des relations humaines dans les sociétés africaines trouve son fondement ici. La folie est alors liée à des questions de croyance et à la violation des règles de fonctionnement de l'ordre établi. La présence d'un dieu superviseur, qui conditionne la réussite ou l'échec de tout choix au respect des valeurs fondamentales de la vie, trouve tout son sens dans ce contexte.

Les romanciers africains, surtout togolais, admettent qu'un dieu peut, selon le type de vie, selon la conduite de chacun sur la terre, mettre fin aux désirs de n'importe quel homme. C'est de son assentiment que naît la réussite ou l'échec de l'homme. Ceci ne veut pas dire que les hommes sont rendus irresponsables, par ce fait, des actes qu'ils posent. Au contraire, chacun est récompensé en bien ou en mal selon la nature et la qualité de vie menée. L'individu qui choisit alors librement de se mettre en travers des principes divins est sévèrement puni. La mort de Mawoulawoè et d'Akoèba dans *L'Esclave* de Couchoro<sup>18</sup> témoigne de cette place de Dieu dans la vie des personnages. Amants ayant choisi l'infidélité, l'adultère comme vie, ils ont provoqué de profondes perturbations dans le village de Huntigomé. Ils se sont rendus responsables de la mort de plusieurs proches. Cet écartement par rapport aux conventions sociales dans l'espace éwé, a été sévèrement puni par les forces transcendantes. Tous deux avaient décliné dans la démence avant de mourir. Ainsi leurs morts violentes ne surprennent pas le lecteur avisé. Toute désacralisation de la vie étant toujours sanctionnée de mort dans cet espace culturel.

Réalité première que l'individu découvre au cours de son évolution tant physique que spirituelle, les divinités acquièrent une influence prépondérante dans l'organisation et l'orientation de la vie. Rien n'existe sans elles; elles sont à l'origine de tout. C'est de l'action conjuguée de toutes que le corps social accède à l'équilibre. Dans cet espace chaque

18 Félix Couchoro, *L'Esclave*, Lomé, Akpagnon, 1983.

divinité a son caractère spécifique qui dépend de ses fonctions: *Hebiesso* ou le dieu de la foudre par exemple chez Médétognon-Bénissan<sup>19</sup> punit les indéliçats, c'est le redresseur des torts. *Sakpatè*, la déesse de la terre, punit les amours incestueuses de maladies graves et de la démence. Elle est chez Couchoro à l'origine de la perte de Mawoulawoè. Dans *L'Esclave* de Couchoro, Mawoulawoè savait qu'en séduisant sa belle sœur, qu'en faisant l'amour avec elle à même le sol, sa vie ne pouvait plus être équilibrée. Tôt ou tard *Sakpatè* se vengera et lui infligera une punition sévère, à moins de procéder à des cérémonies propitiatoires. Il a choisi de taire ses errements, ses crimes au lieu de se repentir et de procéder à des cérémonies propitiatoires. De même dans *La mouche et la glu* de Okoumba-Nkoghe<sup>20</sup>, l'intériorisation des diverses conséquences fâcheuses de l'inconduite des hommes débouche sur l'établissement d'une espèce de morale et d'une codification de la société. Ngombi savait qu'en confiant le sort de sa fille Nyota, rebelle et opposée au mariage forcé et intéressé qu'il organise avec Mombo, son directeur, à Samabi le redoutable sorcier, il ne connaîtra plus une vie apaisée. Et pourtant pour se venger d'elle, il „donna l'âme de sa fille à manger“. La cérémonie orgiaque organisée pour procéder à la mise à mort mystique de sa fille, est la marque de sa chute, de sa démence. Il finit sa vie dans le manque, l'alcool, l'abandon, la solitude. Hanté par les esprits, il délire tout le temps.

D'un autre côté, les divinités établissent des contacts avec les hommes sous différentes formes. Il arrive souvent, dans les cas de violation des lois et principes, de non respect des promesses faites par les hommes ou lorsque des actes et comportements des fidèles pourraient déstabiliser l'équilibre social, que les dieux interviennent dans la vie des hommes. Pour ce faire, ils exploitent des voies multiples: maladies, déchéance sociale (c'est le sort connu par Mawoulawoè dans *L'Esclave*), échec professionnel, fonctionnent comme un mauvais sort jeté à l'individu. Dans ce contexte toute mort provoquée est toujours punie. L'auteur connaît alors une vie agitée, perturbée par la haine, la rage des morts:

Cher père qui n'est plus, que Dieu par un signe dévoile l'homme sinistre dont la criminelle main a perpétré ta mort! Qu'il fasse éclater, dès ici-bas, sa juste colère sur cet homme!<sup>21</sup>

Il devient un pantin à la merci des esprits qui le hantent. Inéluctablement, le criminel supposé, sait lui aussi que toute perturbation ne restera jamais impunie malgré ces actes de défiance. Même si par défi, par désobéissance ou par insouciance, il choisit de remettre en cause l'autorité des forces supérieures et invisibles, il reconnaît, lui aussi, qu'il court des

19 Tétévi Médétognon-Bénissan, *Tourbillons*, Lomé, Haho, 1982.

20 Ferdinand Okoumba-Nkoghe, *La Mouche et la glu*, Paris, Présence Africaine, 1984.

21 Félix Couchoro, *op. cit.*, 203.

risques graves, qu'il peut basculer dans un déséquilibre mental. La démence de Mawoulawoê fut précédée d'une longue confession; elle traduit le rapport de transcendance que les hommes ont avec les dieux:

Cette maison était appelée à une destinée; moi, fils de l'argent, moi l'esclave, j'y ai semé la ruine, la mort ! (...) Le jour, je vois ces fantômes, la nuit, ils tournent autour de moi, le jour suivant ne me délivre pas de leur effrayante hantise (...), je les vois plus menaçants, comme prêts à me charger sur les squelettiques épaules et à m'emporter dans l'au-delà<sup>22</sup>

ou encore comme le précise la narrateur:

Derrière ces trois vivants dressés contre lui il voyait ce que personne ne pouvait voir: les morts, victimes froidement sacrifiées à ces deux passions qui lui avaient rongé le cœur: l'amour et l'ambition. Ces morts, les yeux étincelants, le bras levé, la bouche ouverte, tournaient autour de lui, la malédiction sur les lèvres.<sup>23</sup>

Cette présence qui ne se matérialise pas, il la sent confusément et en tremble. Il perd tout contrôle sur sa vie. Il vit avec ses hallucinations et décline dans un état d'inconscience, de morbidité.

### **Conclusion**

En définitive, la caricature des personnages liés à la dynamique sociologique dans les textes de littérature africaine permet de constater que les mutations qui sont intervenues dans l'organisation des structures communautaires, permettent de mettre en relief des travers, les ambitions des hommes dans des sociétés en crise. C'est dans la réalisation des désirs inassouvis, dans les ambitions folles, dans les rêves insensés, dans la cupidité que cette catégorie d'hommes viole les lois sacrées de la cohésion sociale. Malheureusement chaque acte qui provoque des conséquences fâcheuses, débouche, par un effet de boomerang, sur des dégâts psychologiques. La folie ne se présente pas simplement dans ces textes comme une marque de déséquilibre mental. Elle est aussi une forme de rupture qui se remarque dans les violations, la violence, la déraison. Le fou n'est plus dans la rue, mais il est une entité du corps social qui viole les règles élémentaires de fonctionnement de celui-ci. Son expression est toujours liée à un individu qui, ayant une ascendance sur les autres, se démarque négativement.

### **Bibliographie**

Alem Kangni, *Cola-cola jazz*, Paris, Dapper, 2002.

22 Félix Couchoro, *op. cit.*, 277.

23 Félix Couchoro, *op. cit.*, 201.

- Alexandre Cullerre, *Les frontières de la folie*, Paris, Éd. J.-B. Baillière et fils, 1888.
- Charcot et Richer, *Les démoniaques dans l'art*. Paris, 1887.
- Chevrier Jacques, *Le Lecteur d'Afriques*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- Couchoro Félix, *L'Esclave*, Lomé, Akpagnon, 1983.
- Doll Michael W: *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society*, London, Oxford, 1992.
- Foucault Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Plon, 1961.
- Granek Michel, *Le concept de folie dans la société juive traditionnelle*, Thèse de doctorat, Université de Paris V René Descartes, 1975.
- Keita Sounkalo Modibo, *L'archer bassari*, Paris, ACCT, 1984.
- Kourouma Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
- Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- Laplantine François, *Anthropologie de la maladie*, Paris, 1986.
- Lopès Henri, *Tribaliques*, Yaoundé, Clé, 1971.
- Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- Médétognon-Bénissan, Tétévi, *Tourbillons*, Lomé, Haho, 1995.
- Monenembo Thierno, *Les crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979.
- Mbenga Mpiala Sammy, *L'Enfant de la guerre*, Abidjan, CEDA, 1999.
- Naumann Michel, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature „voyoue“*, Paris, Harmattan, 2001.
- Okoumba-Nkoghe, *La Mouche et la glu*, Paris, Présence Africaine, 1984.
- Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
- Vartejanu-Joubert Madalina, „Folie et collectivité dans la Bible hébraïque“, *Bulletin du Centre de recherche français de Jérusalem* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 15 mai 2008, URL: <http://bcrfj.revues.org/index2792.html>
- Zinsou Senouvo Agbota, *La Tortue qui chante*, Paris, Hatier, 1987.

**Мартин Досу Гбенуга**

**СОЦИО-ПОЛИТИЧКА ДИМЕНЗИЈА ЛУДИЛА  
У АФРИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ**

Резиме

Лудило, дуго представљано као ментални поремећај настао услед дисфункције мозга, у књижевности постаје предмет сасвим другачијег приступа. За разлику од општеприхваћене перцепције лудила у модерним друштвима, афрички писци лудило примећују првенствено у извесним облицима понашања. Оно је веома често повезано са понашањем политичара у погледу злоупотребе, перверзије, дементности, злоупотребе ауторитета. Ако је у многобројним романима и позоришним комадима лудак представљен као појединац који се смешта на маргину друштвених норми, ваља приметити да је представљен и као онај који је санкциониран од богова, или Бога, због неизвршења или пак преступа за које преузима одговорност.

# СУБЈЕКАТ/ОБЈЕКАТ ЛУДИЛА



Jacques Poirier  
*Université de Bourgogne*

## LE FOU, L'ALIÉNISTE, LA DRAMATURGE: LE THÉÂTRE D'ALFRED BINET ET ANDRÉ DE LORDE

Alors que le XIX<sup>e</sup> siècle avait célébré la raison (le positivisme, la méthode expérimentale...), la fin de siècle voit resurgir les ombres. Sous l'influence de la psychiatrie, en plein essor, la folie envahit la littérature, et notamment le théâtre. C'est ainsi que le grand psychologue Alfred Binet va collaborer avec le dramaturge André de Lorde pour une série de pièces où se trouve mise en scène la folie. La question clef touche ainsi à la visibilité de la maladie mentale qui, quelquefois, se laisse aisément repérer (la folle qui se prend pour un train...), mais le plus souvent reste dissimulée – la normalité apparente couvrant en fait les pires dérèglements.

**Mots-clés:** folie, aliénation, théâtre, le fou, psychologie, psychiatrie, maladie mentale, hallucination, visibilité, invisibilité

– *Belcredi*: C'était un acteur remarquable, vous savez ?  
 – *Di Noli*: Et la folie en a fait un acteur aussi magnifique que terrifiant !"

Pirandello, *Henri IV* (1922), acte I

En 1921, André Breton assiste, enthousiaste, à la représentation d'une pièce, *Les Détraquées*<sup>1</sup>, où de jeunes pensionnaires se livrent aux pires dérives, sexuelles et criminelles. „L'admiration sans borne“ qu'il ressent alors fait que cette pièce d'Olaf et Palau „restera longtemps la seule œuvre dramatique“<sup>2</sup> dont il voudra se souvenir. Si le nom de Pierre Palau, acteur et auteur, ne fait pas mystère, il aura fallu attendre 1956 pour que la revue *Le Surréalisme, même* révèle que sous le nom d'Olaf se dissimulait en fait Joseph Babinski (18357-1932). Or, un grand psychiatre portant la folie à la scène sous un nom d'emprunt et avec l'aide d'un dramaturge, voilà qui a un air de déjà vu puisque au tournant du siècle le célèbre Alfred Binet (1857-1911) s'affublait d'une fausse barbe pour

1 Pièce rééditée dans *Le Grand Guignol. Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*, s. dir. Agnès Pierron, Paris, Laffont, „Bouquins“, 1995. Sera noté GG. Il faut rendre gré à Agnès Pierron d'avoir exhumé ce théâtre et fait revivre, dans toute sa complexité, la figure d'Alfred Binet.

2 André Breton, *Nadja, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de La Pléiade“, 1988, 669.

assister à la première des pièces qu'il avait composées avec André de Lorde, figure majeure du Grand-Guignol.

Il faut regretter l'oubli dans lequel ce théâtre est tombé. Ouvertes à tous les excès, au risque de l'in vraisemblance et du mauvais goût, de telles pièces mesurent la puissance de l'irrationnel et le spectre constant de la déraison. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le personnage du fou envahit en effet la scène théâtrale, en écho à cette „autre scène“ dont parle Freud. Dès le titre (*Crime dans une maison de fous, Un concert chez les fous, Une leçon à la Salpêtrière*, etc.), le répertoire du Grand Guignol annonce la couleur; tout comme sont hantés par la folie une foule de romans dont l'époque est friande<sup>3</sup>. Reste qu'il y a un écart entre l'écriture fictionnelle de la folie (dans le roman ou le conte fantastique) et sa mise à la scène, puisque tout oppose la folie telle qu'elle apparaît dans la fiction, le plus souvent perçue de l'intérieur (*Journal d'un fou*), et ce qu'en montre la représentation dramatique, qui condamne le spectateur à une forme d'extériorité. Car au théâtre se pose la question de la représentation, ou de la représentabilité, de la folie. Comme on pouvait le craindre, les pièces de Binet et de Lorde sacrifient parfois aux *topoi*, quand le fou se trouve doté de marques extérieures le désignant comme tel; mais on est heureusement surpris de constater qu'une telle dérive reste assez localisée, puisque, dans la plupart des pièces, la folie se dissimule sous les apparences de la „normalité“ et donc n'a rien de „théâtral“.

Figure atypique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Alfred Binet est un étudiant en médecine qui ne devient jamais médecin mais soutient une thèse de science (1894), un philosophe sans vraie formation qui traite de métaphysique<sup>4</sup>, et surtout un psychologue autodidacte que Charcot (1825-1893) accueille à la Salpêtrière. En 1893, il devient directeur du Laboratoire de psychologie expérimentale à la Sorbonne, et en 1894 il crée, avec Henri Beaunis, la revue *L'Année psychologique*, dont l'influence sera considérable.

Fasciné par les dérèglements de la psyché, et menacé par ses propres angoisses, Binet affecte la plus grande scientificité (une méthodologie rigoureuse, le recours aux enquêtes, etc.), puisqu'il participe de ce courant pour lequel tout peut être quantifié, quand bien même il s'agit d'objets aussi problématiques que l'intelligence, l'hallucination ou le génie créateur. D'ailleurs, on se souvient de lui pour le fameux „test Bi-

3 Voir notamment, de Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.

4 *L'Âme et le corps*, Paris, Flammarion, 1906.

net-Simon<sup>5</sup>, censé permettre d'évaluer „l'âge mental“ de l'enfant. Mais s'il est resté comme une référence clef dans le domaine de la pédagogie, on a oublié l'autre part de son œuvre, à savoir ses interrogations sur la création esthétique, notamment dramatique. Persuadé, comme Freud, que le théâtre constitue un lieu de dévoilement, Alfred Binet analyse *Le Paradoxe sur le comédien* de Diderot<sup>6</sup>, mène son enquête auprès d'acteurs fameux comme Julia Bartet ou Mounet-Sully afin de mieux comprendre ce qu'il en est de la psyché quand le sujet „joue un rôle“, c'est-à-dire devient autre, et interroge plusieurs dramaturges (Victorien Sardou, Alexandre Dumas fils, Alphonse Daudet, Edouard Pailleron, François Coppée, Henri Becque, Edmond de Goncourt...) de façon à cerner l'acte créateur. Toute cette enquête donne lieu à un article dans *L'Année psychologique* en 1894<sup>7</sup>.

C'est là, pour Alfred Binet, l'occasion d'une première rencontre, celle du dramaturge François de Curel (1854-1928), avec lequel il aura une correspondance suivie et à qui il consacre, dans *L'Année psychologique*, un long article: „M. François de Curel (notes psychologiques)“ (1894, p. 119-173). Le résultat est assez savoureux. Un an après, François de Curel publie *La Nouvelle Idole*<sup>8</sup>, où Binet peut se reconnaître dans le personnage de Maurice Cormier, ce psychologue balourd, aussi incapable de percevoir l'amour d'une femme que la véritable folie qui s'empare de son ami, médecin.

Mais Alfred Binet ne s'en tient pas là. En même temps qu'il correspond avec Paul Hervieu (1857-1915)<sup>9</sup>, il fait la rencontre de sa vie en

5 Alfred Binet et Théodore Simon, „Le développement de l'intelligence chez les enfants“, *L'Année psychologique*, 1908, 1-94. Il y aurait beaucoup à redire sur ce test qui, présenté comme un pur outil méthodologique, laisse transparaître une charge affective et rejoint parfois, dans ses exemples, le climat qui règne dans les pièces de l'auteur. Ainsi, pour tester la logique, on invite un enfant de dix ans à analyser cette proposition, digne du Grand Guignol: „On a trouvé hier, sur les fortifications, le corps d'une malheureuse jeune fille coupée en dix-huit morceaux. On croit qu'elle s'est tuée elle-même.“; dans le même esprit, on propose à un adolescent de quinze ans de compléter la phrase suivante: „Une personne qui se promenait dans une forêt s'est arrêtée tout à coup très effrayée, et elle a couru chez le commissaire de police le plus voisin pour l'avertir qu'elle venait de voir à une branche d'arbre un... Un quoi?“

6 Alfred Binet, „Réflexions sur le paradoxe de Diderot“, *L'Année psychologique*, 1896, 179-295.

7 Alfred Binet et Jacques Passy, „Études de psychologie sur les auteurs dramatiques“, *L'Année psychologique*, 1894, 60-118. Les principaux textes consacrés par Binet au théâtre ont été réédités par Agnès Pierron sous le titre *Études de psychologie dramatique* (Genève, Slatkine, 1998).

8 *La Nouvelle Idole* (c'est-à-dire la science), publié le 15 mai 1895 dans *La Revue de Paris*, est créé au Théâtre Antoine en mars 1899.

9 Alfred Binet, „La création littéraire. Portait psychologique de M. Paul Hervieu“, *L'Année psychologique*, 1903, 1-62. C'est à propos de Paul Hervieu qu'Anatole France écrit „Les Fous dans la littérature“, *Le Temps*, 19 juin 1887, rééd. dans *Les Fous dans la littérature*, Bordeaux, Le Castor astral, 1993.

la personne d'un autre dramaturge, André de Lorde (1871-1942)<sup>10</sup> et devient alors co-auteur sans qu'on puisse, de façon définitive, dresser la liste des œuvres auxquelles il a collaboré. Avec André de Lorde, il aura écrit au moins cinq pièces: *L'Obsession* (1905), *Une leçon à la Salpêtrière* (1908), *L'Horrible Expérience* (1909), *L'Homme mystérieux* (1910) et *Les Invisibles* (1912), ces deux dernières pièces ayant d'ailleurs été reprises dans un volume intitulé *La Folie au théâtre* (Fontenoing et Cie, 1913). En outre, Agnès Pierron propose d'attribuer à Alfred Binet *Crime dans une maison de fous* (1925), tandis que Jacqueline Carroy ajoute *L'Homme étrange* (1933) et *Le Grand Mystère* (1939), et que Guy Avanzini avance, lui, *Le Cerveau d'un imbécile* (1904) et *La Maison de la mort* (1923).

En fait, même si son influence se ressent dans la thématique des pièces de de Lorde, la question de l'attribution reste ouverte, car il est impossible de restituer à Alfred Binet son dû. C'est qu'en la personne d'André de Lorde, Alfred Binet a rencontré son double. Marqué par l'angoisse, fasciné par les troubles de l'identité, il retrouvait quelque chose de lui chez „ce spécialiste de l'horreur hanté par les multiples problèmes et les situations que suscite la folie“<sup>11</sup>. L'activité théâtrale permet donc à Alfred Binet de pratiquer une forme de clivage: à côté du discours scientifique, qui prétend à la distanciation, la parole littéraire, im-médiate, vise à la représentation. Face à l'intelligence et à sa mesure, l'irruption de l'autre, et sa démesure.

Mettre la folie à la scène, voilà pourtant qui ne paraît guère neuf en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Théâtrale, la folie l'est de plein droit, car si l'asile envahit la scène, c'est bien parce que, dans un premier temps, le théâtre a pris possession de la clinique: on pense avant tout aux fameux spectacles de Charenton<sup>12</sup>, mais plus encore à ce grand théâtre que fut un temps La Salpêtrière, avec les séances offertes par Charcot à un public mondain, sensible au talent des grandes hystériques (avec mention spéciale à Augustine...) <sup>13</sup>. La Salpêtrière comme théâtre, la folie considérée comme un des beaux-arts, c'est là, par effet de miroir, ce qui constitue

10 Sur les relations d'Alfred Binet avec André de Lorde, voir la préface d'Agnès Pierron, *op. cit.*, ainsi que Jacqueline Carroy, *Les Personnalités doubles et multiples*, Paris, P.U.F., 1993, 147-194.

11 Un chroniqueur de l'époque cité par Pierre Morel dans la notice „Alfred Binet“ du *Dictionnaire biographique de la psychiatrie*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1995.

12 Laissant de côté la polémique quant à la place réelle des malades dans ces spectacles, je renvoie seulement à la fameuse pièce de Peter Weiss, *La Persécution et l'assassinat de J.-P. Marat représenté par le groupe théâtral de l'Hospice de Charenton sous la direction de Monsieur Sade*, Paris, Le Seuil, 1965.

13 Sur ce point, voir notamment Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982; Jacqueline Carroy-Thirard, „Hystérie, théâtre, littérature au XIX<sup>e</sup> siècle“, *Psychanalyse à l'Université*, t. 7, n° 26, mars 1982, 299-317.

justement le point de départ d'une pièce fameuse, *Le Système du Dr Goudron et du Pr Plume* (André de Lorde, 1903), qui montre deux journalistes visitant les fous dans un asile. Dans cette pièce inspirée d'Edgar Poe (*Histoires grotesques et sérieuses*), la scène la plus étonnante est sans doute celle où les fous rivalisent de bonnes manières au point de donner le change; jusqu'à ce que, évoquant le cas de tel malade dont ils miment les dérangements (l'homme qui se prend pour un âne et qui rue), ils en viennent à se démasquer. Et c'est donc bien à travers le jeu que la vérité finit par se dire.

En une véritable mise en abyme, le spectateur venu au théâtre voir sur scène la folie contemple ainsi ses doubles, ces deux personnages poussés par un même désir et conduits par une semblable certitude, à savoir que la folie est „visible“ en ce qu'elle affiche des marques extérieures. Or, c'est justement cette question de la lisibilité/visibilité qui constitue le lieu d'achoppement. Le point clef est en effet de savoir si la folie relève de la pure intériorité ou si, au contraire, elle se laisse appréhender de l'extérieur. Comme il était à craindre, le théâtre de Binet et de Lorde, grand-guignolesque à souhait, cède quelquefois à la facilité: *Des yeux dans l'ombre* (André de Lorde, 1910) peint un accusé qui, à l'annonce de la sentence le condamnant à la mine, se „roul[e] par terre en riant aux éclats“; pire encore, *Un concert chez les fous* (André de Lorde et Charles Folleÿ, 1909) met en scène une folle qui se prend pour un train, une autre qui se croit en porcelaine et un fou qui se prend pour Lamartine<sup>14</sup>; enfin, dans un registre noir, *Crime dans une maison de fou* (André de Lorde et Alfred Binet, 1925), renoue avec le *topos* du „fou dangereux“<sup>15</sup> en montrant deux femmes, „la Normand“ et „la Bossu“, aux faciès inquiétants, en train de torturer une innocente. Le finale est d'ailleurs passionnant par le retournement qu'il propose: le spectateur était venu au théâtre pour voir la folie; il assiste à une scène d'horreur lors de laquelle les deux folles crèvent les yeux de la victime, en une belle reprise des mythes du regard interdit.

Pourtant, pareilles outrances restent relativement rares. Malgré le goût du dramaturge pour l'esthétique du Grand Guignol, André de Lorde et Alfred Binet échappent le plus souvent au piège. Leurs pièces ont beau être habitées par la folie, les fous ne s'y désignent pas d'emblée. Dans ce théâtre facile, qui aime le spectaculaire jusqu'à l'obscène, l'angoisse vient justement de cette invisibilité de la folie, de sa dimension latente et de l'absence de signes à même de la localiser. Comme l'explique

14 On songe à la fameuse formule de Jean Cocteau pour qui „Victor Hugo est un fou qui se prend pour Victor Hugo“.

15 Ce fou criminel dont le modèle, au théâtre, reste *Woyzeck* (1836) de Büchner.

le Docteur Mercier, psychiatre, dans *L'Obsession ou les deux forces* (André de Lorde, 1905): „Mais, mon cher, ça ne se lit pas toujours sur leur figure !... Ça serait trop commode...“ (GG, p. 146). Ça se lit d'ailleurs si mal que les quiproquos sont constants: après cette belle déclaration, le Docteur tombe dans le piège en ne voyant pas que l'un de ses visiteurs est un fou dangereux, sur le point de passer à l'acte; chez François de Curel, dans *La Nouvelle Idole*, le psychologue Maurice Cormier (qui, nous l'avons vu, fait référence à Binet lui-même) ne mesure pas la folie, toute intériorisée, de son ami, Albert Donnat; enfin, dans *Le Système du Dr Goudron et du Pr Plume*, les deux journalistes ne comprennent pas tout de suite qu'ils sont en face de „fous“ qui ont pris la place du Directeur de l'Asile et du médecin de l'établissement<sup>16</sup>. Ajoutons que si on ne voit pas la folie où elle est, il arrive qu'on la diagnostique où elle n'est pas<sup>17</sup>: dans *Un concert chez les fous* (André de Lorde et Charles Folléy, 1909), une artiste invitée à se produire dans un asile est prise pour une démente par le personnel, en raison de son costume et de sa gestuelle.

Contre les certitudes et les simplifications, le propos de ce théâtre est donc de brouiller les repères, d'interdire toute reconnaissance immédiate et de jeter le soupçon. Ce travail de sape, on le voit de façon exemplaire dans *Une leçon à la Salpêtrière* quand Suzanne, l'hystérique, commente ses propres exhibitions: „Quand on me dit de dormir, je me laisse tomber comme un paquet, comme ça [...]. Puis si on m'ouvre les yeux, alors c'est l'extase“<sup>18</sup>. Quelle différence entre cette hystérique obéissant aux ordres de l'aliéniste et une comédienne exécutant les consignes du metteur en scène ? On voit avec quelle acuité se pose ici la question de la simulation, et de la suggestion. Car si le symptôme n'est plus que l'effet de la volonté du maître, le psychiatre en vient à contempler dans le patient le reflet de son propre désir, ou de ses propres dérèglements. Avec ces jeux de miroirs, voilà un hôpital qui ressemble à du Pirandello (on pense à *Henri IV*): quand le „fou“ est celui qui accepte de jouer le rôle

16 Dans un genre différent, on pense à *Acherloo* (1986, Lausanne, L'Age d'homme, 1989) de Dürrenmatt, où les fous demeurent seuls dans l'asile tandis que les médecins sont à un congrès et les infirmiers en grève. Les malades décident donc de jouer eux-mêmes le psychodrame préparé par les médecins pour guérir „le Professeur“, qui se prend pour Holopherne; il va donc être soigné par deux patients, qui se prennent eux pour Freud et Jung.

17 Hésitation dont la Salpêtrière fut déjà le théâtre à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, quand on se demanda si Louise du Bellère du Tronchay, d'abord internée en raison de son comportement, n'était pas en réalité une sainte... (cf. Jean Maillard, *Louise du Néant. Triomphe de la pauvreté et des humiliations* (1732), rééd. Grenoble, Jérôme Million, 1987).

18 GG, 320-321. Autant qu'à Augustine, Binet fait sans doute allusion à Blanche-Rosalie, cette comédienne qui se fit passer pour une hystérique (mais peut-on jouer impunément à ce jeu ?) et simula des guérisons, avant de se convertir à la radiologie, et d'en mourir. Voir Elisabeth Roudinesco, *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France* (1982), rééd. Paris, Fayard, 1994, 63-64.

du fou, les signes les plus évidents ne renvoient plus qu'à eux-mêmes et dissimulent plus qu'ils ne montrent.

Inaccessible au regard de l'autre, la folie véritable ne se laisse donc appréhender que par la conscience du sujet. Tout se passe comme si l'homme était le spectateur privilégié d'un théâtre intérieur dont il peut seul décrypter le sens. Ainsi, l'un des motifs les plus intéressants des pièces d'Albert Binet et André de Lorde est-il celui de la folie qui a conscience d'elle-même, du „fou“ qui se sait être tel. Dans un article qu'il signe avec Théodore Simon, Binet étudie, dans *L'Année psychologique* de 1910, la „folie avec conscience“ et la „folie systématisée“<sup>19</sup>, où il désigne ces folies dans lesquelles le patient a „conscience du trouble morbide dont [il] est atteint“, juge clairement la nature de son mal, essaie de le surmonter, mais parvient si bien à sauvegarder les apparences que „parfois même ceux qui le fréquentent ne s'aperçoivent pas de sa folie“<sup>20</sup>.

Ainsi que l'explique, „doucement et sur le ton de al confiance“, un des personnages de la pièce *Des yeux dans l'ombre*:

- [...] vois-tu, il faut que je te dise: je suis fou.
- Fou ?
- Oui, oui... mais pas toujours... Quand le malin esprit s'empare de moi, la mère de Dieu vient me délivrer...<sup>21</sup>

C'est à ce même clivage du moi, et à une même lucidité, qu'est confronté le héros de *L'Obsession ou les deux forces*: bon père de famille, travailleur et honnête, Jean Desmarest éprouve par moments le besoin irrépensible de tuer son fils, qu'il adore; entre deux crises, il vit donc dans la terreur, habité par une „obsession consciente“. Expression capitale qui figure dans le texte, en écho à l'article cité.

La folie n'est donc pas l'annulation de la raison mais sa mise en suspens, ou sa distorsion. Dans cette perspective, la déraison ne constitue pas l'autre de la raison, mais sa trace oblique, ou son anamorphose. Michel Foucault a montré combien „l'enfermement des fous“ visait à expulser la folie du sujet en la localisant: d'un côté la rationalité et la maîtrise du sens; de l'autre l'irrationalité et la dérive des significations. La manœuvre peut sembler séduisante, mais ici elle est de peu d'effet:

19 Dans *L'Année psychologique* de 1910, Alfred Binet et Théodore Simon signent des articles sur „Folie avec conscience“ (123-163) ou „La folie systématisée“ (215-265). Il convient de distinguer les „folies“ qui ont conscience d'être telles, et qui donc supposent une forme de distanciation, de ces „délires logiques“, d'une réelle cohérence interne, que le malade considère comme la vérité du monde (voir par exemple P. Sérieux et J. Capgras, *Les Folies raisonnantes*, Paris, Alcan, 1909).

20 „La folie systématisée“, art. cit., 228.

21 André de Lorde, *Des yeux dans l'ombre* (1910), in *Théâtre rouge*, Paris, Eugène Figuière, 1922, 39-40.

il y a bien des asiles, peuplés de fous, mais ce n'est pas toujours là que réside la folie la plus redoutable. Dans un renversement carnavalesque, il apparaît que le non sens fait sens et que la rationalité apparente dissimule les pires dérives. Dès lors qu'on parvient à entendre le discours que tient la „folie“, on comprend qu'elle constitue parfois la seule façon d'énoncer ce qui, autrement, ne peut être dit. Quand un innocent accusé à tort d'un crime devient fou (*Des yeux dans l'ombre*), quand un père qui a perdu son enfant refuse l'évidence – continuant à mettre tous les jours son couvert, parlant de lui comme s'il dormait et installant au centre de la maison une statue du disparu où il a incorporé de vrais os et de vrais cheveux (André de Lorde, *L'Enfant mort*, 1918) –, on mesure à quel point la folie constitue une „formation de compromis“, comme disent les psychanalystes, puisqu'elle vise à annuler par l'imaginaire un réel devenu insoutenable. Elle n'est donc pas rupture dans le tissu des choses mais restauration d'une continuité perdue; et si elle peut apparaître comme un anéantissement partiel, c'est pour mieux préserver le sujet de l'anéantissement absolu (le suicide).

En retour, tandis que les apparences de la déraison possèdent souvent un sens dès lors qu'on les décrypte, les marques de la raison sont bien souvent trompeuses. Dans le face à face du fou et de l'aliéniste, la folie ne se laisse pas reconnaître aussi facilement qu'on pourrait le penser. De ce jeu ambigu, et angoissant, *Le Système du Dr Goudron et du Pr Plume* constitue un exemple privilégié. Accueillis par le faux directeur, les deux journalistes venus visiter l'asile mettront longtemps à comprendre que les fous ont pris le pouvoir, tant celui qui les accueille, merveilleux acteur, joue son rôle à la perfection. À peine plus pontifiant que n'importe quelle sommité médicale, le faux Docteur Goudron maîtrise les usages sociaux: „– Nous vous dérangeons, peut-être ? – Nullement, messieurs, nullement... je suis enchanté de me mettre à votre entière disposition“ (GG, p. 53); dans la grande tradition d'un Pinel, il sait faire preuve d'altruisme, s'exclamant avec emphase: „Ah ! les fous, messieurs !... Qui dira leurs souffrances, leurs misères !... [...] Plaignons-les !... Soignons-les, messieurs ! L'humanité le demande, la science l'ordonne !...“ (GG, p. 54); et surtout il se montre d'une intelligence perverse en expliquant que tel bruit étrange, entendu dans un local voisin, est produit par un dangereux malade qui „veut à toute force être directeur et diriger cet établissement“, au point qu'il y a moins d'une heure il avait réussi à fomenter une révolte et avait essayé de l'enfermer, lui, Goudron, dans une cellule (GG, p. 56). Enfin, la méthode de Goudron, telle que l'expose son inventeur, repose sur une hypothèse intéressante. Pour guérir les fous de leur folie, il propose simplement de „ne contredire aucune manie du malade“



et „de le pousser dans sa propre logique“ (GG, p. 59): ainsi, si un fou se prend pour un poulet, il convient de le nourrir au grain jusqu'à ce qu'il se heurte au réel<sup>22</sup>. Selon Goudron, véritable anti-psychiatre avant l'heure, la folie ne peut donc altérer complètement l'être car toujours, au sein du délire, la raison est là qui veille, et doit finir par l'emporter.

Mais en même temps qu'il prône le plus grand libéralisme, le faux docteur torture et tue le vrai directeur de l'asile. Une doctrine cohérente et argumentée – du moins qui mérite discussion – va donc de pair avec les pires pratiques. Par ce double jeu, le pseudo-directeur constitue le meilleur des révélateurs. Beau parleur mais violent, courtois mais sadique, le Dr Goudron donne à voir toute la duplicité de l'aliéniste, dont la pratique ne cesse de contredire le discours et dont les motivations réelles jettent une lueur étrange quant au but poursuivi. Ainsi, dans *La Nouvelle Idole*, de François de Curel, le Professeur Albert Donnat, grand médecin, cherche à vaincre une maladie incurable. Poussé par la volonté de savoir et le besoin de pouvoir, en proie à une forme de démesure (il désire être „un dieu“), il n'hésite pas à inoculer la maladie à des patients, puis à s'infecter lui-même pour mieux observer les effets. Au point qu'on se demande dans quelle mesure la recherche scientifique ne vient pas cautionner ici une composante suicidaire. Goudron voulait soigner les esprits, Albert Donnat les corps: le problème est que la folie n'est pas dans le but poursuivi mais dans la relation entretenue à un projet. On finit par comprendre que Goudron, aux yeux de la médecine, est un „fou“; mais si, à l'inverse, Albert Donnat est un vrai savant, il y a quelque chose de suspect dans l'exaltation mystique qui s'empare de lui. Car lorsqu'on la sacralise, la science n'est plus scientifique, mais devient une „nouvelle idole“ qui a besoin de martyrs et de sacrifices humains.

Dans cette perspective, le personnage favori du théâtre d'André de Lorde est le „savant fou“, l'aliéniste aliéné, ce médecin monomaniacque chez qui la rationalité apparente du propos cautionne les pires dérives: *Une leçon à la Salpêtrière* nous montre le mauvais médecin (un étranger, heureusement) se livrer à des expériences sadiques sur une pensionnaire, qui finira par le vitrioler; dans la même veine, le Dr Gorlitz, personnage principal du *Laboratoire des hallucinations* (André de Lorde, 1916), sous prétexte de recherches sur les mécanismes cérébraux, aime à torturer ses patients, et parmi eux l'amant de sa femme, à qui il fait une „petite in-

22 À rapprocher d'une pièce de Peter Barnes, *Nobody Here But Us Chickens* (London, 1989), où le personnage principal, qui se prend pour un coq, picore le sol et agite les bras; quand il est mis en présence d'un second personnage, qui se prend lui aussi pour un coq, le spectateur hésite: s'agit-il de deux fous? ou est-ce que le second est un psychiatre qui entre dans le jeu du malade pour le guérir? (pièce signalée par Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre. Regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004).

cision“ de façon à réveiller „les fantômes qui sommeillent derrière la raison“ et ouvrir ainsi „la porte à la folie“ (GG, p. 623).

On accepte la folie quand elle déraisonne clairement, car elle conserve quelque chose d’honnête; il en va autrement lorsqu’elle s’avance masquée, c’est-à-dire lorsqu’elle fait mine de respecter la méthode expérimentale (pas de progrès scientifique dans expérimentation), tout en transgressant les règles morales (faire mine de soigner pour mieux condamner). Si la démarche scientifique peut couvrir les pires pathologies mentales, alors le soupçon est partout. Comme l’explique un journaliste de l’époque, frappé de cette alliance entre folie et rationalité: „Parfois [...], rien au premier abord ne révèle la démence. Vous trouverez dans les asiles des pensionnaires qui raisonnent admirablement; interrogez l’un d’eux, vous constaterez chez lui une suite parfaite dans les idées, et vous penserez indigné: “Cet homme n’est pas fou ! Que fait-il ici ?”“ (GG, 1336). Cette représentation anti-théâtrale de la folie, à rebours de l’hystérisation, chère aux années Charcot et au premier surréalisme<sup>23</sup>, suggère entre les deux états une inquiétante familiarité, et annonce la fascination à venir pour la paranoïa, ce dérèglement de la raison qui propose du réel une interprétation renouvelée. Au point que, plutôt que de chercher à soigner, il conviendra d’ „écouter“ le paranoïaque et d’en recueillir la parole (on pense évidemment à Salvador Dali).

Avec *Le Laboratoire des hallucinations*, qui vient d’être évoqué, on touche sans doute à quelque chose d’essentiel quant au statut de l’image et de la scène psychique. En effet, ainsi que l’explique Hippolyte Taine dans *De l’intelligence* (Paris, Hachette, 1870, 2 vol.), „l’hallucination, qui semble une monstruosité, est la trame même de notre vie mentale“ (vol. 1, p. 436), de sorte que la maladie mentale n’est pas rupture ou changement d’ordre mais simple développement d’une potentialité. De ce fait, on ne peut expliquer la différence entre folie et raison en suggérant que l’une, la folie, serait du côté de l’ „hallucination“, maîtresse d’erreur et de fausseté, tandis que l’autre, la raison, s’en tiendrait à la seule „perception“, gage de sérieux et de vérité. C’est que, pour Taine, dont l’influence fut grande sur Binet comme sur toute une génération, ce distinguo de l’hallucination et de la perception est vide de sens, un peu comme, dans son texte sur „Les Fous dans la littérature“ (1887), Anatole France interroge la frontière fragile qui sépare Socrate écoutant son „démon“ de Jeanne d’Arc ses voix. Au point qu’on peut se demander si nous ne sommes pas tous „des visionnaires et des hallucinés“, nous dont les „hallucinations“

<sup>23</sup> Voir, de Breton et Aragon, „Le cinquantenaire de l’hystérie“ (1928), où la maladie apparaît comme „la plus grande découverte poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle“, dans A. Breton, *Œuvres complètes*, I, op. cit., 948-950.

sont „constantes et habituelles<sup>24</sup>“. Au lieu de dire que „l'hallucination est une perception extérieure fausse“, il est préférable d'avancer, selon la formule célèbre, que „la perception extérieure est une hallucination vraie“ (*Ibid*, p. 411). L' „hallucination“ comme „perception extérieure fausse“, voilà qui éclaire sans doute un aspect de la folie; mais la „perception extérieure“ comme „hallucination vraie“, voilà en tout cas qui redéfinit, et de façon inattendue, le genre théâtral lui-même, exposé au vertige par le mélange qui lui est propre du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire.

**Жак Поарије**

**ЛУДАК, ОТУЂЕНИ, ДРАМАТУРГ:  
ПОЗОРИШТЕ АЛФРЕДА БИНЕА И АНДРЕА ДЕ ЛОРДА**

Резиме

Док је XIX век славио разум (позитивизам, експериментални метод...), крајем века се опет појављују сенке. Под утицајем психијатрије, у пуном замаху, лудило преплављује књижевност, а пре свега позориште. Управо тако ће велики психолог Алфред Бине сарађивати са драматургом Андреом де Лордом на низу позоришних комада у којима се приказује лудило. Кључно питање бави се тако видљивошћу менталне болести која се, каткад, лако опажа (луда која мисли да је воз...), али најчешће остаје прикривена – пошто у ствари привидна нормалност скрива и најгоре поремећаје.

24 Anatole France, *Les Fous dans la littérature*, op. cit., 73.



Зоран Ивановић • *Расте ли још Свето дрво у Вишњи Мирици?*  
кинески туш, акварел, дрвене боје, вучја крв, крв гаврана; 150 × 200 cm, 1999.

**Biljana Vlašković**  
*Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac*

## BLANCHE DUBOIS TRAPPED IN A PANOPTICON

This work is directed towards the different ways of seeing things, while it aims not at explaining, but at understanding the character of Blanche DuBois and her mental struggles seen and anticipated in Tennessee Williams' play *A Streetcar Named Desire*.

**Keywords:** Blanche DuBois, reason, madness, Tennessee Williams

“*Sooner or later every woman experiences a crisis like Blanche’s*” was my immediate thought when I first saw Elia Kazan’s 1951 film version of Tennessee Williams’ play *A Streetcar Named Desire*. For Kazan this was “a poetic tragedy, not a realistic or a naturalistic one”<sup>1</sup>, so he had to find a way to emphasize its unreality at the very beginning by making a memorable scene of Blanche DuBois’s first appearance. The scene in which she materializes out of the steam at a railway station suits the fragility and ghost-like purity of her character much more effectively than the opening of the play itself.

American film censorship during the 1950s was so powerful that it managed to alter certain scenes of the original play, but when one reads the play one finds that the screenplay is almost identical with the original text. What are the differences then? The main difference is in the way we see things, because the camera “changed not only what we see, but how we see it”<sup>2</sup>. It is towards these different ways of seeing things that this work is directed, while it aims not at explaining, but at understanding the character of Blanche DuBois and her mental struggles seen and anticipated in the play. When Kazan noted that he had to “find a Don Quixote scheme of things for each”<sup>3</sup> he was perfectly aware that *Streetcar* owed its popularity mainly to Williams’ brilliant description of Blanche’s descent into madness, which brings such questions to mind as “*What is it that makes madness so attractive and interesting to explore?*”

1 Elia Kazan, “Notebook for *A Streetcar Named Desire*”, in *The Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire, A Collection of Critical Essays*, edited by Jordan Y. Miller, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1971, 21.

2 John Berger, *Ways of Seeing*, available on <http://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3eI>

3 Elia Kazan, “Notebook for *A Streetcar Named Desire*”, *Ibid.*

*What is the relationship between reason and madness? Is there reason in madness?"* etc. When Foucault said: "We have yet to write the history of that other form of madness, by which men, in an act of sovereign reason, confine their neighbors, and communicate and recognize each other through the merciless language of non-madness"<sup>4</sup>, he was searching for that point prior to the separation of reason and madness. The latter is a term which implies judgment, condemnation, a sign that one is "different from" the norm. The attractiveness of madness comes from our dread and anguish, as existentialists would put it, of not conforming to traditional norms and becoming mad ourselves. How many times have all of us been laughed at? It was then, at each of those moments, that we were all madmen, and there is nothing shameful about admitting it as Flaubert did in his *Memoirs of a Madman*: "A madman! That strikes horror. What then are you, reader? What category do you place yourself in? In the category of fools or of madmen? Given a choice, your vanity would yet prefer the latter condition."<sup>5</sup> Madness is attractive then, whereas foolishness is repellent.

Lilian Feder makes the point that in myth and literature madness has always dealt with how a person responds to environmental influences<sup>6</sup>, which is also the way Williams uses madness in *Streetcar*. Blanche DuBois comes to seek asylum in her sister Stella's house where she lives with her handsome, but boorish husband Stanley Kowalski. The sordid backdrop of the New Orleans quarter becomes a panopticon for the fading Southern beauty and we witness her gradual descent into madness, which culminates near the end of the play after Stanley rapes his sister-in-law and she is forced to find another, but this time literal, asylum. Depending on the way we see it, Blanche's madness can be interpreted as her own choice, as if she deliberately chooses to withdraw from objective reality and retreat to a world of insanity, or her subjective reality. It would be unfair to mark Blanche as mad from the start, although she is clearly a disturbed woman who is haunted by her memories. Her past is written on a face of delicate beauty that she is reluctant to subject to strong light. Blanche comes to New Orleans with many secrets in her breast which Stanley is resolved to disclose, but she cannot worry about him since her goal is to find protection, and "the tradition of the old South says that it

4 Michel Foucault, *Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason*, translated from French by Richard Howard, Pantheon Books, New York, a division of Random House, 1965, Preface, ix.

5 Gustav Flaubert, *Memoirs of a Madman*, translated by Andrew Brown, foreword by Germaine Greer, London, Hesperus, 2002, I, 230.

6 See Lilian Feder, *Madness in Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, Preface, xi.

must be through another person”<sup>7</sup>. The person she chooses is, naturally, her sister Stella, but there she is met with disillusionment at Stella’s domestic situation. For Blanche there is nothing more shameful than for a member of the aristocracy to be quartered in such degrading surroundings, so after repeatedly and unsuccessfully attempting to get them both out of the shameful situation, she takes refuge in drinking and the world of her own imagination. Her futile attempts to find salvation for Stella are the moments in the play when Blanche sounds most reasonable:

BLANCHE: I have to plan for us both, to get us both – out!

STELLA: You take it for granted that I am in something that I want to get out of.

BLANCHE: I take it for granted that you still have sufficient memory of Belle Reve to find this place and these poker players impossible to live with.<sup>8</sup>

As Blanche reveals one secret after another, the echoing words prove to her that those secrets are true. Before they were uttered it was as though they never existed, as though she was not really aware of having lost “the beautiful dream” and her “star”<sup>9</sup>. Blanche denies being soiled by numberless strangers and tries to wash the dirt off by incessant bathing – but Lady Macbeth could have taught her a lesson or two: one cannot easily wash the damned spots off one’s soul. With her rich imagination, she denies living in denial and let her fancy fabricate tales in which she is always be the damsel in distress. A magnificent quality of Blanche’s character lies in her use of language, and it is in language that we find the hidden artist in her, prone to believe make-believe. Even her relationship with Mitch, the one “superior to the others”<sup>10</sup>, is sustained by the idea that he is her Knight and she his Lady, a tale which Mitch will never understand:

BLANCHE: We are going to be very Bohemian. We are going to pretend that we are sitting in a little artists’ café on the Left Bank in Paris! (*She lights a candle stub and puts it in a bottle.*) *Je suis la Dame aux Camellias! Vous êtes – Armand!*<sup>11</sup> Understand French?

MITCH: (*heavily*) Naw<sup>12</sup>. Naw, I –

7 Elia Kazan, “Notebook for *A Streetcar Named Desire*”, *Ibid.*

8 This and all subsequent quotation from Tennessee Williams’ *A Streetcar Named Desire* is from the following edition: Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, Introduction and questions by Ray Speakman, Heinemann Plays, England, 1995, 52.

9 The literal translation of Belle Reve is “beautiful dream”, whereas Stella means “a star”.

10 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 34.

11 *The Lady of the Camellias* is a famous novel by Alexandre Dumas (son), in which a courtesan is saved by Armand Duval’s love, but later dies of tuberculosis.

12 “No” in bad English.

BLANCHE: *Voulez-vous couchez avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quel dommage!*<sup>13</sup>

The comparison to Marguerite Gautier is by no means coincidental. Blanche's conflicting drives of sex and super-ego are exposed through this comparison and also through her later confession that her late husband, whom she calls "a boy", was a homosexual driven to suicide by her disgust at him. Blanche suffers from profound melancholia and her mind is attached to a fixed idea – that she killed her "boy". A word, an image, a polka tune can revive this idea and renew sadness. The need to be and stay desirable is, however, at times stronger than conscience, and she repeats the same mistakes as earlier in her home town, Laurel: she flirts with and kisses the Young Boy who collects for *The Evening Star*; she seduces Mitch into believing that she is a respectable lady; and worst of all, she tries to use flirting as a means of getting what she wants from Stanley Kowalski. Blanche and Stanley have been called "star-crossed lovers"<sup>14</sup>, and Blanche is said to have been unconsciously, perversely attracted to "her demon lover"<sup>15</sup>, but their relationship is much more complicated than that. Her flirting with Stanley clearly shows her constant need to be found attractive by any man, even by the man whom she deems an animal. But Stanley recognizes and reacts to her flirting as any man would, indeed:

*She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs.*

STANLEY: If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you!

BLANCHE: Such as what?

STANLEY: Don't play so dumb. You know what!<sup>16</sup>

Although Blanche is clearly meant to be the tragic heroine of the play, her ambiguous behaviour can make her less likeable. Her passionate nature is capable of being misunderstood, as it happens towards the end of the play in the climactic rape scene, when Blanche eventually does not resist Stanley's sexual aggression, but turns into an inert figure, leading John Louis DiGaetani to hastily conclude that all the time she

13 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 70: "Would you like to go to bed with me this evening? Don't you understand? Oh, what a pity!"

14 See *The Influence of Tennessee Williams, Essays on Fifteen American Playwrights*, edited and with an introduction by Philip C. Kolin, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008.

15 See Kaarina Kailo, *Blanche DuBois and Salomé as New Women, Old Lunatics in Modern Drama*, in *Madness in Drama*, Cambridge University Press, 1993.

16 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 26–27.



was “subtly telling him that she (was) more desirable and attractive as a woman than her sister”<sup>17</sup>. Stanley interprets her natural instinct to defend herself from him as an invitation for “some rough-house”<sup>18</sup>, which might lead to the conclusion that Blanche was not raped at all! On the surface of things and without an insight into her mental state, this could indeed seem true. But Blanche’s mind had already plunged into an imaginary world by that point and, anyway, “[...] some things are not forgivable. Deliberate cruelty is not forgivable”<sup>19</sup>. One cannot but remember Blanche’s craving for company at the beginning of the play, and her later desperate seeking for an exit back to loneliness, because ultimately, it is not loneliness that makes us mad, but the “deliberate cruelty” of a fellow man. Jacqueline O’Connor’s euphemism for rape – “a violent sexual encounter”<sup>20</sup> therefore cannot be applied to *Streetcar* because it rather diminishes the powerful effect the rape has had on Blanche’s mind, let alone the effect on the reader who knows that the rape happens simultaneously with Stella’s giving birth to Stanley’s baby. In order to fully understand the significance of the rape scene and its connection to Blanche’s madness, let us compare this scene with an alternative: another possible way of seeing/playing the same scene. Irene Selznick, the producer of the 1951 movie version of *Streetcar*, suggested the following change: “I felt she (Blanche) would be destroyed more completely if, after resisting, she began to respond and then he (Stanley) changed course and repulsed her. It would be her fatal humiliation. I would have him fling her across the stage and just stand there, laughing savagely.”<sup>21</sup> Kazan and Williams had never agreed to this kind of cruelty because it would have left a devastating effect on the tragic trait of Blanche. Both versions are almost equally cruel, but the latter leaves no doubt that Blanche was mad from the beginning and pictures Stanley as the final victor. The original scene, however, mystifies her character and gives the play the necessary pathos. Blanche becomes the victim of the basest crime against individuality, against the will and right to choose.

*Streetcar* is as much a play about isolation, loneliness, and illusions, as it is about madness. Tennessee Williams shows us numerous ways of alienating ourselves from society, and all these ways come down to the

17 John Louis DiGaetani, *Stages of Struggle, Modern Playwrights and Their Psychological Inspirations*, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008, 71.

18 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 112.

19 *Ibid*, 108.

20 See Jacqueline O’Connor, *Dramatizing Dementia: Madness in the Plays of Tennessee Williams*, Bowling Green State University Popular Press, 1997.

21 Irene Mayer Selznick, *A Private View*, New York: Alfred A. Knopf, 1983, 302.

same thing: the state of being “different from”, hence the state of being mad. Blanche’s language and values are so unsuited to the Elysian Fields of New Orleans that she frequently resembles a mythical heroine who came here to die for her passions<sup>22</sup>. Foucault argued that there could be no madness without passion<sup>23</sup>, but at the same time passion is not enough to develop genuine madness – it is just the basis for the very possibility of madness. The frightening fact is that we are all passionate beings (as Hamlet said:

“Give me that man  
That is not passion’s slave, and I will wear him  
In my heart’s core, ay, in my heart of heart...”<sup>24</sup>)

and potential madmen therefore. The play shows the fight between the violent passions of the working class, represented by Stanley Kowalski, and the forces of imagination and art embodied in the character of Blanche. A “potential artist” like Blanche is more likely to succumb to feelings of sadness and injustice; thus her anxiety makes her more vulnerable than the “healthy Polack”, but Blanche is aware of her weakness:

BLANCHE: [...] You healthy Polack, without a nerve in your body, of course you don’t know what anxiety feels like!<sup>25</sup>

The recognition of one’s weaknesses surely is a sign of mental sanity. Blanche cures her anxiety by taking long hot baths, as if to restore the purity which she lost by being “generous” to strangers. And Stanley, who wants to keep things his way, uses her weaknesses against her and laughs at her poetic language, thus confirming her notion of him as a “survivor of the stone age”<sup>26</sup>. On a larger plane, the symbolic fight between Stanley and Blanche is the fight of action against words, of barbarism against breeding, of realism against romanticism, where Stanley’s final victory reflects the true state of culture, art, and the societal norms Williams was criticizing. “Williams’ homosexuality,” says Susan Abbotson, “allowed him greater insight into female characters than many of his heterosexual contemporaries,”<sup>27</sup> and, indeed, at times the character of Blanche is used as a mouthpiece for Williams’ own critique of contemporary society in

22 In Greek mythology Elysian Fields was the place where heroes went after death.

23 See Michel Foucault, *Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason*, *Ibid.*

24 William Shakespeare, *Hamlet*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, Geddes & Grosset, David Dale House, New Lanark, Scotland, 2002, Act 3, Scene 2, lines 71-73.

25 Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 91.

26 *Ibid.*, 54.

27 Susan C. W. Abbotson, *Masterpieces of the Twentieth Century American Drama*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 2005, 45.

which there is no sophistication left, and virtually no social tolerance for anyone. Thus Blanche implores Stella:

BLANCHE: [...] Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella – my sister – there has been *some* progress since then! Such things as art – as poetry and music – such kinds of new light have come into the world since then! [...] That we have got to make *grow*! And *cling* to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching... *Don't – don't hang back with the brutes!*<sup>28</sup>

It is in imaginative speeches like this that Blanche discloses her artistic soul. The ability to imagine a better world has made Blanche mad in the eyes of other people, but that madness was like an intoxication of the spirit, not a literal one. The true insanity was triggered by Stanley's brutal assault, and it pushed Blanche completely into the world of imagination, never to return to reality again.

### Bibliography

- Abbotson C. W., Susan, *Masterpieces of the Twentieth Century American Drama*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 2005
- Berger, John, *Ways of Seeing*, available on <http://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3eI>
- DiGaetani, John Louis, *Stages of Struggle, Modern Playwrights and Their Psychological Inspirations*, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008
- Feder, Lilian, *Madness in Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980
- Flaubert, Gustav, *Memoirs of a Madman*, translated by Andrew Brown, foreword by Germaine Greer, London, Hesperus, 2002
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason*, translated from French by Richard Howard, Pantheon Books, New York, a division of Random House, 1965
- Kailo, Kaarina, *Blanche DuBois and Salomé as New Women, Old Lunatics in Modern Drama*, in *Madness in Drama*, Cambridge University Press, 1993
- O'Connor, Jacqueline, *Dramatizing Dementia: Madness in the Plays of Tennessee Williams*, Bowling Green State University Popular Press, 1997
- Selznick, Irene Mayer, *A Private View*, New York: Alfred A. Knopf, 1983
- Shakespeare, William, *Hamlet in The Complete Works of William Shakespeare*, Geddes & Grosset, David Dale House, New Lanark, Scotland, 2002

<sup>28</sup> Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*, 54–55.

*The Influence of Tennessee Williams, Essays on Fifteen American Playwrights*, edited and with an introduction by Philip C. Kolin, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008

*The Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire, A Collection of Critical Essays*, edited by Jordan Y. Miller, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1971

Williams, Tennessee, *A Streetcar Named Desire*, Introduction and questions by Ray Speakman, Heinemann Plays, England, 1995.

**Биљана Влашковић**

## **БЛАНШ ДУБОА, У ЗАМЦИ ПАНОПТИКОНА**

Резиме

Рад говори о различитим начинима на које видимо ствари, и усмерен је не ка објашњавању, већ ка разумевању лика Бланш Дубоа и оних њених душевних борби које је Тенеси Вилијамс приказао или само предочио у својој драми *Трамвај звани жеља*. У проучавању моћи појединца да бира како своје моралне вредности тако и своју традицију, рад се ослања на Фукоове дефиниције лудила и на филозофију егзистенцијализма и покушава да одреди границу између лудила и разума онако како је она описана у *Трамвају* и у односу између Бланш и Стенлија Ковалског, њеног љубавника-демона. Вилијамс је искористио мотив лудила не само да покаже како особа реагује на утицај околине, већ и да укаже на то да свет индивидуалног лудила, или свет субјективне реалности, има како одбојну тако и своју привлачну страну.

Nathalie Ségeral

University of California, Los Angeles

## DÉSIR, FOLIE ET FÉMINITÉ À TRAVERS LA FIGURE DU VOYEURISME DANS *LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN* DE MARGUERITE DURAS

A la suite de la publication du *Ravissement de Lol V. Stein* par Marguerite Duras en 1964, Jacques Lacan, dans un article intitulé „Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*“, écrit:

„[...] le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, [...] c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, *l'artiste toujours le précède*<sup>1</sup> [...]. C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne.<sup>2</sup>“

Cette déclaration semble replacer d'emblée le roman de Duras dans la lignée de la psychanalyse, ne serait-ce que par la „folie“ de Lol, qui constitue *a priori* le thème central du roman. Cependant, alors que la perception du désir féminin dans la psychanalyse freudienne et lacanienne se caractérise par l'altérité et le manque, Duras parvient à subvertir cette conception phallogcentrique par une habile mise en abyme de la relation psychanalyste-patiente, grâce à un jeu de regards et de désir entre le narrateur et les autres personnages.

A travers l'étude de la figure du voyeurisme dans *Le Ravissement*, j'aimerais donc démontrer comment Duras parvient à la fois à problématiser les concept(ion)s psychanalytiques et à *écrire le désir* tel que Lacan le définit, par le biais des personnages de Lol et du narrateur Jacques Hold, tout en subvertissant habilement le discours phallogcentrique sur la folie et le désir féminins, pour aller vers une ré-écriture du discours de la folie et de la création littéraire – thèmes qui parcourent son œuvre tout entière.

**Mots-clés:** Désir, Duras, féminité, folie, Foucault, Lacan, psychanalyse, ravissement, voyeurisme.

*Le Ravissement de Lol V. Stein*, publié en 1964, s'ouvre sur une scène de bal à T. Beach, près de S. Tahla. Lola Valérie Stein, 19 ans, se rend à ce bal, accompagnée de son iancé Michael Richardson. Au cours de la soirée, il la quitte pour une autre femme, Anne-Marie Stretter, beaucoup plus âgée, venue accompagner sa propre fille de l'âge de Lol. A la suite

1 Mes italiques.

2 Jacques Lacan, „Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*“ In *Cahiers Renaud-Barrault* 52. (Paris: Gallimard, 1965) 10.

de cet épisode, Lol semble perdre momentanément la raison, puis guérir tout à fait de sa déception amoureuse. Le lecteur la retrouve dix ans plus tard, qui revient s'installer à S. Tahla, mariée et mère de trois enfants. Elle semble heureuse et avoir – en apparence – oublié l'incident de T. Beach. Cependant, elle retrouve Tatiana Karl, une amie d'enfance qui était restée auprès d'elle durant tout le bal. L'histoire de Lol est racontée à la troisième personne, par un narrateur dont l'identité est d'abord inconnue au lecteur, puis qui se révèle être Jacques Hold, l'amant de Tatiana Karl.

La question du regard est centrale au *Ravissement*: regard du narrateur Jacques Hold constamment posé sur Lol, regard de Lol sur le narrateur, jeu de regards entre les différents personnages, voyeurisme de Lol, et dialectique voyeur/regardé. C'est donc par le biais du regard que s'articulent les thèmes du désir, de la féminité et de la folie tout au long du roman.

Pour comprendre quel déplacement Marguerite Duras opère, il convient de revenir aux concepts clé de la psychanalyse. Tout d'abord, la question du désir, ou „libido“ pour reprendre le terme utilisé par Sigmund Freud, est centrale à la psychanalyse depuis son origine. Pour Jacques Lacan, „l'inconscient est structuré comme un langage“ et le désir s'exprime essentiellement par le biais de la métonymie<sup>3</sup> („Car le symptôme est une métaphore, que l'on veuille ou non se le dire, comme le désir est une métonymie“ *Instance de la lettre dans l'inconscient* 528). Le désir est par essence manque, car innommable. Dans cette perspective, désir et folie ont partie liée, puisque la folie se définit par l'altérité et le manque: „la folie est perçue comme non-lieu, atopie; le fou est hors du sens, il est différent dans un sens absolu, une présence troublante qui signale finalement une absence encore plus troublante: une Altérité aussi irréductible qu'inaccessible<sup>4</sup>.“ ( Plaza 200).

De la même façon, la perception de la femme dans la psychanalyse freudienne et lacanienne se caractérise par l'altérité et le manque: selon Freud, tous les aspects de la vie tournent autour du pénis, symbole de la masculinité<sup>5</sup>. Ainsi, si l'on définit la „folie“ comme „non-lieu“ et „ab-

3 Jacques Lacan, „Instance de la lettre dans l'inconscient“, in *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966) 528.

4 Monique Plaza, *Ecriture et folie* (Paris: PUF, 1986) 200.

5 Dans cette perspective, Freud a développé sa théorie de „l'envie du pénis“, dont la petite fille est censée faire l'expérience autour de l'âge de quatre ans, ainsi que les théories du complexe d'Oedipe et du complexe d'Electre, le premier décrivant un stade de développement central chez le petit garçon, le second désignant un stade équivalent du développement de la petite fille, conduisant la petite fille à „préférer“ l'adoption d'un rôle sexuel passif et la pénétration vaginale. Dans son essai intitulé „L'Organisation sexuelle infantile“ (1932) Freud déclare que „au stade de l'organisation pré-génitale sadique-anale, il n'est pas encore question de masculin et de féminin, l'opposition entre actif et passif est celle qui domine.

sence“, alors, tout au long du *Ravissement*, les métaphores abondent dans ce sens. En effet, les noms de villes (S. Tahla, T. Beach, U. Bridge) sont complètement imaginaires et aussi mystérieux que l’initiale de „Lol V.“. Quant à Lol, elle semble avoir perdu son identité, puisque personne ne la reconnaît à S.Tahla, et „ses promenades devaient passer inaperçues“ (Duras 40). Personne ne semble la voir, et „son incognito“ (Duras 41) reflète sa dépersonnalisation. Elle incarne l’altérité, puisqu’elle n’est plus elle-même mais est devenue un „personnage<sup>6</sup>“ : le personnage de la fiction du spectateur-narrateur Jacques Hold, thème sur lequel je reviendrai.

Ces perceptions phallogocentriques de la féminité, voire son exclusion de la théorie psychanalytique, ont été violemment critiquées par les féministes françaises Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva. Dans son ouvrage *Le Temps de la différence*, Luce Irigaray – ancienne étudiante de Jacques Lacan – rappelle, au sujet de la position de la femme en psychanalyse, que le modèle culturel contemporain de la psychanalyse a parlé „de l’irrésolu du côté des femmes. Freud a avoué son incompetence finale concernant ce “continent noir” [...]”<sup>7</sup> (*Temps* 73) et, dans *Speculum. De l’autre femme*, elle offre une critique virulente de la psychanalyse lacanienne et freudienne qui, tout en utilisant l’analyse pour révéler la subjectivité féminine, renforce et perpétue l’exclusion et l’aliénation de la femme, en l’interprétant comme „une version déformée ou insuffisamment développée<sup>8</sup>“ (*Speculum* 57) de la subjectivité masculine.

Dans la mesure où le désir est caractérisé par un manque, et où la femme a été décrite de façon récurrente par la psychanalyse comme manque absolu, il est „logique“ que désir, folie et féminité soient intrinsèquement liés, puisque tout désir est, par définition, impossible à satisfaire, et, si la femme est pur désir, alors elle se trouve engloutie dans la spirale du désir sans fin. D’ailleurs, on pourrait dire que la femme occupe, dans le discours psychanalytique masculin, la même position que l’inconscient, dans la mesure où le féminin, comme l’inconscient, est caractérisée par l’altérité. Ainsi, pour Jacques Lacan, à la suite de

---

Au stade suivant, celui de l’organisation génitale infantile, il y a bien un masculin, mais pas de féminin; *P’opposition s’énonce ici: organe génital masculin ou châtré*. C’est seulement quand le développement, à l’époque de la puberté, s’achève, que la polarité sexuelle coïncide avec masculin et féminin. *Le masculin rassemble le sujet, l’activité et la possession du pénis; le féminin perpétue l’objet et la passivité*. Le vagin prend maintenant valeur comme logis du pénis, il recueille l’héritage du sein maternel.“ (*L’Organisation sexuelle* 116)

6 „Rien d’ailleurs, dans les vêtements, dans la conduite de Lol, ne pouvait la signaler à une attention plus précise. La seule chose qui eût pu le faire, c’était son personnage lui-même.“ (Duras 40)

7 Luce Irigaray, *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. (Paris: Poche, 1989) 73.

8 Luce Irigaray, *Speculum. De l’autre femme* (Paris: éditions de minuit, 1974) 57.

Rimbaud, „je est un autre“ littéralement puisque, d’après son essai *Écrits: le séminaire sur „La Lettre volée“*, „l’inconscient est le discours de l’Autre en moi“<sup>9</sup> (*Lettre volée* 28).

L’absence féminine est également ce qui caractérise l’*Histoire de la folie* de Michel Foucault, dans la mesure où, dans sa vaste entreprise de réhabilitation de la figure du fou après les ravages du „cogito ergo sum“ de Descartes, il ne mentionne aucune figure féminine d’artiste folle. La seule figure féminine invoquée est celle d’Ophélie, exemple traditionnel du personnage féminin ayant perdu la raison à la suite d’un amour déçu. En ce sens, Foucault lui-même perpétue l’aliénation de la femme, en lui refusant une place de sujet dans l’histoire de la folie.

J’aimerais donc maintenant examiner la manière dont *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, met en scène et subvertit la vision phallogcentrique de la femme dans la psychanalyse freudienne et lacanienne, et permet également un contrepoint à l’essai de Foucault, qui perpétue, dans son historique de la folie, la réification et l’exclusion de la femme folle.

A l’occasion de la publication du *Ravissement*, Lacan, dans son „Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*“, évoque une célèbre remarque de Freud:

„Je pense que, même si Marguerite Duras me fait tenir de sa bouche qu’elle ne sait pas dans toute son oeuvre d’où Lol lui vient, et même pourrais-je l’entrevoir de ce qu’elle me dit la phrase d’après, le seul avantage qu’un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c’est de se rappeler avec Freud qu’en sa matière, *l’artiste toujours le précède*<sup>10</sup> et qu’il n’a donc pas à faire le psychologue là où l’artiste lui fraie la voie. C’est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s’avère savoir sans moi ce que j’enseigne<sup>11</sup>.“ (*Hommage* 10)

Ainsi, comment *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras problématise-t-il les discours lacanien et foucauldien sur le désir, la folie et la féminité, tout en offrant une alternative à ces discours phallogcentriques ? Dans son roman, comment Duras peut-elle mettre en scène, exemplifier et subvertir les conceptions psychanalytiques et le discours masculin sur le désir, le féminin et la folie ?

Tout d’abord, la figure de la femme devenue folle par amour est un lieu commun de la littérature, comme le rappelle Michel Foucault au dé-

9 Jacques Lacan, *Écrits: le séminaire sur la lettre volée* (Paris: Seuil, 1966) 28.

10 Mes italiques.

11 Jacques Lacan, „Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*“ In *Cahiers Renaud-Barrault* 52. (Paris: Gallimard, 1965) 10.



but de son *Histoire de la folie à l'âge classique*.<sup>12</sup> D'emblée, le personnage de Lol V. Stein est présenté comme l'archétype de la femme ayant perdu la raison à la suite d'un amour déçu, puisqu'il semble *a priori* que la déception amoureuse soit à l'origine de la „folie“ de Lol, dans la mesure où elle tombe malade à la suite du bal de T. Beach lors duquel son fiancé l'abandonne pour une autre femme. Cependant, peut-on parler de „passion amoureuse“ dans le cas de Lol ? Tout discours sur Lol est par essence difficile et hypothétique, dans la mesure où elle n'est racontée que d'un point de vue extérieur; aucun accès à sa subjectivité n'est offert par l'auteure.

Donc, Lol est décrite par son amie de collègue Tatiana Karl comme quelqu'un qui „donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion. Gloire de douceur mais aussi d'indifférence, découvrait-on très vite, jamais elle n'avait paru souffrir ou être peinée, jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille<sup>13</sup>.“ (Duras 12). Est-il donc plausible que la passion amoureuse déçue ait été à l'origine de la folie de Lol, qui semble incapable d'éprouver des sentiments profonds ? Le narrateur nous dit: „Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein. Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. [...] Au collègue, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit: là.“ (Duras 12). Voici donc l'un des seuls témoignages présentés au lecteur sur Lol d'un point de vue féminin. Tout le reste du récit est constitué du point de vue et des hypothèses de Jacques Hold, l'amant de Lol et Tatiana. Cela ne signifie pas pour autant que Tatiana soit détentricice de la vérité en ce qui concerne la folie de Lol, mais il est intéressant de noter que le seul point de vue féminin sur Lol que nous propose le roman n'attribue pas sa folie à un amour déçu.

En ce sens, le roman tout entier n'est-il pas construit comme un fantasme masculin, une vision romantique et phallogcentrique de la maladie de Lol comme maladie d'amour ? Dans son article „Je est une autre: Of Rimbaud and Duras<sup>14</sup>“, Mairéad Hanrahan remarque: „In a phallogcentric culture where femininity is marked as “other,” is the relationship be-

12 „le dernier type de folie [est] celle de la *passion désespérée*. L'amour déçu dans son excès, l'amour surtout trompé par la fatalité de la mort n'a d'autre issue que la démence. Tant qu'il avait un objet, le fol amour était plus amour que folie; laissé seul à lui-même, il se poursuit dans le vide du délire. Châtiment d'une passion trop abandonnée à sa violence ?“ (Foucault 49).

13 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris: Gallimard, 1964).

14 Mairéad Hanrahan, „Je est une autre: Of Rimbaud and Duras“ *MLN* 113.4 (1998). 915-936.

tween a masculine *je* and its Other not inevitably different from that of a feminine *je*?<sup>15</sup> (Hanrahan 917). Et, plus loin dans ce même article: “The novel can be read as a critique of masculine representations of women. From this perspective, the narrator’s ‘masculine’ discourse constitutes an appropriative gesture which is reflected in his name: *Hold*.” (Hanrahan 918).

Comme le rappelle Hanrahan, „la passivité et la passion partagent la même Etymologie.<sup>16</sup> Marguerite Duras met en scène une héroïne folle dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, mais, loin de devenir passive, Lol se fait manipulatrice, et donc actrice de sa vie dans une certaine mesure, même si elle „est agie“ par des pulsions incontrôlables. Le cas de Lol est intéressant dans la mesure où il s’agit d’un cas de folie féminine raconté par un narrateur masculin et écrit par une femme.

Le fait que Jacques Hold parle de lui-même à la troisième personne révèle la faille qui semble exister dans son esprit. Comme le souligne Susan Rubin Suleiman, reprenant les propos de Jacques Lacan dans son „Hommage fait à Marguerite Duras“, „Jacques Hold devient ravi en réinventant le ravissement de Lol<sup>17</sup>“. Dans ce roman, la possession semble bien finalement être du côté de Jacques Hold, puisque son récit est en fait celui de son obsession pour Lol, qui commence par une quête du passé de celle-ci. Susan Rubin Suleiman, dans son article intitulé „Nadja, Dora, Lol V. Stein: Women, Madness and Narrative“, souligne les ressemblances frappantes qui existent entre *Le Ravissement*, de Duras, et *Nadja*, d’André Breton. Notamment, les deux romans sont des récits faits par un narrateur de sexe masculin qui utilise la première personne du singulier, et qui raconte son histoire d’amour avec une femme qui, d’un point de vue social „normal“, est folle, et dont la folie constitue la principale source de fascination pour le narrateur<sup>18</sup>. Suleiman compare Lol et Nadja à Dora, la patiente de Freud décrite dans son ouvrage „Dora: An Analysis of a Case of Hysteria“ (1905). D’ailleurs, bien que Duras ait prétendu ne pas savoir ce qu’enseigne Jacques Lacan, je me suis demandé si le prénom de „Jacques“, pour le narrateur-psychanalyste, n’était pas un clin d’oeil à Jacques Lacan. Comme le soutient Suleiman dans son article, Duras semble parodier l’attitude de Freud face à sa pa-

15 „Dans une culture phallogocentrique, dans laquelle la féminité est marquée du sceau de l’altérité, la relation entre un *je* masculin et son Autre n’est-elle pas inévitablement différente de celle d’un *je* féminin ?“ (ma traduction)

16 “Passivity and passion share the same etymology,” Hanrahan 920.

17 Susan Rubin Suleiman, “Nadja, Dora, Lol V. Stein: Women, Madness, and Narrative”, 142 (ma traduction): “Jacques Hold becomes ravished by Lol as he reinvents her own ravishment.”

18 Suleiman, 125-6 (ma traduction): “In both, a male narrator who says ‘I’ tells a story, [...] about his involvement with a woman, who by ‘normal’ societal standards is mad, and whose madness constitutes the chief fascination she holds for the narrator.”

tiente Dora, sous la figure du narrateur Jacques Hold. D'ailleurs, nous savons peu de choses de Jacques Hold, mis à part ceci: „Trente-six ans, je fais partie du corps médical.“ (Duras 75) Hold peut donc très bien être psychiatre ou psychanalyste.

A mon sens, l'utilisation du langage par Duras pour décrire les symptômes de Lol illustre parfaitement la théorie lacanienne de la structuration de l'inconscient comme un langage, et, par conséquent, du désir comme métonymie et du symptôme névrotique comme métaphore, tout en parodiant le discours psychanalytique sur la féminité. Le passage suivant me semble le plus révélateur:

„Que se serait-il passé ? Elle ne dispose d'aucun souvenir même imaginaire, [...] ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer [...] jusque dans leur définition devenue unique mais *innommable faute d'un mot*. J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été *un mot-absence, un mot-trou*, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. [...] *Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair*. Comment ont-ils été trouvés les autres ? [...] et parmi eux, *ce mot, qui n'existe pas*, pourtant est là: il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein<sup>19</sup>.“ (Duras 48-9).

Ce passage est, me semble-t-il, l'expression parfaite de la théorie lacanienne.<sup>20</sup> En ce sens, la narration du *Ravissement de Lol V. Stein* peut être lue à deux niveaux: d'une part, le narrateur masculin qui réifie Lol, objet de son analyse, et, d'autre part, une mise en abyme de l'auteur de cette objectification qui, finalement, se retourne contre le narrateur, lui-même manipulé et réifié par le désir de Lol. Mais il est vrai que Jacques Hold ne se pose à aucun moment en narrateur omniscient, puisque, dès le début de sa narration, il annonce au lecteur: „Je connais Lol V. Stein de la seule façon que je puisse, d'amour“ (Duras 46).

Ainsi, à travers le personnage/narrateur de Jacques Hold, Duras parodie le discours psychanalytique phallogocentrique sur la féminité comme

<sup>19</sup> Toutes les italiques sont les miennes.

<sup>20</sup> Selon laquelle, lorsque l'enfant accède à l'ordre Symbolique, c'est-à-dire au langage, une scission se produit dans le Moi inconscient, produisant un jeu entre le langage et le ressenti. D'après Lacan, l'homme est à la recherche perpétuelle d'une façon de combler cette distance entre le vécu et le langage, pour retrouver la plénitude originelle, pré-existant au langage, et cette distance est ce qui constitue et définit le désir. Le désir, comme la névrose, est ce „mot-absence“, ce „mot-trou“, ce mot „manquant“, „qui n'existe pas“.

absence, comme manque. Le personnage de Lol est caractérisé par une fondamentale absence d'être, absence de profondeur. Lol n'est décrite que de l'extérieur; comme le remarque Monique

Plaza, dans son ouvrage *Écriture et folie*, „la technique de M. Duras répond à l'étrange caractère de son personnage: Lol V. Stein a une vie mentale où la pensée est suspendue, une présence qui se marque par l'absence, un désir qui est souhait d'inexister, une passion sans coeur, une souffrance sans sujet. Comment écrire l'histoire d'une personne qui est dépourvue de mémoire ? Quels mots tracer sur un être qui n'a pas le mot-clé pour organiser son propre univers, dont l' "atopique" est la seule existence ? M. Duras construit cette personne – cette "virtualité irréprochable" (45), "constante et silencieuse" de l'extérieur: à travers le témoignage, le désir, des autres. Le narrateur, Jacques Hold, raconte son histoire de Lol en s'étayant sur les souvenirs de Tatiana l'amie d'enfance, de Jean Bedford le mari de Lol, puis il intègre ses propres observations, les propos de Lol, et, comme nous le comprenons peu à peu, le désir de Lol et son désir du désir de Lol." (Plaza 182-3) En ce sens, n'est-ce pas là la force du roman de Duras, que d'épouser entièrement les définitions masculines du féminin comme absence, comme pure apparence,<sup>21</sup> afin de les subvertir et d'en faire la force destructrice de Lol, captivant le lecteur et le narrateur masculins et les prenant au piège de cette séduction même ?

D'autre part, l'intraduisibilité des propos de Lol et leur incompréhension avouées par le narrateur soulignent les limites de l'autorité de son discours en tant que psychiatre/interprète de Lol, tout en refusant à cette dernière le statut de *sujet* raisonnant, révélée par la comparaison par Jacques Hold des paroles de Lol à des vomissures („Quelqu'un qui vomit, on le tient tendrement“, Duras 174). Ce parallèle entre les paroles de Lol et des vomissures évoque à la fois la cure analytique ou „cure par la parole“ freudienne comme une forme d'exorcisme de la névrose, mais aussi un mépris profond de Hold pour la parole de Lol en tant que *sujet* pensant et parlant. Lol est même décrite par Hold comme étant encore en-deça du stade lacanien du miroir, car incapable de se voir: „Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres.“ (Duras 54) Ces mots semblent être la projection du discours phallogocentrique sur la femme comme absence, dénuée de subjectivité, ce qui exemplifie la thèse de Luce Irigaray selon laquelle seule une forme de subjectivité existe en Occident: celle de l'homme, ici Jacques Hold, habilité à interpréter Lol.

Dans cette perspective, Lol est „étrangère parfaite“ aux yeux de l'homme qui la raconte. Comme l'écrit Foucault dans le contexte de l'in-

21 Baudrillard ne va-t-il pas jusqu'à écrire que „la femme n'est qu'apparence“ (Baudrillard 22).

vention de la psychanalyse, „la folie n'existe plus que comme être vu“ (Foucault 507), et il semble que ce soit ce qui est mis en scène chez Lol, soumise en permanence au regard du narrateur. Cependant, ce regard du psychanalyste est subverti, puisque Lol elle-même *regarde* Jacques Hold, au sens propre du terme, lorsqu'elle se fait voyeuse de ses ébats amoureux avec Tatiana à l'Hôtel des Bois. Jacques Hold devient donc à son tour *objet* du regard de Lol. En ce sens, le voyeurisme de Lol, tout en répétant la scène originelle du bal, lors de laquelle elle s'était retrouvée spectatrice *malgré elle*, permet également un retournement de la situation, dans la mesure où Lol est aussi actrice de la mise en scène qu'elle a amené

Jacques Hold à réaliser pour elle. Cette obsession du contrôle est déjà présente dans la description de „l'ordre rigoureux [qui] régnait dans sa maison“ (Duras 33), et cet „ordre glacé“ (Duras 35) devient la métaphore du contrôle exercé par sa conscience sur sa „folie“: „aucune de ces pensées jamais n'a passé la porte de sa maison.“ (Duras 45) La maison est décrite comme le lieu du refoulement, alors que les longues promenades permettent la libération des „pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes, qui viennent dans la bousculade, prennent vie et respirent [...]“ (Duras 45)

D'ailleurs, la folie de Lol n'est peut-être qu'une conséquence de l'incapacité de Jacques Hold à la comprendre, puisqu'elle échappe au carcan de sa logique masculine. La folie que le narrateur décèle en Lol n'est-elle pas finalement une construction de son incompréhension, de son incapacité misogyne à comprendre le fonctionnement de l'esprit de Lol ? En la constituant comme Autre absolu de par son sexe, il la revêt du caractère de la folie. “The message of the narration is, indeed, that *je est une autre*.” (Hanrahan 920) Comme l'explique Mairéad Hanrahan, il s'agit là d'un désir de Jacques Hold de réduire l'Autre au Même<sup>22</sup> qui s'exprime dans l'entreprise de Hold d'expliquer Lol selon ses propres critères „rationnels“. Hanrahan démontre également que Duras adopte une perspective masculine pour mieux la critiquer, et que le message du roman est qu'il est impossible de savoir quoi que ce soit d'une femme d'après un homme.<sup>23</sup> Ce qui rejoint les critiques soulevées par Cixous et Irigaray contre la psychanalyse freudienne et lacanienne, qui ne théorise la féminité que par opposition à la subjectivité masculine, donc de façon négative, comme absence ou manque.

22 “a desire on [Hold's] part to reduce the Other to the Same” (Hanrahan 920).

23 Mairéad Hanrahan, 918: “Duras adopts a masculine perspective the better to criticize it [...], the ‘message’ of the novel being that, through men, we can know nothing of women.” (ma traduction française).

De la même façon, Jacques Lacan interprète la fin du *Ravissement* comme le basculement définitif de Lol dans la folie: „Cet être à trois pourtant, c'est bien Lol qui l'arrange. Et c'est pour ce que le “je pense” de Jacques Hold vient hanter Lol d'un soin trop proche, à la fin du roman sur la route où il l'accompagne d'un pèlerinage au lieu de l'événement – que *Lol devient folle*.<sup>24</sup>“ (*Hommage* 13) Ainsi, après avoir souligné à maintes reprises tout au long de son article consacré au roman de Duras, que le comportement de Lol, comme la création littéraire de Duras, sont „le sens de cette sublimation dont les psychanalystes sont encore étourdis de ce qu'à leur en léguer le terme, Freud soit resté bouche cousue“ (*Hommage* 13), qu'„être comprise ne convient pas à Lol, qu'on ne sauve pas du ravissement“ (*idem*), que Duras parodie la psychanalyse,<sup>25</sup> Jacques Lacan est finalement victime du même travers que le narrateur Jacques Hold et relègue Lol au statut de femme folle. D'après Lacan, Lol est cantonnée à un rôle passif, et il va même jusqu'à la définir comme „non-regard<sup>26</sup>“. Il n'envisage pas que son personnage puisse avoir été voulu manipulateur par l'auteure.

Ainsi, j'ai montré que, dans un premier temps, c'est l'absence même qui semble créer le pouvoir de séduction de Lol; cependant, cette „absence“ peut aussi être interprétée comme la projection du narrateur Jacques Hold, incarnation du discours phallogocentrique et réducteur de la psychanalyse sur le féminin. Il semble que ce soit cette réification de la féminité, cette représentation masculine réductrice de la femme comme sensuelle, victime de sa passion amoureuse, que dénonce Duras dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. En ce sens, le roman de Duras peut être considéré comme une subversion de ce discours phallogocentrique sur le désir féminin et sur la „folie“ tenu par Lacan, Freud et Foucault. Duras met en scène cette objectification de la femme devenue folle par amour et source de création fantasmatique et réductrice pour (et par) le regard masculin, afin d'en révéler l'ineptie grâce à une subtile utilisation du langage. Foucault, en dénonçant la constitution de la folie en altérité absolue, perpétue lui-même la double aliénation qui caractérise la folie féminine, en excluant la figure de l'artiste folle de son projet. *L'Histoire de la folie* ne fait en effet référence qu'à des artistes fous de sexe masculin. Les femmes ne reçoivent aucune place dans l'histoire de la folie, si ce n'est comme objet d'étude, privé de voix, comme dans le cas de l'étude

24 Mes italiques.

25 „[...] mettre un terme à ce qu'il faut bien désigner par son nom: la goujaterie, disons le pédantisme d'une certaine psychanalyse.“ (*Hommage* 10)

26 „[...] de ce que Marguerite Duras la dépeint comme non-regard. [...] Surtout ne vous trompez pas sur la place ici du regard. Ce n'est pas Lol qui regarde, ne serait-ce que de ce qu'elle ne voit rien. Elle n'est pas le voyeur. Ce qui se passe la réalise. [...]“ (*Hommage* 6-7)

de Dora par Freud. Duras, dans *Le Ravissement*, redonne à la femme sa place de sujet. Lol est l'incarnation même de la théorie d'Hélène Cixous, du corps comme langage de l'inconscient.

Finalement, ce sont les fantasmes que nourrit le narrateur pour Lol qui donnent naissance au récit. Ainsi, Hanrahan remarque, au sujet de la production littéraire de Duras: „her production [is] governed by what can be characterized as a poetics of alterity, of alteration. The question of the relationship between Self and Other is central in both the theme and the structure of *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Hanrahan 916)“. Comme le démontre Michèle Druon dans son article intitulé „Mise en scène et catharsis de l'amour dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*“, c'est le désir de Lol, ainsi que celui de Jacques Hold, qui provoquent la narration, dans laquelle est mise en scène „la théâtralité de l'amour“ (Druon 390). D'ailleurs, par cette mise en scène de l'amour, Lol se constitue comme „sujet commun de désir et du sens [...] dans une position proprement intenable mais qui est aussi très exactement définie par Lacan comme celle du sujet du savoir en psychanalyse. [...] Toute la folie de Lol en est la métaphore: se trouver aliéné, dissocié de son propre désir, équivaut à faire de ce désir une fiction.“ (Druon 390). Ainsi, cette remarque que fait Tatiana à Lol – „Tu parles de ta vie comme un livre“ (Duras 76) – symbolise-t-elle l'ultime renversement par lequel le personnage de Lol devient auteur et metteur en scène du désir, de la folie, et du sens qui leur est donné. Lol renvoie le regard du psychanalyste/surveillant/voyeur à lui-même, car sa vacuité apparente fait d'elle le miroir qui reflète la position intenable du psychanalyste comme „sujet commun de désir et de sens“ dont parle Druon. Ainsi regardé, le psychanalyste devient lui-même objet de fiction – cette fiction dont les personnages et les lieux sont eux-mêmes un fantasme de l'auteure, répétés et réécrits à l'infini dans un grand nombre de ses autres ouvrages.

## Bibliographie

- Baudrillard, Jean. *De la Séduction*. Paris: Gallimard, 1979.
- Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- Druon, Michèle. „Mise en scène et catharsis de l'amour dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*“. *The French Review* 58.3 (1985). 382-90.
- Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.
- Felman, Shoshana. „To Open the Question.“ *Yale French Studies* 55/56 (1977). „Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise.“ 5-10.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

- Freud, Sigmund. *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*. Intro. Philip Rieff. New York: Touchstone, 1997 [1905].
- Freud, Sigmund. „L'Organisation sexuelle infantile“. In *La Vie sexuelle*. Paris: Presses universitaires de France, 1970 [1932].
- Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytische Verlag, 1922.
- Hanrahan, Mairéad. „Je est une autre: Of Rimbaud and Duras.“ *MLN* 113.4 (1998). 915-936.
- Irigaray, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. Paris: Poche, 1989.
- Speculum. De l'autre femme*. Paris: éd. De Minuit, 1974.
- Lacan, Jacques. *Écrits: le séminaire sur „La Lettre volée“*. Paris: Seuil, 1966. 19-75.
- Lacan, Jacques. „Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*.“ In *Cahiers Renaud-Barrault* 52. Paris: Gallimard, 1965. 7-15.
- Lacan, Jacques. „Le Stade du miroir.“ In *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques. „L'Instance de la lettre dans l'inconscient.“ In *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.
- Larson, Sharon. „Quand la folle se tait: la psychanalyse et la construction de la voix féminine dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*.“ *Thirdspace* 4.2 (2005). [http://www.thirdspace.ca/vol4/4\_2\_Larson.htm]
- Plaza, Monique. *Ecriture et folie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Suleiman, Susan Rubin. „Nadja, Dora, Lol V. Stein: Women, Madness and Narrative.“ In *Discourse on Psychoanalysis and Literature*. Ed. Shlomith Rimmon-Kenan. London: Methuen, 1988. 124-151.

Натали Сежерал

## ЖЕЉА, ЛУДИЛО И ЖЕНСТВЕНОСТ КРОЗ ФИГУРУ ВОАЈЕРИЗМА У ЗАНЕСЕНОСТИ ЛОЛЕ В. СТАЈН МАРГЕРИТ ДИРАС

Резиме

Непосредно по објављивању дела Маргерит Дирас *Занесености Лоле В. Стајн* 1964. године, Жак Лакан пише, у чланку под називом „Омаж Маргерит Дирас, за *Занесености Лоле В. Стајн*“: „ (...) једина предност коју психоаналитичар има право да преузме у односу на своју позицију (...), јесте да се са Фројдом подсети да му у његовом послу **уметник увек прејихоу**<sup>27</sup> (...). Управо то признајем у занесености Лоле В. Стајн, где Маргерит Дирас изгледа и без мене зна оно што ја предајем“<sup>28</sup>. Ова изјава као да одмах

<sup>27</sup> Италик је мој.

<sup>28</sup> Jacques Lacan, „Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*“ In *Cahiers Renaud-Barrault* 52. (Paris: Gallimard, 1965) 10.



поставља роман Дирасове у психоаналитичке романе, макар по самом „лудилу“ Лоле, које *a priori* конституише централну тему романа. Међутим, док се перцепција женске жеље у лакановској и фројдовској психоанализи карактерише другошћу и недостатком, Дирасова успева да субвертира ову фалоцентричну концепцију успешном *mise en abyme* односа психоаналитичар – пацијенткиња, између осталог захваљујући и игри погледа и жеље између наратора и других ликова.



Ирена Кнежевић • *“What will not I do to obtain his soul?”*  
дигитална штампа, оловке и акварел на папиру; 50 × 70 cm, 2009.

**Анка Ристић**

*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## **ОДНОС ПСИХОЛОШКОГ И РЕЛИГИОЗНОГ У ЖИТИЈУ ПЕТРА КОРИШКОГ ТЕОДОСИЈА ХИЛАНДАРЦА**

У раду се предочава однос религиозног искуства и психичког обољења, постављен у *Житију Петра Коришког* Теодосија Хиландарца. Испитујући природу текстуалног приказа визија и халуцинација духовника Петра Коришког долазимо до сазнања да Коришки није луд, већ егзалтиран у служби Богу.

*Кључне речи:* религија, психологија, Петар Коришки, визија, халуцинација, лудило

*Житије Петра Коришког* представља текстуални приказ визија и халуцинација, егзалтираног стања Петровог у жељи за сједињењем с Господом. Религиозни карактер текста и његова композиција, заснована на поетици парадоксалног, сасвим су у складу са књижевним стваралаштвом у средњовековној епоси, које је разликујући „чулно сазнање“ релативне стварности од правог, „умног сазнања“, њеног нематеријалног, ванвременског и ванпросторног праузрока, успевала да оствари хармоничну синтезу стварног и нестварног. Посредством метафизике, мистике и праћењем психолошког профила, у овом случају Петра Коришког, тематски усмерено у област ирационалног и натприродног, као интегралног дела реалистичког казивања, пружена је могућност да се дође до правог сазнања трансцендентног света. Такав свет се нуди посредством стваралачке имагинације (некада доступан чулном, а некада умном сазнању), а може се рећи и веродостојно раван божанском откровењу. Облици понашања и поступци Петра Коришког са којима се сусрећемо на његовом путу до коначног циља- потпуне преданости у љубави према Богу, у складу су са начином компоновања дела старе српске књижевности, која уз религиозни карактер обилују чудесним догађајима, мистичним визијама, структурним повезивањем мистичног и стварног; а у случају овог житија сусрећемо се и са мистичним виђењем монаха пустињака. Отуда се може рећи да Теодосије хиперболизује силину визија и различитост овог литерарног

лика од његовог окружења, управо да би испунио захтеве свога времена и показао снагу истрајности, а за будуће време оставио низ питања која залазе подједнако и у религију, и у психологију, чак и психопатологију и полако ломе границе на нивоу лудило-нормалност и нормалност- реална или умишљена. Текст *Житија Петра Коришког* први пут је објављен 1871. године, у издању које је приредио стојан Новаковић, према рукопису из 16. века. Питање ауторства текста је било дуго отворено, али стојан Новаковић налази да је Житије Петра Коришког написао биограф светог саве Теодосије Хиландарац. Новаковић је помогао и у одгонетању времена постанка *Житија*, за које је утврђено да је настало око 1310. године. Опште је мишљење да је овај текст једно од најјаснијих и најлепших остварења старе српске књижевности.

Пишући о подвизима духовника-пустињака Петра Коришког, Теодосије поставља важна питања о човеку, бићу, Богу, вери и космосу, наговештава одговоре, а за неке дилеме као да оставља читаоцима да их разреше. *Житије* је могуће разумевати и описивати са различитих становишта. за ову прилику одабрали смо приказати однос психолошког и религиозног у запису посвећеном Коришком. Полазимо, наиме, од тезе да је ово Теодосијево житије, између осталог, веома леп пример приказа религиозног саодношења микрокосмоса и макрокосмоса, саодношења које отвара и неке занимљиве хоризонте психичког живота Петра Коришког као литерарног јунака. Индивидуа је представљена као део макрокосмоса, али и она сама у своме духу образује нови космички простор. Отуда настаје низ сложених питања чији одговори никако не могу бити коначни.

Како разумевати пустињака Петра Коришког, који на позорници свога живота, не много друкчије и у сфери духа, репрезентује трагично супротстављање добра и зла? Да ли је Коришки луд јер се вољно изграђује у властитог непријатеља? Да ли је озлеђивање свога тела обележје психичког обољења, манифестованог и халуцинантним представама? Да ли је Петар Коришки занесени идеолог религијске праксе? Или је, коначно, Коришки правомислећи и здравомислећи човек, несхваћен од својих савременика, а непрочитан од својих потомака? Једино питање на које имамо одговор јесте разлог настанка *Житија* који Теодосије образлаже следећим речима: „Да дубинама заборава не буде прекривено доброга оца добро живљење и у пустињи трпљење, а да би и ми пажљиво гледајући у њега и као останом подстицани понављали подвиге његове и на

доброродетељ се покренули, почињемо повест, Бога у помоћ казивању повести молитвама имајући.“<sup>1</sup>

Поред поменутог разлога, са поетиком средњовековне књижевности слаже се начин формирања и приказивања главног лика- он је по свему још од свог рођења посебан и управо се том својом посебношћу издваја изнад свога окружења. Да би ту посебност истакао, Теодосије додаје следеће особине: да је Петар Коришки рођен у селу Уњемир, у хвостанском крају у Диоклетији, да је био смеран дечак, по рођењу просветљен крштењем и у веома младим годинама окренут учењу светих књига. У детињству је избегавао дружење с другом децом, људима, па и са својим родитељима, а на родитељске прекоре одговарао би осмехом, и с још већим жаром држао би се поста и учења у цркви. Још као веома млад одрицао се ношења одеће. Могуће разлоге за овакво Петрово понашање можемо пронаћи у савременој психологији која може претпоставити, на пример, зашто се Петар Коришки у детињству тако понашао. Према Карлу Густаву Јунгу, човек се стално креће по филогенетски уходаним путевима, а да притом о неким једва да конструише одређен појмове, или ти појмови сасвим изостају. све се одиграва у људској психи, која је неким својствима своје конституције и начинима испољавања остала непромењена хиљадама година. Требало би, налаже Јунг, разликовати психичку природу од психичке реалности, тј. колективно несвесно и архетипове на дну нашег несвесног живота. Филогенетско наслеђе представљају наслеђене форме опажања и разумевања – архетипове – и то су главне форме манифестовања колективно несвесног. Колективно несвесно постоји пре сваког личног искуства. Архетипови се скривају и бивствују и у неким сновима, визијама светаца или халуцинацијама душевно оболелих. Дакле, евоцирањем јунговске перспективе може се необичан живот Петра Коришког сагледати као не сасвим јасно испредена нит продирања до „оне стране“ збивања обичног, свакодневног стања свести, која је безвремена и беспросторна. Понашање Петра Коришког уклапа се у архетипове што се снова, халуцинација и визија тиче и ово је једино место где су психологија и понашање компатибилни. Уколико халуцинације посматрамо чисто са психолошке стране, психологија нам неће дати један, коначан одговор; граница ће шетати од лудила као узрока таквом стању до прости измучености тела услед глади. На нивоу текста решење се може видети као Петрова жеља за спознајом Бића.

1 Теодосије Хиландарац, *Житије Петра Коришког*, Летопис Матице српске, Нови сад, јул 1970, 70.

Не своди ли се онда читав текст *Житија Петра Коришког* на онтолошки или епистемолошки проблем? Теодосијев запис предочава биће Коришког, отварањем мозаички повезаних аспеката субјектовог деловања, осврховљеног и жељом за спознајом. Еволуција овог проблема може се пратити и кроз развој феномена, својствених генијалним људима историје, мистичким визијама ананхорета свих религија, визијама душевно оболелих, а запаженим и у поступцима Петра Коришког.

Целовит план текста *Житија* стога посматрамо као својеврсни макрокосмички домен – духовност по себи – у чијем су оквиру пређане микрокосмичке фигуре, које иницирају нова питања и образују нове пројекције, представљајући, својом укупношћу, макрокосмос за себе. Предмет даље расправе биће управо микрокосмоси – модели одређеног понашања и мотивација за то понашање.

Наум Петра Коришког да оде од куће, да остави сестру, да живи усамљенички, да се одриче уобичајене људске хране узимањем за јело дивљих биљака и горких букових жирова, идеја да се непрестано моли, да носи вретиште уз тело, да презире материјално, са религијског становишта може се оправдати његовом највећом потребом – жељом да се, у бескрајној љубави, сједини с Богом. Али, посматрано са становишта психологије, указују се нешто друкчија решења, нарочито у првом делу *Житија*, где сваки корак Коришког изискује психолошко образложење. Од указивања арханђела Михаила, па надаље, могућности за психолошку и психопатолошку интерпретацију бивају све сведеније.

Остављајући сада по страни религијски аспект, потребу Петра Коришког за „некомуникацијом“, за бегом од куће, његово презирање свога тела и свега пролазног и потрошног, психологија може покушати да пронађе залазећи у његово рано детињство. „Разне жеље и потребе малог детета на оралном, аналном и гениталном ступњу развоја, први неизбежни сукоби са родитељима, њиховим забранама и ограничењима, страхови и пркоси који се јављају услед сукоба супротних импулса, остављају трагове у вечитом човековом четвороуглу чије су стране наше Ја, Над-ја, Нагон и спољашњи свет.“<sup>2</sup> стога се, идући за наведеним поставкама, може претпоставити да је чудновати дечак претрпео неку трауму услед сукоба непресушне потребе детета за љубављу и нежношћу са реалним одговором његове најближе околине. Отуда односи

2 Владета Јеротић, „Човек и његов идентитет – психолошко-психијатријски проблеми данас“, Пројекат Растко: Библиотека Владетина Јеротића, [www.rastko.rs/filosofija/kliping.html](http://www.rastko.rs/filosofija/kliping.html).

које је успостављао, како према својим нагонима, и физиолошким потребама, тако и према родитељима, очитовали су приметну неуобичајеност. Прво, речени сукоб могао је да се догоди већ у тренутку рођења новог детета у породици, тј. доласком на свет Петрове сестре, када се пажња и нежност, који су били усредсређени само на једно дете, премештају на друго, слабије и незаштићеније, што прво дете готово увек доживљава као болну трауму. Ово би могао бити један од разлога жеље Петра Коришког да напусти породицу. Други разлог може се потражити у привржености мушког детета мајци, у латентној жељи да се мајка сва поседује, што надаље ствара осећање љубоморе према оцу, који се, осим као вољени родитељ, указује и као непријатељ. Осим тога, код детета се јавља и страх од казне услед слутње да оно нема права на ове своје жеље. Ако су жеље интензивније, а отац у непажњи некада чак и груб, страх бива све јачи, те остаје стално присутан, реализујући се кроз различите форме испољавања као што су: претерана послушност, скромност и повученост, спремност на жртвовање. сукоб Коришког, вероватно са оцем, пратила је у нелагоди и противречност његових потреба: „И често родитељи његови поводом тога бејаху нерасположени због њега, и говораху му: „Бруко породице и срамото наша, зашто са друштвом радовати се не изађеш, него свагда ћутиш и безгласан као да си у жалости за киме ходиш? Шта се то с тобом на наше очи дешава, коју потајну мисао у срцу своме носиш и не говориш нам о томе?“ (70-71) Одрекавши се мајчине љубави, Коришки је касније потиснуо жељу за њом, хотећи да доспе у стање одрицања свих жеља, осим једне – жеље за потпуном посвећености Богу. Ова духовна драма два пута достиже свој врхунац. Први пут у борби Петра Коришког с демонима, са садржајима што допиру из несвесног, при помућењу ума, када га демонске силе опседају и у сну и на јави, реметећи његов мир и жељено сједињење с Богом: „Ево, Господе, видиш невољу моју: из оног места у које ме приведе твоја доброта, из њега ме ова змија лукава гневом и шиштањем изгони.“ (76) Други пут речена драма бива остварена при спајању с Највишим, када Бог услиши молитве Коришког и избави га од злих бесова који га прогањаше, што је истовремено био и наговештај смрти Коришког:

„После тога светлост велика у неизрецивом виђењу у пештери заблиста, и сан од њега оде по дану и по ноћи, и мишљаше као да је на небесима а не на земљи у радости и весељу божаственом, и на-сићиваше се неисказаним виђењима многодневно, тако да је и худо биље и горки жир заборавио јести, и ни да га скупи изаћи потом

није мислио, нити је желео још да живи на земљи. Љубављу према Господу своје устрељен, псаламске стихове говораше: „Једна је душа моја Бога јакога и живога. Када ћу доћи и јавити се пред Богом?“ (82)

Вратимо ли се самом почетку унутрашње драме Петра Коришког, увиђамо да је његово понашање делимично моделовано и као последица страха младог човека од својих нагона, понајпре од сексуалног нагона. Фројд тај несвесни страх везује не за квалитет већ за квантитет нагона, који су код Коришког, судећи барем према облицима понашања, били и те како одређујући. Али зашто говоримо о дејству сексуалног нагона, када је субјекат своју чудноватост показао у најмлађим годинама? На ово питање Фројд даје један од најадекватнијих одговора: „за објашњење непријатељства нашег свесног Ја према нагонима у пубертету користи установљавање непобитне чињенице да у човеку, нарочито неуротичном, али и здравом, постоји склоност ка одбијању извесних нагона, нарочито сексуалног нагона, без икаквог претходног искуства; постоји извесно наслеђе филогенетског порекла, можда настало као последица потискивања нагона столећима. Тако би се и пубертетска аскеза могла једним делом схватити као примарно и примитивно урођено непријатељство између Ја и нагона.“<sup>3</sup> Повезујући ова три узрока – траума из детињства, појединац с појачаним нагонима, а истовремено и урођено непријатељство Ја према истим – а увршћујући међу њих и утицај средине и идеја тога времена (хришћанске идеје и времена), аскетско понашање младог човека постаје све разумљивије, прихватљивије и оправданије.

Смрћу мајке, Петар Коришки бива ослобођен од свих земаљских обавеза и принуда, макар једна од принуда била и сама мајчина љубав. Ипак, остаје још једна релација са земаљским која онемогућује потпуну посвећеност Господу, а то је фигура сестре. Попут Коришког, који се заветовао да ће свој живот посветити Богу, сестра се позива на тог истог Бога и заветује се да брата никада неће напустити, већ да ће живети истим животом као он. Како су они били тада у напону младости, може се наслутити, опет по савременој психологији, понека скривена еротска компонента у односу брата и сестре. У случају да еротске компоненте, на коју психологија непрекидно указује, заиста има, можемо је квалификовати као још један нагон, мрачан и снажан, с којим се Коришки обрачунава. Упорно

3 Ана Фројд, нерегистровани извор, према: Владета Јеротић, „Човек и његов идентитет – психолошко-психијатријски проблеми данас“, Пројекат Растко: Библиотека Владетина Јеротића, [www.rastko.rs/filosofija/kliping.html](http://www.rastko.rs/filosofija/kliping.html).



бежи од сестре, али јој се изнова враћа. На крају, ипак успева да је остави у пустињи, налазећи оправдање у следећим речима: „Господе, ти све знаш и ти знаш срца мојега жудњу за тобом, да из љубави према теби и сада ову сестру моју саму у пустињи остављам, јер хоћу да ничим неспутан послужим теби, Богу мојему. Упути ме по твојој доброту тамо где бих почетак покајању поставио, да се о својим злим делима истински побринем. Ја вољу и завете дајем, а ти трпљење и до конца живљење у пустињи овој даруј ми...“ (73)

Међутим, проблем се не разрешава ни овим обраћањем Коришког Богу, као ни смрћу сестре. Тек после догађаја сестрине смрти, братовљева немоћ да се од сестре одвоји бива скоро непремостива, јер се лутајућа сестрина душа настањује у његовој свести као стални глас опомињуће савести, који га неће напустити све до смрти. Кроз савест прогаварају бесови:

„И опет дођоше, и тресући пештеру и вичући на светога говораху: 'зашто ти причаш да се бојиш Бога, а сестру своју зверима за јело у пустињи оставио јеси?! И причаш да ћеш се спасти, а толико времена ниси ни покушао да је потражиш! зар се не плашиш суда, јер ће од тебе душу њену Бог затражити? Којим ћеш, дакле, већим грехом од овог прогневити Бога, ако не изађеш и не нађеш кости њене те их у земљу не погребеш, и бар тим не умириш Бога према себи.“ (75)

Петар Коришки остаје сам, живећи на стени, „мразом смрзаван“ и „сунцем жежен“, скоро без икаквог јела, уз мало воде и сна. И читав простор у коме се налазио, и начин на који је живео попримише обличје (халуцинантних) представа које су овладале његовом психом. Теодосије је управо у такав простор без људи, пуст и помало застрашујући морао да постави Петра- аскету и пустињака. У односу на религију, то је позитивно дешавање, јер овај простор може реално постојати и бити у скалду са искушениковим одрицањем. Психологија, међутим, каже да овакав простор, постојао реално или не, нужно доводи до деформитета људске психе, до халуцинација и поремећаја.

С друге стране, пут који је присутан од самог почетка Житија може се посматрати и као типичан епски топос, чија се конотативност може градити и на митском наслеђу. У *Житију*, вертикално постављени пут јесте слика везе између две супротно означене, међусобно удаљене тачке, конкретно у односу свето-профано. Такође, пут и путовање- као динамичан мотив кретања, у свом развоју истичу важне догађаје, али истовремено и наговештавају чињеницу да се кретање мора зауставити у некој тачки, што је

заправо коначни исход у остварењу неког циља. Профано и свето смењују се од Петровог раног детињства, поласка из родне куће, преко искушеничких подвига, све до његове смрти и остварења своје замисли- сједињења с Господом. Кућа се може посматрати као затворени, митски, профани простор, наспрам стене, места изложеног и добром и демонском, али ипак светог; а заједно су почетна и крајња тачка Петровог психичког развојног пута од профаног ка светом, с чијим развитком јача и Петров доживљај самог себе.

У првом делу Житија наилазимо и на причу о змији и „бесима лукавим“ који нападају Коришког, што провоцира аналогију са библијском причом о Адаму и јабуци. И управо од тог места, па до краја текста, угао посматрања више не може и неће бити у сфери психологије и психопатологије, већ пре свега у сфери онтологије и религије. Као да је и прва половина текста земаљска, нагонска, а ова друга узнесена, виша, јаснија и мудрија. Петра Коришког изазива змија, која, подмукло шиштећи, предводи „бесе лукаве“. Треба подсетити да се симбол змије није одувек односио на зло, подмукло-ст, поквареност и завођење. У давна, предхришћанска времена змија је симболично обележавала космичко мајчино крило, које у себи скрива свемир, као прстен живота без почетка и краја, као стална пратилица мајке земље из које је човек поникао и којој се враћа. змија је била чувар свих тајни, она је располагала земаљским знањем што га дају нагони и из ње је говорила мудрост природе. змија у кући, тзв. *чуваркућа* доноси добро, а њено појављивање ван куће носи негативну конотацију. У прастаро, митско време, када је средиште душе премештено из срца у мозак, када је зевс узео орла за свог гласника, змија постаје симбол елементарних сила негације, свих земаљских нагона, зла и опасности. стога је и јасно зашто је баш ова животиња отпочела борбу с Коришким. Победивши змију-побеђује нагоне, са психолошке стране, док са религијске стране тиме побеђује демонско и одваја се од профаног. Читав живот Петра Коришког обележен је непрестаном борбом између нагона и духовне чистоте, борбом која је усмерена ка спознаји и сједињењу с Богом. Несумњива је и једна аналогија. Баш као што је змија, имајући два језика – један којим убија и један којим лечи, један је зло, завођење и нагон, други је мудрост сазнање и синтеза – стално променљивог држања и стања, сличан њој је и Коришки у својој духовној драми. Иако се у тексту *Житија* каже да су бесови настали „путем маштарија“, не можемо олако прихватити то образложење субјектових представа, зато што се као недвосмислено показује

супротстављање Коришког бесовима, непријатељским силама, његово побеђивање дивљих звери, и све то кроз појање Давидових псалама, кроз богоугодне молитве: „Ево Господе, видиш невољу моју: из оног места у које ме приведе твоја доброта, из њега ме ова змија лукава гневом и шиштањем изгони. А, ја, роб твој, као човек са гресиманемоћан, које противљење к њој без твоје силе смем да започнем, јер без мене, рече, ништа творити не можете.“ (76)

Још један библијски мотив који који удаљује Петра Коришког од психички оболелог човека, од лудила, а нас удаљује од психопатологије, и отвара нам другу страну његовог лика, јесте објављење „анђела господњег с мачем у рукама, архистратига сила годподњих, Михаила“. (77) Осим што су веровали у присуство демонских бића, аскете су се на свом искушеничком путу сусретале и са демонима у сопственим мислима, јер монах прво види оно што је у његовом срцу рђаво, па тек онда оно што је добро. Душа образује извесне представе посредством злих демона, али и преко духа, разума, мишљења, фантазије и осећања. стога се о болести Коришког може само условно говорити, јер Петар Коришки ни у једном тренутку није изгубио присебност духа, иако је његова сигурност неколико пута била угрожена. Угроженост је проистицала из умора услед тешке борбе, а тај умор се не може безусловно сматрати симптомом болести.

Унутрашња слика психе Петра Коришког, продужена је у представи сусрета с арханђелом Михаилом. Прелазећи тако у спољашњу стварност, речена слика је чак попримила и карактер спољашње реалности. Борба свесног против претеће таме несвесног отелотворена је у драматичном сукобу архистратига Михаила, арханђела Господњег, са змијом. Тако се управљање ка једном циљу, према сједињењу с Богом, истовременим заштравањем супротности у себи: кроз борбу духа и тела, трансформише у митску сцену.

Оснажен вером у свевидљивост, Петар Коришки савлађиваше бесове, демоне, недобронамерне људе, крволочне животиње, халуцинантне приказе. Иако неретко уплашен и слаб, постајаше све јачи и неповредивији. Што је тегобнији конфликт унутрашње и спољашње природе – дух и тело – што је већа напетост услед антагонизма духовног и телесног, избављење и спасење као да су све извеснији. Ако халуцинације схватимо као испољену психозу, насталу страховитим мучењем тела и постом, нужно је указати на потребу разликовања халуцинација од визија, будући да је визијама својствена необичност, чудноватост, изненадност, непоновљивост, али да оне немају карактер обољења. Указивање арханђела Миха-

ила Петру Коришком не може се интерпретирати као психотична халуцинација духовника, већ као визија. И та визија је архетипског карактера, али обележена извесном пројекцијом будућности. Охрабрен визијом, човек би у новим искушењима био знатно снажнији, отпорнији, достојнији божанства. Кроз визије се јавља радосно и обасјавајуће осећање апсолутног јединства света, које субјекат доживљава, при чему долази до идентификације са Богом, микрокосмоса са макрокосмосом.

Сваки облик понашања може се оправдати или осудити, зависно од начина посматрања. Анализа литерарног лика Петра Коришког, вођена кроз текстуални приказ Петрове необичности или пак нормалности, текла је на једној равни, може се рећи, са прилично удаљеним крајњим тачкама, које имају заједнички почетак уобличен у поступцима Коришког, али пружају низ дивергентних решења приликом изналажења разлога таквом понашању, што психолошке, што религијске природе. По истој путањи, по којој се кретао аскета до остварења своје замисли, корачале су и психологија и религија, пружајући одговоре на нека питања и градећи тиме низ опонентних парова: психологија- религија, лудило- здрав разум, чулно- умно, халуцинација- визија, профано- свето, тело- дух, наука- вера... Превладавање противречности духа окончано је, бар на нивоу текста, па је Коришки остатак живота, до дубоке старости, провео осамљен у пустињи, али у миру: „све ово стално помињући, унижењем многим пред Господом себе смирујући осуђиваше. Тиме и до краја живота безбедна од бесова душу његову Бог хтеде да сачува, али и да објави у пустињи трпељиво и многострадално му у посту живљење.“ (83) Петар Коришки је истрајно прошао свој пут ка спознаји Бића, борећи се било са нагонима, било са демонима, оденут у у необичност, било лудилом, било светошћу, али непрестано у исцрпној љубави према Господу, у вери и осамљености. А правомерних остварења у животу нема без пристанка на самоћу. Унутрашњи сукоби, снови, халуцинације, визије могу се, можда, поистоветити с космичком драмом. Питање о бићу човека и бићу Бога разрешено је најпре кроз приказ борбе духа и тела, а затим и кроз борбу између човековог духа и Духа. Петар Коришки је себе као микрокосмос спознао пролазећи сферама религиозног искуства, а управо у религиозном доживљају потврђена је не само човекова боголикост, већ је, присутношћу божијег у људском, потврђено и његово биће човека. На крају да додајмо да је љубав према Богу најузвишеније обележје измирења са својим бићем.

**Литература:**

Теодосије Хиландарац, *Житије Петра Коришког*, Летопис Матице српске, Нови сад, јул 1970.

Владета Јеротић, „Човек и његов идентитет – психолошко-психијатријски проблеми данас“, Пројекат Растко: Библиотека Владета Јеротића, [www.rastko.rs/filosofija/kliping.html](http://www.rastko.rs/filosofija/kliping.html).

српска фантастика, *Наш природно и несиварно у српској књижевности*, српска академија наука и уметности, Београд, 1989.

Anka Ristić

**THE INTERRELATION BETWEEN THE PSYCHOLOGICAL  
AND RELIGIOUS IN *PETER KORIŠKI ŽITIJE* BY THEODOSIUS  
OF HILANDAR**

Summary

The paper examines the possibilities of interpreting the very nature of Petar Koriški, and the aspects of his psychic life, in regard to the interrelations we hereby explore, as well as the religious experience of the medieval recluse in question. The interrelation is thus established, yet the paper also defines the difference existing between the phenomena such as: the religious exaltation, vision, hallucination and madness. The special focus of the paper is directed toward the modes of transcending the contradictions representing a sort of an interlude into the state of spiritual rest.



Бојан Бочина • \*\*\*  
туш на папиру, 60 × 42 cm, 2009.

Светлана Рајичић–Перић  
Крађујевац

## ДА ЛИ ЈЕ ЛУДА МУДРА?

Рад се бави промишљањем бинарне и оксиморонске природе мудре луде у постмодерној књижевности на примеру романа Милорада Павића, Последња љубав у Цариграду. Луда је биће које је потврда археолошке природе постмодерне, она у себи носи двоструки теолошко-филозофски систем, хришћански и старогрчки, наслаге прошлости које творе савремени систем. Сама луда је противречна у себи, спаја некада неспојиве естетске категорије узвишеног и комичног, трагичног и ружног. Она је потврда данашњице као над-симулације а мудро нас као некада Дон Кихот и Хамлет пародијом води ка спознајама и слободама.

**Кључне речи:** андрогин, симулација, пародија, тело без органа, лудило, естетске категорије

*Нека нико се не вара: ако ко међу вама  
мисли да је мудар на овоме свијету  
нека буде луд да буде мудар  
(Коринћанима посланица прва, 3, 18)*

### Увод

Инспирација нашег промишљања о природи и положају луде у књижевности овом приликом ће бити роман *Последња љубав у Цариграду* Милорада Павића, лудичко дело замишљено као древна игра картама, тарот, везана за умеће тумачења симбола и „читање“ будућности. Већ у предговору Павић нас упознаје са чињеницом да се ради о „тајном језику“ Хермеса, лопова и гласника богова, упућујући тако на крају божанске моћи тумачења будућности. У ту одвајкада недозвољену област покушаће да уђе читалац играјући се семиотичким читањем, тумачењем древних симбола, комбинујући различита отварања карата, компонујући тако изнова варијанте и откривајући тајне у мрежи хипертекста и унутар саме фабуле. Роман у себи садржи велику тајну и мале тајне. Велика тајна је тајна саме игре, тајна симболичког језика заједничке свести човека којом влада Луда; док су мале тајне велика Лудина тајна (тајна пола) и тајне на нивоу фабуле. Читалац истражитељ открива или бар покушава да их открије задовољавајући своју жеђ за слободом, своју зна-

тижељу и своју жељу за играњем. Тарот се дефинише као „средњо-вековна иконографија помешана с хришћанским симболима“ (Chavalier, Gheerbrant, 2003: 692) у којој је важно познавање симболике боја, начина отварања, значења симбола... Ствар додатно усложњава чињеница што је велика тајна Павићевог тарота закључана како савременим тако и олимпским кључем и филозофско-естетском мишљу древне Грчке. Састав односа у тароту је помичан, тако је, уосталом, са свим игривим структурама које да би биле такве морају бити децентриране. Знајући да та особина дозвољава највећу могућу гipкост у тумачењу, Павић конструише роман према мистичном значењу тарота које је схваћено као иницијастичко путовање кроз човекову спознају свог положаја у свету, путовање према мудрости (коју ће достизањем изгубити). Дао је то значење кроз причу о оцу и сину, Харалампију и Софронију, лику и сенци.

У овом шпилу улога Луде приписана је сину Опујићу, Софронију који осећа да нешто са њим као са људским бићем није у реду.

Оваква игрива структура је децентрирана, било да се ради о лику, полу, догађају, смислу. У игривом тексту се мора уништити јединствени центар, нестаје хијерархија предметности текста, оно што је у једном тренутку било центар, као нпр. лик оца Харалампија или мајке Параскеве, у другом тренутку се измешта на периферију. Једино је принцип Луде, „лудог деришта“ Софронија Опујића онај који обухвата све позиције. Он је у својој иницијацији, својој лудости, док стиче мистичну снагу и езотеричну мудрост онај који је у исти мах нулти, средишњи и последњи у Великој тајни. Значи, принцип Луде је над-принцип.

У обичном шпилу карата Луда је Џокер (енгл. Joker, шаљивџија) који по својој вредности замењује све карте. Он је истовремено једнако вредан свима и више вредан и помаже на путу до победе у игри. Карташка игра је забава а у корену џокера је хумор, смех. Ликовно је џокер представљен као дворска луда, забављач с крупним укоченим осмехом и са капом у облику пале краљевске круне. Сам његов изглед упућује на смех јер је управо у крутости разлог смеха, том „лицу које се чини да се вечно смеје“ (Узелац, 1993: 123). У њему нема комичног јер оно често искључује хуморно које је по себи добродушно. Хартман ће рећи да комично често укључује иронију, сарказам, које чист хумор не трпи. (Узелац, 1993: 121).

Зато луда у књижевности обично јесте комична али није смешна. Обично луду у литератури дефинишу оксимороном „мудра луда“, μωρότατοί (грч. – мудра будала) што провоцира размишљање о њеној сложеној природи док је речничка одредница за значење



симбола луде „онај који пркоси свим нормама успеха и мишљења.“ (Chavalier, Gheerbrant, 2003: 362). Шта је то што оправдава њено име? Да ли је *nomen = omen*?

Уколико наше промишљање овог питања започнемо од јеванђеоске мисли апостола Павла, свесни податка да је у хришћанском систему божанска мудрост за људе лудост и обратно, да је „премудрост овога свијета лудост пред Богом“ (Коринћанима посланица прва, 3; 19) јасно је да није свеједно из ког референтног система сагледавамо Луду, људског-„земаљског“ или божанског-„небеског“. У сваком случају, и људи и Луда осећају да она нема само људску природу. Сама способност познавања будућности, рекосмо, прометејски је проклета али даје Луди ону црту божанског јер је „вештина прорицања неимарка пријатељства између богова и људи“ (Платон, 2002: 188d). Луда Софроније је хром на једну ногу што очигледно упућује на прасловенски митолошки свет и бога Дабога, оличеног у хипокористици хроми Даба, али и на хромог ковача Хефеста поменутог у предговору. Разроко је видео свет, из два угла, знао тајни живот и говор биљака, имао је слух за тајне ствари и чуо под земљу боље него други на земљи. Он носи „сенку Свете Мудрости“ (Павић, 2004: 150).

Он је мушко, које трага и проналази женско у себи и постаје трећи пол – несвојствен људском. Од смрти се није плашио, волео је своју будућност иако му је доносила смрт. Општио је са ђаволицом, Петром Алауп, кусао је туђе душе. Играјући се режима за себе дрско и смело каже да је „Бог Онај Који Јесте, а ја сам онај који нисам“ (Павић, 2004: 11) и тако себе приближава творцу. Иако његове способности пре упућују на хтонско биће, Луда може да се креће по вертикали коју је давно поставила људска цивилизацијска свест. На тој вертикали горњи крај је резервисан за ум, за Бога, за соларно, за светлост, за позитивне вредности, а доњи за безумље, за хтонско и лунарно, за невидело и негативна обележја. Иако му је доминантно станиште доњи крај он на свом иницијацијском путу успева да трагично досегне горњи, мудрост која ће га сурвати у наметнуто без-умље. Док је био у себи примереној позицији, из божанског система гледано, његова моћ да прозире власт на земљи и све појаве својствене људском систему презирући их, чинили су га мудрим пред Богом а лудим пред људима јер је и сама способност презрења божанска.

Када се приближио спознаји божанске мудрости људи су почели да му се смеју и да га гледају само као оруђе за остваривање својих жеља. Тако ће га погледати госпођа Растина, „само као по-

следњу препреку до постеље њеног сина Арсенија Калоперовића“ (Павић, 2004: 160).

### *Луда и тело*

„Лудо дериште“, „млад и луд“ Софроније Опујић носи у себи од малих ногу скривену једну велику *шајну* која је везана за осећање да нешто са њим као људским бићем није у реду. Он је носи као камен под језиком и као велики бол у грудима. То је мала тајна која буди велики бол. А шта то са њим није у реду? За њега мушкарци у његовом пуку у шали кажу да је као женско јер може увек, док је његов једанаести прст увек стајао усправно и бројао звезде. Кажу, лудачи се. То што је осећао у себи јесте присуство супротног пола, женског пола који увек тражи задовољење за себе. Зато он од Папинице тражи и женски део приче. Тај спој мушког и женског пола он доживљава као срамоту, тајну која изазива бол јер свет је у садашњости научен на строгу поделу полова и по њој функционише. По Фуковим речима „наше је доба било зачетник полних разнородности“ (Фуко, 1978: 37), а он као трећи пол може у том добу да буде само другачији и несрећан. Његов пар, његова љубав ће, наравно, бити особа која је иста као и он, госпођа оба пола – трећа ципела, Јерисена Тенецки, андрогин, трећи пол. Она га ослобађа тајне и узима му један пол и то мушки, оличен у војничком позиву. Једанаести прст се тада спушта и он остаје заробљен у женском полу. Такав јој више није интересантан док она више не мирише на брескве (топос љубавног заноса) због одузимања пола који су доживели. Ни једно ни друго више нису трећи пол и више се не препознају.

Њихов пут представља пад из прошлог у данашње друштвено доживљавање пола. Луда је у расцепу између две концепције ероса, платоновске о којој се говори у *Гозби* када се говори о *андрогини* и Фројдовске, савремене, која истиче либидо као насилног и вулгарног носиоца сексуалности. Платон ће рећи да „некадашња наша природа није била иста каква је сада него друкчија. Испрва су била три људска рода, не као сада само два, тј. мушки и женски, него је био још и трећи који је припадао и једноме и другоме роду и од кога је данас још само име остало, а њега сама је нестало: мушко-женски (андрогини) род, наиме, био је тада једно и по лику и по имену, састављен од оба рода, и мушког и женског, а сада није ништа до само име које се надева за поругу“ (Платон, 2002: 189d). Били су од сунца (мушки), земље (женски) и месеца (оба) и били су страшни снагом и јачином и имали су крупне мисли и ударили су на богове.

То је моћ андрогина и зато је раздвојен на два пола и осуђен да свака половина вечно чезне за другом половином.

Софроније је заокупљен својом чежњом за Другим, постаје *dégénere supérieur* – виши изрод, истовремено *ероџоман*, доживљава да се не препознаје, јер оно што је било природно изокреће се у девијантност те он постаје телесно маргинализован. Сексуалност је некада била воља за знањем, а данас је инструмент у рукама воље за моћ. Његова андрогиност, данас изопштена од стране моралних чистунаца а уздизана од стране Gender studies само је сенка ове некадашње моћне андрогиности, само њена идеја о моћи коју даје самом андрогину, само комадић који држава даје као наводно ослобађање појединцу а у ствари га утамничавача тиме што мора да крије *шајну* о својој различитости.

Када изговори своју заветну жељу, своју велику тајну о трећем полу, о скарадности о којој се ћути, њему се „прашта“. Фуко ће рећи да је „пол Грцима служио као средство за посвећивање у знања. За нас истина и пол се спајају у *признању*: преко обавезног и исцрпног цеђења неке личне тајне. Признање је тада говорни обред који доводи до суштаствених измена у онога који га је изговорио“ (Фуко, 1978: 58). Тада Софроније откривајући једну истину, у ствари је скрива, обавија је велом друштвено обавезног ћутања доводећи у везу цркву и државу. Откривањем свог тајног пола – он га скрива и буди у себи велики бол. Како нова уметност по Лиотаровом мишљењу, као део новог времена, чини видљивим само тако што у ствари забрањује да се види, и ствара ужитак само тако да изазива бол тако луда заправо чини део стварности без своје воље, одупирући јој се само је потврђује својом судбином.

Његова жеља се остваривала далеко од њега. Вероватно је неки систем злоупотребио за надзирање. Свесни смо злоупотребе хомосексуализма у политичке сврхе (а хомосексуализам је, како рече Фуко, само унутрашња андрогинија). Жеља му се негде далеко, у опште сврхе, остваривала, али му је Јерисенина љубав одузета јер је она желела оба: и мушки пол због детета и трећи пол због себе.

Страховао је тада Софроније, од те божанске милости чије је знаке осећао да путују као вихори, осетио је да му нешто лакну на души, да му се двоструки знак Ваге мења у једнорогу Шкорпију, да све што суштински постоји постаде му туђе, а све што није и не постоји постаде му јасно и блиско. То само значи да је остао заробљен у тренутку садашњем, док се његова „чула посувратише и преусмерише из подземља ка свемиру.“ (Павић, 2004: 159). Од хтонског бића окренуо се на соларно Јововски помисливши

да „Бог своје љубимце награђује највећом срећом и највећом несрећом у исти мах“ (Павић, 2004: 159). Али је тиме склизнуо у опште људску позицију, трагично одвојену од бога, тако далеко од божанске мудрости. Постаде само поданик, али негде у дубинама бића искуствено свестан онога што је изнад људског, блиског богу, мудрости што је имала луда.

Ова заокупљеност идејом пола приближава луду медицинском лудаку, али маргинализација друштвено одбаченог лудака није преваходно телесна, већ умна и душевна.

С једне стране, луда потврђује тело које капитализам негира. Њен једанаести прст стално усправљен да броји звезде чини њену телесност упадљиво мушком. Она га истовремено одваја од његове природе али га сурово своди на потврду тела без органа, јер је тај прст немоћан да оплоди, значи да му је функција одузета. Луди остаје само још да жели да се оствари као право тело, а капиталиста ликује јер је то привидно привлачно тело само желећа машина. Луда у себи спаја две супротстављене творевине данашњице, никад у себи помирене, машина жели и стално ради а тело нема функцију да ту жељу задовољи. Пошто се „тело без органа своди на желећу производњу“ (Делез-Гатари, 1990: 12) онда Луди остаје да се јалово бави производњом (секса) и да тако потврђује ужасно постојање без-брачне машине. Капиталиста поново ликује.

Лудина жеља је везана и за њену парадоксално синтетичко/дисперзивну природу. Желећи да утоли своју глад и синтетички се објави у трећем полу она се под притиском владајуће силе овог времена распада на полове који желе да се самостално остваре јер су подједнако снажни (еманциповани) и одупиру се надзирању и, како они то доживљавају, обезличавају у андрогину, у трећем. Значи да она као таква не може да објави своју природу у овом времену. Тиме је њена жеља, велика тајна, незадовољена.

У том *процесу* сексуалне *игре*, који постаје сам себи циљ, сврха, произвођење процеса, стално настављање или, ако се жели да се господари, прво устаљивање процеса па његово нагло прекидање као доказ моћи онога ко га укида, настаје по речима Делеза и Гатарија, „вештачки схизофреничар, и у крајњем случају и душа и тело“ (Делез-Гатари, 1990: 7). Такав је случај и са другим играма. Овде са читањем, понуђеним као играње тарот карата. Тако је могуће пронаћи и схизофреничара читача, крајње пожељну појаву у времену симулација. Такав ће служити да одржи симулацију у служби моћника.

Али луда као таква својим примером потврђује да је садашњост диктаторска, указује на злоупотребу проституције, на постојање људи машина, на производњу која је постала себи сврха, на свођење на желеће машине које остају незадовољене, заведене и у потрази за својим идентитетом, на људе као „жртве“ Објеката.

И у томе је њена откривалачка мудрост. Приказујући себе као огољену донкихотовски се бори против продуката садашњости попут себе саме. Води спознаји, не кроз смех, већ кроз пародирање саме себе.

### ***Лудино време и простор: заведени у над-симулацији садашњости***

Луда је производ и део прошлости и од ње не може да се отргне јер га са њом везује трећи *иол*, андрогин, сама моћ прорицања на древни начин, способност да види и чује оригинале ствари и догађаје из прошлости и да зна да су то сада само њихови одједи, сенке и трагови, фалсификати. Он ту своју прошлост није волео јер му је доносила само невоље, различитости и због ње су га одбацивали, плашили га се а он је био несрећан. И Лудино виђење *простора* сведено је на односе споља-изнутра и у њему постоје строге границе између стварности и фикције. То је део прошлости. Луда стално гледа у слике и прозоре који имају рам, оквир као границу између два света. Он не зна да се пуцање оквира између стварности и фикције, нестанак руба и слободна измена места, прелазак из једног у друго стање у уметности десила почетком 20. века. У том смислу трагично је кафкијанска и попут Јозефа К. који је збуњен, јер је сведок нестанка границе и продора „спољашњег света“, оног актуелног света као активног принципа који може да интервенише у делу ма колико оно било затворено. Због тога увек у слици и прозору тражи излаз, бег у неки други свет споља док Луда хоће да остане у свом свету заштићена. Њено искуство не зна за знак једнакости између два простора – унутра и споља, плод садашњег времена, и чуди се спољашњој слици која делује као стварна. Али ће то сазнати на свом путовању: „Не дирај то! – рече портрет, Ја сам ти сестра Јована, а ово није слика него прозор... И провуче га кроз прозор“ (Павић, 2004: 40). И то сазнање га заправо заробљава у садашњости.

А он је волео другу димензију у којој је живео – будућност, време где се пројектоване жеље „остварују“, време када се глад задовољава иако му носи смрт.

Као дете прошлости које живи у будућности желео је да види садашњост борхесовски, као „ограничену геометријску тачку која сама по себи не постоји“ (Борхес, 1997: 213). Негирајући категорију садашњости луда жели да негира све оне њене продукте које је прозрела. Само се у једном вара. Она сама је заробљена у том процепу, раселини, јазу између два времена и сама је продукт тог времена.

Моћна садашњост је лудине особине преокренула себи у корист и произвела зависника од своје жеље, потчињеног који ће свој пол видети као *шајну* (јер о тој срамоти и различитости се мора ћутати), који ће га носити као кривицу и због њега бити несрећан. Он више не зна ко је и трага за својим идентитетом јер је садашњост убица Субјекта. Тај убица Субјекта симболично је дат у лику капетана Пана Тенецког који је „увек између. Између два Христа, између Истока и Запада, између хлеба и вина, или ако хоћеш између прошлости и будућности. И ту хоће да остане“ (Павић, 2004: 95). Он је моћник садашњости, метафора саме садашњости и као такав једино он може да убије Софронија-луду.

Софроније успева да преживи тако што може да побегне у своју *реалност*, у оно у шта он верује, у *симулацију*. Његова је симулација подједнако моћна као и друге и то је за њега излаз. Софроније верује да је истина, да је *реалност* позоришна представа која предсказује смрти његовог оца (она се прво одиграва а по њеном сценарију се потом одиграва стварност – романескни живот ликова). Он види представу као реалност а историју и догађаје као симулацију. Постмодерниста, зар не!? Поново је ухваћен у замку садашњости. Не разликује се он много од Дон Кихота и Хамлета у свом виђењу. Дон Кихот је живео у својој симулацији – витешким романима и њоме је рушио актуелну стварност пародирајући је. Хамлет је живео своју симулацију – представу Мишоловку и свет појавности Духа (или надзнања и подсвести) и њом је срушио актуелни свет моралних наказа Клаудија и Гертруде. Али постмодерна Луда је ухваћена у још једну замку, замку *над-симулације*, која је фикција над фикцијама а заправо је сама стварност садашњице.

### *Лудина и природа*

Да ли је Луда пример за оно што Ниче назива спојем свих противности за једно ново јединство?

Отклањање луде из „средњовековне концепције лудила, космичке, драматичне и трагичне“ (Дело, бр. 10, 1979: 21) никада није довршено. Она је још носи у својој природи као траг. Лудило је изгнано у друштвену, политичку и етичку сферу, али шта је са њего-

вом естетском страном? Луда је само једна ублажена манифестација лудила, подвала за сурову друштвену јавност; победа лудила које се бори да говори својим језиком. Софронијева посебна моћ је моћ да ћути, а ћутање је још једина дозвољена форма исказивања лудила, онај загрцнути глас који је неподношљив и жуља и дави јер је однос језика и лудила однос искључивања и где има језика нема лудила и обратно. То Деридино схватање да је лудило у тишини и изван логоса не важи увек у лудином случају. Она спаја ова два пола. Луда уме и може да ћути и то је од других разликује, али она није без-умник, она „уме добро и слатко беседити“ (Павић, 2004: 27), добар је ретор, господар је језичких игара, изузетно се сналази у књижевној фикцији јер у њој види систем („Иако је то, можда, лудило, у њему има система“ – рећи ће Хамлет у Шекспировој драми) и тако здружује говор *par excellence* (што чини филозоф) и књижевност. Луда влада посебним језиком, оним археолошким знањем, симболичким језиком заједничке свести човека. Стога луда говори и разуме све језике и ћути на свима њима.

А какав је естетски склоп луде?

Некада су јунаци уметничке творевине били носиоци неке од естетских категорија, углавном само једне. Били су носиоци лепог или ружног, трагичног или комичног, љупког или узвишеног, док би уплив рецимо комичног у узвишено био сматран недовољним уметниковим умећем у изградњи текста или огрешењем о естетску суштину и филозофску идеју те естетске категорије. Шта се дешава у значењу самог назива мудре луде? Мудрост се везује за узвишено а лудост за ружно. Већ смо се „огрешили“ или учинили помак (или напредак) у односу на древно и окоштало схватање о непомирљивости естетских категорија. Луда је једна врста немогуће синтезе, истовремено носилац лепог, ружног, узвишеног, трагичног и комичног и као таква њена природа је гротескна и карикатурална. Читава деконструкција естетике у малом. Луда је спојила комично и трагично, ниско и узвишено, неозбиљно и озбиљно, појединачно и универзално, наказно и очаравајуће.

Смејемо се Софронијевом огромном „прсту“ који је неплодан и грозимо се његовом телесном нескладу, одбија нас оно ружно а привлачи оно лепо у њему. Ничеов је став да је *ружно* све оно што нам није слично. Ми га стога маргинализујемо и одбацујемо. Софроније је полно различит, стога наказан; непропорционалан (јер древно је везивање лепоте за савршену пропорцију), хром и немоћан (и у неку руку због тога фантастичан и везан за демонско. „Мора да је кажњен због нечега“ - мислимо); често непријатно озбиљан и ма-

нијакално занет својом потрагом; тајновит и мрачан, понекад груб и настран, некада непријатан и директан; срамно сексуално чест. Софроније превише полаже на сексуално, неморално, недозвољено, што производи утисак накарадности, док истовремено његов рушилачки и пародијски став одбија и привлачи, тера у грех и гнушање. Тако ће луда бити оно што Умберто Еко зове у *Историји ружноће* формално ружно које се осликава у диспропорцијама и неравнотежи органске везе међу деловима целине али овде се срећемо са уметничким приказом такве ружноће за коју још „Аристотел говори да може да се оствари као лепо ако се вешто подражава оно што је одвратно“ (Еко, 2007: 19). Важно је да се маркира могућност присуства лепог у ружном (али не на симболистички начин). У луди препознајемо и магичну привлачност *лейоџ*. Њена сексуалност нас привлачи. Софроније је леп, његова отменост и порекло нас зову на дивљење; он је бајковит и чудесан јер је моћан (сада ће ова особина бити одраз лепоте јер нас чудесно магично задовољава док нас бајковито фантастично узнемирава). Он је недодирљив и најбољи и други војници га знају по имену и способностима да „може увек“, завиде му; он је проицљив, поседује привлачност уметника јер воли уметност, тајновит је и зове читаоца на одгонетање своје тајне, и трагичан, а сви осећамо сажаљиву и моћну привлачност трагичног. Кант је говорио да је лепо оно што нам се безинтересно допада па је, будући да господари безинтересном делатношћу = игром, и због тога Софроније допадљив.

*Трагично* сâм у својој девијантности и својој немогућој потрази за старом славом андрогина, трагично одређен пореклом које је славно али прејакне крви која се негде замутила, у немогућности да достигне славу свог оца – мушкарца – војника и моћ своје мајке – жене – стуба куће, која о свему одлучује; сам у својој судбинској предодређености да буде сенка моћне прошлости: очеве, некадашњег трагичног бића, некадашње идеје о лудости као божанству. Он се, попут античких јунака, бори за своју љубав док чини трагичну кривицу и тражи своју Другост.

Мудра луда нас доводи пред сазнање да смо „ограничени“ да баш ми нисмо тако јаки да мењамо свет, морал, књижевност... а онда нас одушеви чињеницом да један човек ипак може бити толико слободан и независтан од сваке границе коју му друштво поставља. Управо је оваква Шилерова концепција *узвишеноџ*, док ће Ниче рећи да је један од начина да се „естетски потчини ужасно“ управо преко узвишеног (Еко, 2007: 276). Тако ће Хамлет потчинити ужас злочина над оцем, а Софроније ужас људске немоћи над полом. Је-



дан је корак између узвишеног и комичног, ако се тај корак учини, узвишени јунак ће постати крхотина, ништа, патетична нула; но, чини се да мудра луда стоји успешно на клацкалицы обуздавајући комичност и презирући онај тренутак узвишености у себи. А има ли смешног у луди? Чистог хумора и смеха у самој луди нема, има га у очима посматрача. Али и то је подругљиви смех човекове природе која воли да гледа гиљотинирање: „Безосећајност је један од битних услова за смех“ (Узелац, 1993: 123). Али *комике* у луди има. Она је у његовој неочекиваности, неприлагођености и слабостима.

Будући по својој природи дубоко ироничан и пародичан овај лик је сав окренут будућности. Још су формалисти указали на везу између пародије и еволуције, а сама луда је увек имала задатак да пародира или књижевни жанр или етичко-политичке или филозофске актуелне ставове. Тако је Дон Кихот пародирао витешке романе, Хамлет етичке и религиозне вечне дилеме, а Софроније читав низ општеприхваћених појава: логички систем, систем узрока и последице, апсолут једне утврђене истине, роман као завршену форму, поглед на читаоца као на примаоца садржаја и порука, једносмерност читања, непомирљивост жанрова... Како то Павић чини? Тако што, рећи ће Де Ман, „прво узима за себе форму која је ‚луда‘ и која му све то омогућава.“ (Де Ман, 1975: 115). Игром која настаје у процесу читања „луде“ форме врши се иронизација свега наведеног.

Дубоко гротескна личност, карикатурално диспропорционална, у пародијској мисији, накарадни лакрдијаш, мудар у ћутању и делу, луд у језику и телу. Има ли милости за мудру луду?

Поставља се питање из ког система вредновати луду пошто их она сама још увек ставља у антагонизам изнутра-споља, односно друштвено-религиозно. Хамлет је сав у покушају да избрише строгу границу између теолошког и државног (јер она још увек постоји) бо рећи се за морал, док се луда Софроније чврсто затвара у трећи круг, у „сигурно“ поље игре, непробојно и изоловано у систему државемоћника. Из те позиције луда је унутра а оба друга система су споља. Један – онај свеобухватни спољни, религиозни, види га као мудрог, а други – онај унутрашње спољни, друштвени, користи га држећи га утамниченог. Проблем настаје у оном тренутку када се средишњи круг, круг механизма власти као моћника расипа и брише руб према религиозном систему, он се у њега улива, уништава га паразитски исисавајући све његове механизме и окреће их себи у корист. Прети да продре у трећи круг, у игру саму. За сада је користи само из спољне позиције. Ући ће у њу када освоји Луду, када лудичко потпуно изгуби своју аутономност у односу на актуелну стварност.

Тако је само вредновање луде вишеструко: у божијој је милости, за друштво је изопштена, изманипулисана али опасна гротескна појава, а у свом свету је господар.

Али Бог (кога смо заменили) више се не пита. Његов референцијални систем је напуштен. Сурови капиталиста хоће по сваку цену да потчини Луду, а ми кужни је још одржавамо у овој симулацији.

### *Лудина моћ*

Поље луде забављача је лудост док је поље књижевне луде подједнако лудило и лудост. О магичној *моћи* лудости писао је још Еразмо Ротердамски, његова богиња Лудост још једина може да говори истину у свету који је корумпиран и посрнуо а и он још увек потврђује оно библијско становиште говорећи: „Највиша мудрост је у томе да се правиш луд кад треба“ (Ротердамски, 2002: 27). Лудост је и тада била откривалица, неуморни трагалац и сурови откривач друштвене истине, она је опомињала црквене поглаваре, државнике, филозофе. Једино је она *увесељавала* и богове и људе и једино она је могла да говори оно што јој у тренутку падне на памет (има је!), једина свима дели све добро и једино њу мора позвати сваки добар мудрац ако хоће да постане отац (полна моћ се изједначава са лудошћу), она врши преображаје на људима, влада позорницом (била она у позоришту или у држави), гозбама, игром, песмом и шалом.

Обично кажемо да се луда лудира, да сме да каже шта хоће, или мисли, да се не оптерећује конвенционалним моралом и друштвеним законима, да је слободна да буде другачија и неозбиљна. У томе је њена привлачности јер бисмо сви желели да смо на тај начин одвојени од времена и простора свакодневице који нас ограничавају. А како се то луда ослобађа?

Луда је за своју област одабрала област игре, Хамлет позоришну игру као врсту мимикрије симулакрума, најближу уметности како каже Кајоа, а Софроније Опујић тарот као игру алее, коцке, која „заузима у свету игре област правила“ (Кајоа, 1965: 11). Познато је да је игра моћни заводник, да игра увлачи у себе и тешко из себе пушта управо због своје природе јер је ограничена у времену и простору. Када је играч у игри он нема одговорности да мисли на прошлост, на садашњост, на етику и конвенционални поредак и обавезе. Он се препушта страсти, привидно се ослобађајући из једног система, система друштвено-политичко-економских стега али бива заведен самом игром, односно *Правилима* без којих нема игре.

Жан Бодријар ће рећи да је једини начин супротстављања Закону поштовање правила: „Опредељење за правило ослобађа вас закона.“ (Бодријар, 1994: 145). Зато је Луда моћна, она заиста може да крши и руга се закону, још је једина која је у корену правила тарота, не само правила о отварању и начину играња и тока игре, него у корену правила, његове празнине које се нуди као садржај без смисла, који се не одгонета већ се сам по себи намеће. Тако и Луда поступа као садржај који не тражи промишљање већ се прихвата као обавеза без које нема игре. Тако Луда користи игру и игриве системе (овде роман) да заводи и тиме надилази закон.

Лудило је одувек маргинализовано. Оно је споља, оно се избацује из система док је луда у својој огради, унутра, и та је позиција осигурава. Саме игре нема извана, она се игра и постоји само ако сте у њој. Тако луди ипак не можете наудити, тако ће је њено властито ограничење у лудичком дискурсу увек држати слободном.

Но, не открива ли се у томе њена опозитна природа. У том смислу питаће се Бодријар за заводника: „И није ли главна жртва тог трагичког мита стратегије управо он који себе сматра господарем игре?“ (Бодријар, 1994: 107). Софроније жели да поврати моћ митолошког андрогина који пркоси боговима, читај друштву, које је богове супституисало, несвестан чињенице да су моћници преокренули ту моћ у њену супротност, да је андрогин изгубљени идентитет који сву своју енергију троши на поновни проналазак себе.

Дуго се говори о прикривању лудила. О томе како се оно затвара и институционализује у лудницама говори Фуко у *Историји лудила у доба класицизма*. Постоји потреба да се о њему ћути, да се таји и тако изопшти из друштва. Луда је облик лудила који је успео да измакне тој машинерији *тајне*. Њена моћ је и у томе што открива тајне, открива скривено и потиснуто и тако доноси узнемирења. Шелинг ће рећи да је узнемирујуће оно што би требало да остане скривено али је избилло на површину (Еко, 2007: 311). Оно открива несвакидашње, туђе, страно, демонско, непријатно, језиво, оличено у трополности и истовремено узнемирава страхом од губитка пола јер смо научени да се кроз пол и полне разлике сналазимо и искачујемо. Никако другачије.

## Литература

- Павић, Милорад, *Последња љубав у Цариграду*, Дерета, Београд, 2004.  
 Chavalier, Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Romanov, Banja Luka, 2003.  
 Узелац, Милан, *Увод у естетичку*, Прометеј, Нови Сад, 1993.

- Платон, *Дела*, Дерета, Београд, 2002.  
Фуко, Мишел, *Историја сексуалности*, Просвета, Београд, 1978.  
Делез, Жил, Гатари, Феликс, *Анти-Едип: капитализам и шизофренија*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.  
Стортини, Карлос Роберто, *Борхесов речник*, СКЗ, Београд, 1997.  
Rotterdamski, Erazmo, *Pohvala ludosti*, Mono & Mañana, Beograd, 2002.  
Еко, Umberto, *Istorija ružnoće*, Plato, Beograd, 2007.  
*Delo*: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju, br. 10, Nolit, Beograd, 1979.  
Бодријар, Жан, *О завођењу*, Октоих, Подгорица, 1994.  
Кајоа, Роже, *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1965.  
Фуко, Мишел, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980.

**Svetlana Rajičić-Perić**  
**IS A MADMAN WISE?**

Summary

The study is concerned with meditating on binary and oxymoron nature of a wise madman in postmodern literature using the example of the novel „Last Love on Constantinople“ by Milorad Pavić. A madman is a being that is a conformation of archeological nature of postmodernism, it bears in himself double theological-philosophical system, Christian and ancient Greek one, layers of the past that form modern system. The very madman is contradictory in himself, it connects at one time non-joinable aesthetic categories of sublime and comic, tragic and ugly. It is a confirmation of the present as a super-simulation, and wise leads, as Don Quijote and Hamlet used to by means of parody, towards comprehensions and freedoms.

**Часлав Николић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## ЕДЕНСКИ ВРТ ВРЕМЕНА ЧУДА

У раду се разматра слојевито значење фигуре лудила, у вези са сликом Еденског врта у причи „Чудо у Гадари“, из књиге *Време чуда* Борислава Пекића.

**Кључне речи:** лудило, књижевност, *Време чуда* Борислава Пекића, бог, ђаво, модернизам, постмодернизам

*Можда и јесам луд. Али не дам ја своје лудило.  
Лепо је моје лудило. Камо да нас има више лудих?  
(Борислав Пекић, Време чуда)*

Теза да је концепт свести културолошки условљен проиходи из запажања да, осим што у себе „укључује системе разумљивости“ – памћење, сан, страх, наду, предсказање – категорија свести „обично се контрастира са спољним светом или 'телом'“. <sup>1</sup> Ако се, међутим, свест толико осамостали у односу на све друге и туђе фигуре, у односу на читав спољни свет, онакав какав он јесте за друге, тако да се свако компарирање игнорише, јер је одбачено као сувишно, већ се у осећају самодовољности концентрише разумљивост, онда, очито, имамо пример одметнуте свести – фигуру израстања хиперсвести, која је заборавила на друге, која се не преиспитује, јер је, у одсуству и у излишности релација, потпору и инспирацију пронашла у креацији. Нови вид разумљивости не провоцира проблем односа са другим, јер се утемељује на неусловљеном признању садржаја од културе ослобођене свести.

Сва ментална стања имају ревидирано усмерење и домашај: не постоје више с обзиром на себе у односу са другим/другима, већ једино с обзиром на себе и своју креацију. Ананије и Легион, јунаци приче „Чудо у Гадари“, из *Времена чуда* (1965) Борислава Пекића<sup>2</sup>, остварују један нарочити вид субјективности<sup>3</sup>, оне субјективности

1 Едвард Брениген, „Субјективност као нарација“, *Реч*, број 35-36, јул-август 1997, 153.

2 Сви цитати према: Borislav Pečić, *Vreme čuda*, Solaris, Novi Sad, 2006.

3 Под субјективношћу у приповедању, Брениген разуме онај „специфичан облик или ниво нарације, где се казивање приписује неком лику из приповести, а што ми прихватамо као да смо и ми сами у ситуацији у којој је лик“. (Едвард Брениген, наведено дело, 151).

која је незаинтересована за спољна признања и квалификације, и више их не чује, већ је, разрешена сентименталних реминисценција, окренута новоосмишљавајућем ситуирању својих носилаца, након *великог расцепа*. Под визијом се обично подразумева „интроспекција лика“, али Ананијеве и Легионове визије револуционишу тај појам и то стање: уместо да „простор постоји као да га лик види или ствара, иако сам чин гледања може постати метафоричан, као у сећању или сну“, у Пекићевој причи „Чудо у Гадари“ простор постоји управо *јер* га јунак види и ствара, и, занемаримо ли поетичко ишчитавање текста, тако створени простор није метафоричан, као што није у сећању или у сну. И доиста, како показује Едвард Брениген, „лик може видети исту ствар на много начина: у стварности, у сну, као флешбек“<sup>4</sup>. али може – и ту многострукост виђења можда понајвише добија – и у лудилу. Међутим, оно што нас у вези са фигуром лудила у *Времену чуда* интересује није само „како, под којим условима лик може да види“<sup>5</sup>, већ, макар и егзотичности визије ради, и „шта је то што види“.

Усредсређеност Ананија и Легиона на очување њиховог рајског врта наговештава губитак интересовања за наду херменеутике у расветљавање „контура 'оквира', 'хоризонта'“, те одабирање онога што сву пажњу сакупља и концентрише у средиште видног поља, у самог себе и у собом-пројекцију најближег околиша. Интерпретирајући филм *Соларис* Андреја Тарковског, из 1971. године, Павле Леви на примеру духовне трансформације главног јунака показује да је људско знање оивичено, али не само оним 'споља', већ и оним што долази изнутра, „из дубине субјектовог психичког апарата“, односно „човеково доживљавање спољашње 'реалности' је великим делом условљено његовом/њеном психичком климом“<sup>6</sup>. Преображај Ананија и Легиона на крају приче „Чудо у Гадари“ неминовно је довршење преврата у који се лудилом ступило, преврата који је био обећање читаве њихове будућности, оне која је омогућила креацију света какав се жели, као и оне будућности која их је вратила свету који је њих желео.

Девиијантност Ананија и Легиона у причи „Чудо у Гадари“ манифестује постојање неколиких ексклузивних менталних орбита, са посве својим, наглашено друкчијим од других, начинима креације видног поља, насупрот налогу остатка света за виђењем тога света као једног, истог, за све. Иако наизглед (сценографски) опречни,

4 Исто, 153.

5 Исто, 153.

6 Павле Леви, „Океан Соларис“, *Реч*, број 35-36, јул-август 1997, 172.

иако и од стране својих твораца проглашени за самодовољне и јединопостојеће, светови које у својој безумности осмишљавају Ананије и Легион прихватањем овог другог – као прихватања права другости на самопотврдом догођено изграђивање – уистину потпомажу постојање и себе и другог, док је објективно дати свет њиховом перцепцијом посве измењен. Исус Христос као реметилачки фактор Ананијевог и Легионовог лудила постаће реализатором апокалипсе њихових у лудилу креираних егзистенција, те, на крају „Чуда у Гадари“, и режисером нове, суптилно пародиране генезе и објаве света који знамо.

Ананије и Легион разарају истост и парадоксално подношљиву различитост света, као царство њима неподношљивих упрошћавања: „А оно што гледаху беше Гадара, град у Земљи гергесињској, трговачка варош која је њеним житељима одувек била иста или подношљиво различита, као што се ништавно разликују живописци истог предмета“ (106). Двојица лудака превазилазе ништавност разликовања мноштва живописа истог предмета собом спроводећи револуцију унутар самог предмета, отварајући расцеп унутар истости која се, као таква, више неће моћи стабилизovati, наново успоставити и признати док је својим доласком не призове божји син. Свет у којем може постојати нешто што је исто као нешто друго и што се сваким виђењем мора верификовати као такво, као исто – јер ништавне су (а зато су и подношљиве) разлике у перцепцији истог –, свет у којем се подноси сопствена утопљеност у ништавило, свет у којем сви виде исто (јер је свет у коме сви виде различито свет антидруштва, антиисторије, свет изванредних негација) Ананије и Легион дестабилизују антиномијама, раздеобама, револуционисањем различитости.

Приповедач у причи „Чудо у Гадари“ суптилно евоцира проблематику космогонијске демократичности, варирајући обраћање распетог Исуса Христа богу, из *Светиоџ јеванђеља по Луки*, – „А Исус говораше: 'Оче, опрости им, јер не знају шта чине!'“ (Лк 23, 34) –, али истодобно богатећи природу и намену свога говора:

„Безумна је била толеранција између та два света, али пронашли су је лудаци па нека им буде опроштено; недолична је била разлика између та два света, али су је увидели лудаци па нека им буде опроштено; опасна је била слобода живети у свом свету, али су је лудаци користили па нека им буде опроштено; грешно је било преправљати природу, али су је лудаци, учећи је нечему чему је Бог није научио мењали, па нека им буде опроштено“ (105).

Борислав Пекић разрађује инверзију унутар које позив да грешнима буде опроштено претходи Христовом исцељењу Ананија и Легиона. Чини се као да у апелу „нека им буде опроштено“ живе сви гласови овога света – *Нико нас неће поделити више на добре и зрешне* –, а у тим гласовима, не у богу, и обећање искупљења. Приповедачево чинодејствовање на почетку приче „Чудо у Гадари“ у саму институцију литературе уграђује формулу консензусног прихватања фигура лудих и фигуре лудила, упркос незаборављеним параметрима етички и ментално беспрекорног учествовања у историји света – упркос обележјима јавног прогреса: умно, долично, безопасно, узорно. Али литература опрашта својим јунацима ризик којим освајају простор апсолутних могућности, зато што баш у њу полагају награду због које су ризиковали: међусветовна толеранција, независност, неподређеност, слобода, неусловљеност располагања природом. Јер да литература није огласила опрост грехова, „како би се иначе догодило да Ананије и Легион чуче на крову гроба и посматрајући Гадару прозборе овако“ (105). Не, дакле, друкчије, него баш „овако“. И док говоре „овако“, Ананије и Легион могу да говоре у литератури, која је церемонијално обележила пристанак на блискост за коју свет истости и ништавности не може да пристане: „па нека им буде опроштено“.

Подударности у емпиријском свету – у истости времена, простора, чињеница, и у њиховој обезначености – не могу да суспрегну креирање несагласног, противречног. Нови свет егзистира на другачијости догођеној епифанијским преображајем стварности, као репрезентацијом свемоћног поезиса. Јер само као „сасвим различити“, или у ситуацији прожимања као „две разнородне светлости“, Ананијев и Легионов свет овакво своје постојање могу да изговоре унутар фактуалног света тако да јесу и насупрот фактуалног света, односно тако да је фактуални свет „безначајна слика“ изван које одсудно постоји оно што је у лудилу пронађено, виђено, кориштено, поправљено.

Антимиметичност као делатни чинилац Ананијевог и Легионовог света ништи свако позајмљивање. Пошто је „онај други“ увек „друкчији“ и пошто се у доследној другачијости обезбеђује опстанак светова, никакво наслеђено знање, никакве успоредбе не могу се уважити. Једноставност која се живи, осећа и брани мора, да би то остала, редуковати или сасвим одагнати извесне смислове и идеје које не проистичу из осећања непосредног искуства. Обећање смрти стога за ову двојицу не представља никакав надвијајући ам-



блем традиције и белег живота који интензивно мисли и живи свој крај, чак ни осећај мањка услед одсуства једног појма:

„Пошто у њиховим световима, створеним мимо узора и модела, смрт није поседовала онај коначан значај који је прибавила у нашем, ни мртваци нису могли да полагају право на неку изузетну пажњу, ни да буду повод за размишљање“ (107).

Како ту, „у хумкама, недалеко од Гадаре“, нису били неопходни „ни неопозиве одлуке, ни сложени компромиси“, свака негација је не генератор размирица, већ гарант нове конструкције. Када разговарају о пореклу и карактеру свога „егзила“, Ананије и Легион непрестано противрече један другоме, али противрече и себи самима, па изгледа као да оно *јесте* које никако да изговоре непрестано одмиче некуд испред њиховог говора, обезбеђујући том својом недодатности вечну промену, којом се, изван логике света из кога су избегли, подупире опстанак нових светова и освојене другачијости.

Игра у којој нико не побеђује и не обавезује никога да се придржава било чега, па ни својих речи. Јер, да ма која афирмација не би угрозила неузоритост, непоновљивост света и говора који је доноси, она се не сме претворити чак ни у назнаку било каквог модела, она мора противречити претходно казаном – мора се, дакле, ослободити логичких обруча језика –, као што се не сме бранити, већ ће собом само отворити простор за ново и другачије, у виду надлазеће деконструкције. Како би опстали на „једном месту“, а осећали да, иако један до другог, живе на два различита места, противуречни светови Ананија и Легиона одбацили су и најважнији уређујући принцип рационалног, заједничког простора: време. Неупотребљивост времена јесте дефинитивна, верификована и чињеницом одсуства идеје смрти. У амбијенту без времена и смрти, без понављања и хијерархичности овосветовне друштвене заједнице, сваки значај изгубила је сујета, а безусловну вредносну промоцију добило чисто задовољство. У својој екстатичности Ананије и Легион разлиставају све нове и нове слојеве некаквог скоро ониричког оптикума, у чијој равни се, сада за двојицу, једно изобличава у друго, а то друго као такво постоји симетријом и хармонизујућом различитости. Ананијево и Легионово јединство у различитости своје испуњење изнова задобија у дискурзивној инстанци „мудрог компромиса“. Како је „мудар компромис уобичајен међу њима и њиховим противуречним световима“, за двојицу лудака свако виђење оног другог, ма колико опречно виђењу првог, релевантно је толико да би удвојило предмет и отворило план даље мултипликоване еволуције тога предмета.

Два централна топоса новорођених светова јесу река и врт. Царски пут којим ће наићи Исус Назарећанин представљао је горостасу Ананију реку:

„Дубока је, врашки је дубока а нигде газа – скањерао се Ананије, показујући на једну окуку друма, која се као гуја увијала низ поље. Погледај, онај вртлог нема дна па ћемо се обојица утопити“ (114).

Један од два јарка крај друма, у коме се скупљало „још нескоре-ло бласто“, Ананијевом другу Легиону био је свето место: „(...) а ово је моја башта, моја плодна, благословена башта (...)“ (113) Легионова башта била је врт, у коме су, осим поврћа засађеног „дуж леја“, расле и мирисале замишљене руже. Благословени врт, као простор изван овог света, изван времена, изван морала, изван смрти<sup>7</sup>, јесте место врхунског уживања и као такав морао је бити брањен од странаца који су могли окрњити његову потпуну лепоту.

Исус не може да пронађе свој пут ни кроз један од два света у које је закорачио. Он, као неки нови Адам, мора бити изгнан из „прекрасних вртова“, јер ће његовим проласком бити упропаштено поврће, до кога је Легиону стало више него до туђег живота. Назарећанин, међутим, не сме прегазити ни Ананијеву реку, не само зато што је ова, по њеном творцу, опасна услед „винова и брзака“, па се у њој свако може удавити, већ и зато што Исус, као уосталом ни било који пролазник, не може да сасвим одоборовољи путара. Пред онима који су унапред ослобођени грешности Исусова реторика је безизгледна:

„Путник се збуни. Према сопственом суду, он је ишао друмом, али осматривши Ананија, који је наг, горостасан и дивље сигуран у своје право загађеним телом притискивао цео видик, нађе да је ризикантно противуречити“ (111).

Назаретанину је немогуће проћи Ананијевим и Легионовим територијама јер се није, неприхватањем ризика противуречења, квалификовао за улазак у особени интерсветовни дијалог.

Упркос решености двојице безумника да погубе онога ко је пометео њихов мир, путник из Назарета успева да из тела својих могућих крвника протера онај смисао који није успео докучити, а

<sup>7</sup> Осим што је царство метафизике, Еденски врт је и библијски топос праепистеме, праестетике и праестетског чина, који своје увек актуелно (транс)културно важење исказује кроз надвременску, надисторијску извесност божје промисли: „И засади Господ Бог врт у Едему на истоку, и онде настани човека, кога створи. И учини Господ Бог, те ни-коше из земље свакојака дрвета лепа за гледање и добра за јело, и дрво од живота усред врта и дрво од знања добра и зла. А вода је текла из Едема нагапајући врт, и оданде се делила у четири реке.“ (1. Мој 2, 8-10).

чије је неразумевање изискивало свој данак – жртву онога који не зна. Иако „у први мах Ананије и Легион нису осетили никакву значајну промену“ и „ништа видљиво их не напусти да би се преселило у крдо“, као што „ништа ново их не насели“ (116), егзорцизам је био делотворан и осим што је двојицу безумника ослободио опседнутости, иницирао је, не евокацију, него поновно догађање постанка света. Репризирање генезе, у експерименталној ситуацији, уприличено је не би ли се произвеле и одређене епистемолошке и поетичке консеквенце мајеутичког чина. Располагање истином показује се пресудним у освајању апсолутности, као и у свођењу на социјализацијом откривену овосветовну условност:

„Забезекнути више него престрављени, лудаци су присуствовали порођају једне заједничке истине, коју су до тада тако срећно разликовали – рекао бих избегавали да је избор био у њиховим рукама – и од које су образовали и користили две сасвим опречне“ (116).

Приповедачев коментар, она рекао-бих-инстанца, одржава присутност самосвести приповедања, које је на почетку приче „Чудо у Гадари“ тријумфално репрезентовало своју свемоћ ослобађањем од грешности и иницијацијом самог лудила у повлашћени простор естетског, да би сада, пошто је примило фигуру лудила, приповедање раскрило аналогију, сходно којој се стање поседнутости, стање недокучивих смислова и лудило као такво препознају као својства иманентна чину уметничке креације. Нарочитост промене која је прошла кроз тело и дух Ананија и Легиона јесте у општем аутоматизујућем реконструисању света:

„Најпре их обузе несвестица, паучинаста слабост чула која не брише свет него га само привремено претура, изобличава као под неким дебелим сочивом, преудешава у нову целину и новопечену хармонију, састављену од старих, злоупотребљаваних, на немогућ начин скрпљених парчића (...)“ (116).

Потпуност досад невиђеног, „новог новцијатог света“, само је опсена, иза које се порађа велика превара, опсена иза које стари, злоупотребљавани, немогући односи настављају своју владу. Кривотворено обнавља право првенства.

Свет чије су састојке Ананије и Легион употребили да би створили своје плаве и зелене светове није избрисан, већ је подвргнут страховитој цензури. „Сасвим различити, несагласни, искључујуће противречни и неспојиви“, светови су, „као под неким дебелим сочивом“, насилно преведени у „новопечену хармонију“. Изобличавањем „под неким дебелим сочивом“ ствари се доводе у поредак, оно што је исто као нешто друго мора се као такво, као исто,

свепризнати. Метафора оптичке контроле и уређености промовише свет у коме све ствари стоје онако како их „Отац у први дан постави, онако како сви морају да их виде“ (117). Уприличивши репризу постања света, Пекићев приповедач, као и Пекић сам проблематизују, сумњиче тоталитарни режим историје која редукује, обавезује и санкционише. Не више „ни плаве шпиље, ни зелене каскаде старих светова, старих лудачких васиона“, него „новопечена хармонија“, сагласно којој се, а „под неким дебелим сочивом“, рађа једно исто за све. Свет је обавезан на мањак трагичних размера: крај толико погледа, једно не може бити више до то суспрегнуто, неживотворно једно. Свет „једне заједничке истине“ јесте и свет извесности чињенице смрти. Оно што се „у грчевима родилачким“ догађало за Ананија и Легиона беше дотад непознато – убитачно. И „цветна Легионова башта“ и „бистра, плаховита Ананијева бујица“ преобразиће се, „у грчевима родилачким“, у аргумент победе смрти – „у ружан гроб са сурим земаљским наносом избаченим у висину“. Поновљеном церемонијом стварања света, „само за њих двојицу“, бележи се злослутни анахронизам, у коме ће се, диктатом стравичног ритма, догодити, и обесветити, најсветије у овом свету – рођење.

Ананијев и Легионов прелазак из њихових засебних светова у овај заједнички, у „нов новцијат свет“, обележен је као прелазак из метафизичких сфера у колективним надзирањем орочено и омеђено физичко станиште, али и као прелазак (или повратак) из естетике изобиља и лепог у пуну земљу, у царство ружног:

„Свет је сада изгледао опустошен, изанђао, ненасељен. Личио је на слику са које је киша спрала боје, на догађај коме је обичност унапред одузела сваки значај. Сваки мирис је изветрео из њега, сваки се звук у њему угушио, сваки покрет скаменио. А то и није било оно најгоре. Дотукло их је сазнање да је тај свет, поред осталих мана, сада и једнак за обојицу. Пошто је био једнак, постао је намах на неки начин и тесан“ (118).

Изазов је у (де)конструктивном приступању ружном, будући да треба, још једном, проверити његову естетичност, призвати нову поетичност. Јер „не треба ни тренутка сумњати да је први интерес ружног да се представи као лепо“<sup>8</sup>. Стојећи пред разоткривеном умртвљеношћу и ништавношћу, нагост двојице безумника позива ново писмо, нову одежду. А можда ће се баш конструкцијом која де-

8 Александар Петровић, „Култура лепог у времену ружног“, *Наслеђе*, број 9, Крагујевац, 2008, 10.

конструише себе уметност избавити, јер и кад се „слика састоји од читих логичких немогућности, то је не спречава да остане лепа“<sup>9</sup>.

Сачекавши „оно што ће доћи“, Ананије и Легион израстају у хроничаре некакве нарочите промене у себи и у свету изван себе. Новозатечена наopakост у положају ствари само региструје последње облике несмирениости услед неизбежног нарастања ништавности. Пошто ствари нису друкчије но онакве каквима их сви виде – а ствар је у својој непокретљивој извесности и презентности сасвим утврђена: она се не сме сумњичити у своме постојању, јер постоји, па се као постојећа и мора видети; и она се, потом, за све мора одазивати само на један од свих могућих начина – има се толерисати тек подношљива различитост онога што би могло бити и сасвим исто (али ипак није), јер се под неподношљивим притиском подношљиве различитости ниједан живопис истог предмета не може отргнути својој надзиратељској ништавности, никада се неће моћи (јер је немоћан) истински пре-по-родити, устајући потом као оно непоновљиво, најбожанскије: живот.

А тамо где где се „ништавно разликују живописи истог предмета“ (106), мора се предузети нешто како би се измакло имитацији, у корист поновног искуства живота (не његове репризе), како се, бар за делић свег времена овог света, властита садашњост не би живела као будућност коју смо већ оставили иза себе, како би се, бар за делић космичке секунде, могао осетити и један свет *слободан и без мере*, свет у коме страх не би био делотворнији од среће. Али може ли „живопис истог предмета“ надвладати обезвређујући суд заједнице и у пуноћи свога значења бити то – живопис? Може ли се стварима допустити постојање које могу да имају, али им бива општом (зло)употребом ускраћено? Који је то рад потребан за излазак из сенке подношљиво различитог, рад на корист избављења? Писати живо, писати живот, писати тако да буде живот – уметност и литература пристају да поднесу терет (и да понесу ожиљак, белег беснила) сањане неподношљивости. Али и уметност и литература које ризикују, које се не чувају на безбедној удаљености од предмета о коме сањају, које пристају на контроверзу. Јер храбро је бити више од књиге о томе – бити књига која јесте то.

Бити паметан а не луд – препорука је којом човек савременог света пристаје на обневиделост, пожурје обневиделост и претвара се у *беспримерно ошуйљење*. Преживљавати, а не живети, знати, а не осећати, никад више, а не увек, покоравати се, а не стварати – д(в)оличност је новорођеног света. И одједном оно разрешујуће

9 Исто, 11.

екстериоризовање свести приповедања с почетка приче „Чудо у Гадари“, оно „нека им буде опроштено“ – не важи. Глас те свести на крају приче „Чудо у Гадари“ емитује истину о друкчијој врсти коначности, не више оне у којој ће Ананије и Легион живети изван морала – изван осуда и казни – већ оне у којој дезинтеграција виших стварности, објава краја метафизике уводи у дезонтологизацију: „Речју, никад више неће бити своји, и мада нису знали тачно куда ће их то одвести, беху потиштени“ (118).

Мисао новог века: не бити свој и не знати куда то води.

Три пута, у узастопним реченицама, поновљено „никад више“ – *Nevermore, Nevermore, Nevermore* – отвара и једну елегијску деоницу, у којој се жал због изгубљеног више не може певати (јер је звук у „новом новцијатом свету“ угушен, а и: „Нису смели много да говоре, јер сада беху паметни па им брбљивост није доликовала.“ (119)), већ само мислити, ћутати, као што се и сама смрт непрекидно ћути и мисли:

„Умиру наши ђаволи, мислио је Ананије, умиру наши ђаволски светови, умиру наше бујне баште, плаховити брзаци, зелени и плави гласови у сумрак, заувек цркавају камиле и коњи, руше се раскошне Салмонове одаје и безваздушне Ваалакове тамничке јаме, а Легион, као да је настављао његову тугованку, мишљаше: друм је друм, јарак је јарак, гроб је гроб и свиња је свиња“ (118-119).

Осећање новог века: потиштеност.

Ананијево сучељавање са наopakим светом бележи и један надражај могућег сновиђења: „Ананије је обесхрабрено пиљио у предео. Није га познавао, па ипак као да га је у неком сну већ видео“ (117). Али у том сну елементи предела нису били овако ђаволски испретурани: „Не овако изопаченог, и не овако одурног“ (117). Из сна се излази у дијаболички простор красног новог света: „Свуда око њих, са несигурношћу новог света, дисао је нов новцијат свет“ (117). Иронија разобличује свет који налогом *онако-како-сви-морају-да-их-виде* жели да се самоуреди баш кроз прескрипцију чина виђења али и да кроз обавезујућу истост притаји, прикрије нешто друго. Своју двострукост свет цензурише, интелектуално маскира, концептуализује, постављајући између свих и свега једно дебело сочиво. Блаженство новог века: равнодушност.

Ако уистину „умиру наши ђаволи“, зашто Ананије и Легион „никад више неће бити своји“ и зашто не знају куда ће их та нова поседнутост одвести? Ако су у „новом новцијатом свету“ лепе ствари постале убитачне, ако се уместо „плаве шпиље“ и „зелене каскаде старих светова, старих лудачких васиона“ види само утврђена

Гадара, што је „крезубим зидовима излагала своју безбојну сенку“, ако се пребивалиште преображава у „ружан гроб“, атови и камиле у помахнитале свиње, а брда „проклето су црна“, с нарочитом пажњом примићемо Исусове речи: „Нема врта осим божјег. Нема реке осим божје. Све друго је од ђавола“ (118). Фигуре „наших ђавола“ можда нису друго до опсена којом треба избрисати трагове једног Другог, чије се присуство таји, распршити утврђено стајалиште једном Другом кроз кога се гледа а ко се не види. Наведени да се запитају „шта је било с ђаволом“ Ананије и Легион, смешно паметни, бивају обманути одговором: „Умиру ваши ђаволи!“ (118).

Питање новог века: где је ђаво?

Ако *Време чуда* можда и није књига на чијим страницама Бог и Сатана поново одмеравају своје снаге, могло би бити књига која се тка дијалогом своје тренутне поседнутости и покушаја да се ослободи демона, да задобије слободу, што ће је увести у стање, парадоксално, могуће нове поседнутости. Књига која поседа себе саму, хотећи да израсте, да се успостави као боголика фигура, као личност. Али и књига која поседа и читаоца, који се над ову надноси, у овој огледа и који од ове не може лако да оде, ослушкујући из ње и свог тренутног демона, самоиспитујући се на путу жељеног ослобађања и узношења. *Време чуда* познаје сенку онога што се не види, што пригушује свој глас – ветар или шапат? – што се издаје за нешто друго, што лаже, што смрт упризорује, што усмрћује. Али је Пекићева прва књига и она која је Речју обоготворена, или, можда, књига која живи чекајући бога. Али и као свако истинско сведочанство речи, права је књига она која све може, и баш зато ништа не мора, која може да буде о смрти, а да не буде смрт, која може да буде о животу, и да буде живот – јер моћи значи издићи се изнад оне линије која дели одсуство сваке покретљивости и наде у промену и пуноћу обећања да се буде. *То, што.*

Апострофирајући (сопствено) лудило, литература, у корист тајанствености света, у корист истине света, „блефира“ тај исти свет, који би се, у својој обневиделости, могао окренути против ње. Сећајући се греха арбитраже у Едену, литература признаје науку *Посићања*: „Личност је сведочанство за речи, а не обрнуто“<sup>10</sup>. У одупирању метафизичком злу, лудило порађа прозирну истину и осваја прилику за излазак из ништавне сличности, за излазак из **мора**, у **може**, које ће допустити *вечитију идентичности* *самоме себи*, које ће сачувати тајну, сачувати истину и – отворити свет.

10 Јасмина Ахметагић „О истини и лажи“, *Кораци*, 5-6, 2007, 108.

Ананијево и Легионово исцељење показује се као фундаменталан и ненадоместив губитак. Јунаци ће се невољно вратити свету чија је садашњост „неизмењиво и фундаментално другачија од недавне прошлости“. Али, ако је нешто ненадокнадиво изгубљено, можда је нешто фундаментално и непредвидиво стечено у животу књижевности после „имплозије“ или „катастрофе“? Конзервативни постмодернисти говоре о безнађу постмодерне културе, која нема више куда да оде, али је новост зазивање теорије постмодернизма (или неке нове књижевне теорије) која ће бити у стању да, из пустиње у коју су враћени Ананије и Легион, обећа будућност бољу од прошлости. Може ли се, међутим, макар и наслутити појава толике и неповратне провокативности, толике и неповратне лудости, односно неке егзотичности која би све познато и све обично уздрмала као ниједна никада раније, која би учинила да, „у свету у којем ништа није шокантно“<sup>11</sup>, не би пропали, као бесмислени, као некад дадаистички, покушаји постмодернизма, пост-постмодернизма (...)?

Али, може ли лудило да избави књижевност ако књижевност не може да избави лудило, будући да га и она сама надзире и вара привидом фамилијарности, јер строго контролише и управља то сродство према рачуници своје ма и најмање прихваћености? Литература апелује на уважавање лудила, али га сама употребљава да би у свету ослободила себе, своју реч, не лудило, и тако, у највећој тишини – упркос шуму свих пробуђених речи – опозива своју наклоност. Уколико није реч о лудилу самог креатора, ствари су веома предвидљиве, али је озбиљна станка пред догађајем лудила аутора дела. Покажите бар једно уметничко дело које је истодобно дело безумности и које је безумно дело. Може ли књижевност уистину да поднесе лудило свога творца и буде дело, а да се не распрши у безумљу, да не пот-падне под силу која се обара и на оно што сама створи? Све снаге смо упрегли како бисмо нашли краја трагањима за фигуром тако чистог, тако величанственог јединства, испустивши из јавности света истину највећег, а неказаног страха: крај је одавно нашао нас. Затварање лудила не помера нас никуд, ми смо већ усред краја.

Одбијамо да се истински сусретнемо са лудилом – а можда би се тај сусрет догодио баш на трагу Исусовог пута саучествовања у свим светским невољама, трагом сигурне победе над смрћу –, софистицирано га и надаље држимо на одстојању, упркос кицошењу

11 Devid Lohner, „Postmodernizam i dadaistički pokret“, preveo Vladimir Mates, *Treći program*, broj 127-128, III-IV, 2005, 352.



бригом за безумне, коју ћемо свакако наплатити, као да и нисмо наплативи, и живимо у темељној брижности као темељном неразумевању, спокојно, славећи пригодно отпаднике којима се нећемо придружити, које нећемо себи придружити, јер се одмичемо од могуће тачке нашег властитог лудила. Пригушење страха од краја – *Ускоро о томе ништа се неће знаћи* – неће одложити његову сигурну победу, као ни пресуду која потом долази. Лудило лишава страха и прихвата крај, али иде и после краја, оставља га иза себе и отвара се вечном трајању. Визија апокалипсе управо уписује потврду доласка нове земље и новог неба. Али та визија, мимо несумњиво уметничких квалитета свога говора, опомиње како познатом необичношћу своје појаве – „Испуњен Духом у дан Господњи, чух глас иза себе, силан као труба, који говораше: 'Што видиш напиши у књигу (...)'“ (*Откр* 1, 10-11) –, тако и објавом себе као коначне историје и најдубље истине света, против којих овај не може: „Напиши, дакле, што си видео, и што јесте и што ће бити после овога (...).“ (*Откр* 1, 19).

Али, ако лудило може да живи највећу невољу и највећу радост, шта у поређењу с њом може књижевност? Бити егзорциста, лицемер или спасаца? Зазивати лудило или естетику? Шта можемо ми: поднети устукнуће уметности пред лудилом, прихватити њен опстанак и пригрлити је, или се утопити у лудилу, или, можда, безизгледно пасти у пустош умирене стварности? Одгонетнути и одредити се: *Стварно, у поређењу с чим?* Литература живи речима, лепо, лудило може да ћути о себи и да при том не изгуби ништа од своје снаге, од свог визионарства. 'Стварност' се роботички самоиспомаже, прерађује своје састојке, мами угодношћу и све се више горди самодовољношћу. Но, ипак се чини да нису све радости напустиле овај свет, макар књижевност никад и не дорасла лудилу. Макар некад и, као непотребна, некорисна, отишла из света. Јер, можда, бар дотад, није изгубљена спона која не дојављује истодобност лудила и уметности, већ показује некакву њихову целисходну међузависност: уметничка природа може погодовати доласку безумности, а из безумља се, као из сна, излази у књижевност, излази поново у свет, како би се у овоме оснажено и полемички суделовало. Кроз фигуре посредовања и дијалогичности свет уплашен да види све, до краја, и после краја (јер ће (му) се судити), још увек пристаје на извесну меру нелагоде, напетости, али и учтивости: пристаје да чује, или бар да наслућује, да се обазире, или бар да мисли себе – упркос редукцији тога на шта се пристаје. У смрти је сигурност, али страх ипак тражи прилику за своје исцељење у будућности. Треба,

коначно, мислити и о томе. Јер, разоткријмо свој оптимизам: „(...) полудећемо ако и даље будемо мислили.“ (120)

### Извори

1. Библија – *Светио писмо Стариоџ и Новоџ завети*, *Стари завети* по преводу Ђуре Даничића и *Нови завети* по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског Синода и преводима Светог владике Николаја, Глас цркве, Александрија, Ваљево, 2005.
2. Pekić, Borislav, *Vreme čuda*, Solaris, Novi Sad, 2006.

### Литература

1. Ахметагић, Јасмина, „О истини и лажи“, *Кораџи*, 5-6, 2007, 105-109.
2. Брениген, Едвард, „Субјективност као нарација“, *Реч*, број 35-36, јул-август 1997, 151-154.
3. Леви, Павле, „Океан Соларис“, *Реч*, број 35-36, јул-август 1997, 168-172.
4. Lohner, Dejvid „Postmodernizam i dadaistički pokret“, preveo Vladimir Mates, *Treći program*, broj 127-128, III-IV, 2005, 343-352.
5. Петровић, Александар, „Култура лепог у времену ружног“, *Наслеђе*, број 9, Крагујевац, 2008, 9-18.

Časlav Nikolić

### THE GARDEN OF EDEN OF THE TIME OF MIRACLES

Summary

The paper examines the multilayer implications of the figures of madness in relation to the image of the Garden of Eden in the story “Miracle in Gadara”, taken from *The Time of Miracles* by Borislav Pekić.

Мирјана Секулић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ГЕНИЈЕ И ОЧАЈНИК У УНАМУНОВОМ САГЛЕДАВАЊУ „ШПАНСКОГ ПРОБЛЕМА“

У овом раду ћемо се бавити тумачењем романа *Amor y pedagogía* (Љубав и педагогија) Мигела де Унамуна у коме он преиспитује могућности разрешења шпанске кризе путем образовања људи од науке. Основно полазиште ће бити Унамуново поимање односа тзв. интра-историје и научног прогреса који одређује место субјекта у савременом свету. Приликом анализе дела држаћемо се Унамунових поетичких ставова о роману и романескним ликовима који помажу у схватању односа између књижевног дела и социјалне стварности за коју Унамуно исказује дубоку забринутост.

**Кључне речи:** генерација 98., „шпански проблем“, педагогија, геније, очајник, лудило

Крајем XIX века Шпанија доживљава врхунац историјске декаденције која је трајала три века, а што, између осталог, у књижевности доводи и до настанка генерације 98., чији је један од водећих аутора Мигел де Унамуно (Miguel de Unamuno). На припаднике генерације 98. је у почетку утицао покрет за препород (*regeneracionismo*) који се бавио проблемима Шпаније и њиховим конкретним решењем путем примене открића позитивне науке на националне проблеме. Други велики утицај имао је модернизам, који су припадници ове генерације одбацили зарад већег друштвеног ангажовања. Тако се може рећи да аутори генерације 98. бирају један средишњи пут између обновитеља и модерниста: забринутост за национални проблем изражавали су кроз „естетицизам натопљен идеологијом и због тога нимало научан,<sup>1</sup> тј. њихово знање није потицало из научних метода већ из субјективног посматрања и преиспитивања шпанске стварности.

Све ово треба имати у виду приликом сусрета са Унамуновим романом *Amor y pedagogía* (Љубав и педагогија)<sup>2</sup> у коме он разма-

1 Хосе Луис Абељан, *Историја шпанске мисли*, превод Нина Мариновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008, 527.

2 Роман је написан 1902. године.

тра могућности разрешења шпанске кризе путем образовања људи од науке. Роман говори о пројекту Авита Караскала да од свог сина Аполодора направи будућег генија света. Међутим, у свом педагошком експерименту заснованом на рационалистичким и позитивистичким теоријама, Авито није урачунао одређене случајне и животне факторе који могу да „искрсну“ у његовом спровођењу, као што је љубав, постављена као супротност педагогији. Коначан исход оваквог произвођења генија јесте очајник. Деконструисањем овог педагошког пројекта Унамуно потврђује Кјеркегорову тезу да се геније рађа, односно „генијем се ниједан човек сам начинити не може“<sup>3</sup>, а да се ради општег друштвеног напретка, уместо вештачке примене апстрактних идеја и концепата који воде отуђености у савременом свету, треба вратити самом животу и вршити измене у коренима конкретне егзистенције. У Унамуновом схватању то је значило да шпанску традицију, интимну историју народа<sup>4</sup> у којој се крије стваралачка моћ потребна за препород Шпаније не треба заборавити у корист научних принципа који су увожени у Шпанију из напреднијих западноевропских земаља.

Да би се разумео пут стварања и пропасти генија, као и његово место на Унамуновој идеолошкој мапи, дело *Amor y pedagogía* се неизоставно мора посматрати кроз призму Унамунових поетичких ставова расутих по предговорима и романима. Унамуно у својим делима преиспитује концепцију романа (ниволе)<sup>5</sup> као позоришта, тј. трагикомедије у којој су ликови гротескни и апсурдни, марионете које аутор шета по сцени док сâм говори<sup>6</sup>, будући да се творац фикционалног света понаша према својим ликовима на исти начин као што то чини Бог према човеку. У самом роману *Amor y pedagogía* идеју света као позоришта заговара дон Фулхенсио, Унамунов алтер-его, који износи тврдњу да сви играју своју улогу на позорници света, али да постоји један тренутак слободе од ког зависи читава судбина и помоћу ког се човек може спасити. Геније је онај који препозна тај тренутак слободе и унесе оригиналан текст у своју улогу приморавајући творца да призна његову импровизацију<sup>7</sup>. Унамуно

3 Серен Кјеркегор, „Хришћанство је огромна чулна обмана“, у: *Бревијар*, избор Петера Шефера и Макса Бензеа, превоо Д. Најденовић, Бонарт, Нова Пазова, 1990, 60.

4 Унамуно ствара концепт тзв. интра-историје (*intra-historia*) који уопштеном схватању историје као низа великих догађаја супротставља оно што је суштинско за шпански народ.

5 Унамуно је термином „нивола“ (*nivola*) означио своја дела након напада критике да се дело *Amor y pedagogía* не може назвати романом (*novela*).

6 Miguel de Unamuno, „*Amor y pedagogía*“, en *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA Coleccionables – Instituto Cervantes, 2005, 461-463.

7 Unamuno, *Idem*, 498-499.

овакве импровизације тумачи као побуну књижевног јунака против наметнуте му улоге, што нас враћа на важно питање у шпанској књижевној традицији – питање слободне воље (*libre albedrío*) чије је тумачење код Унамуна под утицајем Калдеронових (*Calderón de la Barca*) барокних драмских дела<sup>8</sup>.

О утицају теме предестинације и слободне воље на Унамуна сведочи и настанак посебног типа романа који Унамуно назива *novela vivípara*<sup>9</sup>, а који се одликује недостатком унапред осмишљеног плана дела. У оваквом роману аутор додељује својим ликовима одређене улоге, а затим прати како се сами развијају у складу са индивидуалним потребама. Унамуно оставља могућност фикционалним ликовима да у роману поприме сопствени идентитет, да стекну аутономију, те да се руководе неком унутрашњом логиком у којој писац нема право да интервенише<sup>10</sup>. Имајући ово у виду постају јасне речи Унамуновог романескног алтер ега упућене „будућем генију“ да не допусти да га класификују, јер класификације бришу његов идентитет. Саветује га да буде нелогичан свима што значи да следи сопствену логику, јер Унамуно, под утицајем Кјеркегора, брани живот као нешто индивидуално и непоновљиво, а чиме се не може манипулисати рационално<sup>11</sup>.

Своја теоријска разматрања о књижевним ликовима Унамуно најпотпуније излаже у делу *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (*Три узорне новеле и један увод*) у коме, заправо, полази од своје теорије човекове личности коју затим преноси на план ликова из фикције. Полазећи од теорије Оливера Вендела Холмса<sup>12</sup> о томе да у разговору између два саговорника, Хуана и Томаса, у ствари учествује њих шесторо, Унамуно долази до закључка да човекова личност постоји кроз следеће модалитете бића: оно што јесмо, оно што верујемо да јесмо и оно што други верују да јесмо, на шта додаје још један модалитет, по њему егзистенцијално најзначајнији, а то је оно што желимо да будемо. Унамуна код његових књижевних ликова

8 Питањем слободне воље и предестинације у концепцији света као позоришта нарочито се бави у делима *El gran teatro del mundo* (*Велико позориште света*) и *La vida es sueño* (*Животије сан*).

9 Појам *vivípara* је преузет из зоологије и може се превести као живородан, живокотан, јер се односи на животиње које легу живе младунце. Овој концепцији романа Унамуно супротставља термин *novela ovípara*, што се односи на писање романа према претходно осмишљеном плану дела, па је готов роман производ ове почетне замисли и документованих чињеница.

10 Далибор Солдатић, *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа*, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2002, 27-29.

11 Мирко Зуровац, „Предговор“, у: Серен Кјеркегор, *Болести на смрти*, Плато, Београд, 2000, 10.

12 Oliver Wendell Holmes, *The autocrat of the breakfast table*, III.

пре свега интересује, не оно што јесу, већ оно што ликови желе да буду или да не буду, јер управо побуна против наметнутих улога одлучује о њиховом спасењу или пропасти. Унамунови књижевни јунаци су агонисти, што значи борци чија стварност јесте интимна стварност чисте жеље да постоје или чисте жеље да не постоје. Ово питање се расветљава кад се има у виду утицај Кјеркегорових идеја о човеку као односу непомирљивих противречности између којих је разапет, а што његов живот претвара у драму патње<sup>13</sup>. Унамунови јунаци, у складу са тим, увек су у питањима, а основно питање јесте питање слободе и нужности, што нас поново доводи до Унамунове концепције света као позоришта у коме је свима додељена одређена улога.

Протагонисти дела *Amor y pedagogía*, Аполодору, тако је запала улога генија, наметнута му од стране оца још пре рођења. Отац будно мотри на синовљеву верност својој улози у трагикомедији живота којом управља наука и осигурава његово задржавање на том путу својим учењем о рационалистичким поставкама света. Насупрот очевом строгом позитивизму, мајка, оличење традиционалног и романтичарског сензибилитета, потхрањује имагинацију и осећајност будућег генија, што ће од првобитне збуњености довести генија до разапетости између разума и вере, логике и срца, чиме он постаје Унамунов агониста. Будући да се Унамунове ниволе баве егзистенцијалним дилемама ликова, агониста је, као што смо већ наговорили, онај који се подваја у двоје или више и који онда живе у његовој унутрашњости, у непрестаном дијалогу<sup>14</sup>. Тај дијалог се у случају јунака дела *Amor y pedagogía* претвара у расправу унутрашњег гласа, као израза властитог „ја“, са системом лажног „ја“ које прети да га уништи својим наметањем<sup>15</sup>.

Док глас који се јавља Авиту Караскалу указује на раскорак између онога што јесте и онога што Авито жели да се догоди, тј. између стварности и жеље, Аполодоров глас указује на схизоидни поремећај расцепа у односу према свету и према самом себи, што се манифестује жељом да се пренесе у други, туђи поглед на свет и на себе<sup>16</sup>. Идентитет индивидуе увек зависи од признавања његове егзистенције од стране других, па треба напоменути да се Унамунови ликови увек формирају у свом односу према „другом“, јер само путем односа са „другим“ може да се оствари „ја“ и да се

13 Зуровац, *op. cit.*, 19.

14 Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1976, 80.

15 Р. Д. Лаинг, *Подељено ја; Политиика доживљаја*, превод Милица Минт и Јелена Стакић, Полит, Београд, 1977, 37-38.

16 Лаинг, *Idem*, 20-29.

открију најдубљи унутрашњи покретачи индивидуе. Иако се у самом роману не спомиње питање субјекта и објекта, јасно је да аутор, током стварања својих ликова, наглашава начин на који они виде себе саме и начин на који њих виде други, па тумачи утицај који на формирање личности може имати мишљење „другог“. Унамуно се не задржава само на разматрању слике коју други имају о протагонисти романа (што у теорији личности, подсетимо се, Унамуно одређује као оно што други верују да јесмо) већ преиспитује и његово сопствено виђење слике коју други имају о њему. Опсесијом протагонисте да погледа себе очима других, оним што верује да други верују да он јесте, његова егзистенцијална ситуација се додатно усложњава и продубљује се његова подвојеност. Унамунов јунак себе доживљава као прозирног<sup>17</sup>, прострељеног осуђујућим погледима других људи који познају његову „тајну“ о предодређености да буде геније, а чију улогу је његово наметнуто и „лажно ја“ безуспешно одиграло на позорници живота. Он стрепи од деперсонализације, будући да се осећа као предмет једног великог научног и педагошког пројекта у коме му је одузето право на субјективитет. Међутим, док с једне стране долази до поводљивости „будућег генија“ према туђим, односно очевим намерама и очекивањима у односу на његово властито „ја“, с друге стране долази до узмицања пред поводљивошћу и до борбе за постизање позиције субјекта<sup>18</sup>. Раскорак између онога што јесте, онога што верује да јесте и онога што жели да буде, доводи га до трагичног осећања живота<sup>19</sup>, до осећања да је изван живота који се одвија око њега. Према Лејну, бити ствар у очима других представља велику претњу за схизоидну особу, јер се она осећа повредљивијом и изложенијом пред другима, а што води схватању сопствене различитости, одвојености и очајања<sup>20</sup>. Протагонисти романа *Amor y pedagogía* се тако чини да има некакву унутрашњу болест, да мора бити „некакав занимљив патолошки случај, необичан“<sup>21</sup>. То што има јесте болест духа, „болест на смрт“ – очајање, јер како каже Кјеркегор, у очајању очајник очајава због себе самога или због тога што не може да се ослободи

17 Питање прозирности и лудила јесте једна од бројних заоставштина шпанске књижевне традиције која је оставила трага на Унамуново целокупно дело. Видети: *Узорне новеле* Мигела де Сервантеса („Стаклени лиценцијат“).

18 Лаинг, *op. cit.*, 94-95.

19 То је идеја које се Унамуно у роману *Amor y pedagogía* само дотакао, а коју је, како и сам каже у предговору за друго издање тог романа, дубље разрадио у каснијем делу *Трагично осећање животиња*.

20 Лаинг, *Idem*, 32, 71.

21 „*un caso patológico interesante, raro...*”, Unamuno, *op. cit.*, 566.

самога себе<sup>22</sup>. У немогућности да се ослободи себе, Унамунов лик у роману доживљава тзв. крик пркоса када очајник жели да буде самим собом<sup>23</sup> и проналази свој метадрамски моменат у самоубиству, док своје „ја“ афирмише борбом за бесмртност коју мисли да постигне остављањем потомка иза себе.

У предговору за роман *Amor y pedagogía* Унамуно открива читаоцима да се иза речи гротескних и апсурдних ликова крије истина коју аутор жели да искаже. Објашњава да роман није само напад „на бесмислице којима води лоше схваћена наука и педагошка манија изведена са свог курса, већ напад на саму науку и саму педагогију“<sup>24</sup>. Дело *Amor y pedagogía* не представља само напад на лоше схваћену науку, већ и на чист разум и науку уопште који су Унамуно ометали повратак вери.

Након религиозне кризе 1897. године, Унамуно заузима скептичан став према рационализму и губи веру у напредак. Свако рационално схватање стварности за њега представља ограничавање слободе ирационалних виталних снага. Унамунов основни принцип је виталистички: наука не сме да буде одвојена од живота, а живот је више од нагомилавања података и енциклопедијског знања. Напредак науке Унамуно је везивао за неминовну дехуманизацију света и деперсонализацију човека<sup>25</sup>, па отуда произилази његов ироничан став према прогресистима који слепо верују у моћ науке и разума, што је изразио у делу *Amor y pedagogía*. Позицију Унамуна, стога, у овом роману можемо открити преко идеја филозофа, дон Фулхенсија, који заговара краусистичке<sup>26</sup> ставове „хармоничног рационализма“ (*racionalismo armónico*). Унамуново противљење разуму и интелигенцији потиче од његовог узора Кјеркегора. Логика има тенденцију да све класификује и генерализује, па логос нема приступ индивидуалној и променљивој стварности, што резултира научном отуђеношћу од живота<sup>27</sup>.

22 Серен Кјеркегор, *Болесни на смрти*, Плато, Београд, 2000, 32.

23 Кјеркегор, *Idem*.

24 “*A las ridiculeces a que lleva la ciencia mal entendida y la manía pedagógica sacada de su justo punto, sino un ataque a la ciencia y a la pedagogía mismas*”, Unamuno, *op. cit.*, 461.

25 Elías Díaz, “El antiprogresismo unamuniano”, en *Modernismo y 98. Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1980, 249-251.

26 Кристијан Ф. Краус (1781-1832) је немачки идеалистички филозоф чије је идеје у Шпанију пренео Хулијан Санс дел Рио (Julián Sanz del Río) у 19. веку. Иако је у својој родној земљи Краус имао другоразредно место, у Шпанији је његово учење имало великог одјека на интелектуалном, религиозном и политичком плану. Једна од највећих тековина краусизма јесте *Institución Libre de Enseñanza* (Слободна образовна институција).

27 Кјеркегор, *op. cit.*, 37.



Унамуно се креће у оквирима филозофије Џејмса и Бергсона који се супротстављају традиционалној идеји рационалности која је под утицајем позитивизма<sup>28</sup>. Позитивизам разуме као претензију на позицију једине и вечне истине, што је доводило до деификације науке<sup>29</sup>, као што се види у Унамуновој пародији у виду Авитовог култа науци (олтар је високо постављена цигла са натписом „Наука“). „Лудило је казна једне пустахијске и излишне науке,“ треба се вратити „великој књизи искуства“<sup>30</sup>, будући да је наука претња традиционалним вредностима које Унамуно брани.

Почетком XX века питање које је заокупљало све интелектуалце јесте реформа и преображај Шпаније. Један од начина обнове земље била је и европеизација Шпаније (за коју се Унамуно залагао у раним радовима, а што је временом одбацио у корист идеје хиспанизације Европе), што је значило образовати за разум и за науку, будући да је развој науке у Шпанији заостајао за Европом. Дело *Amor y pedagogía* стога настаје као својеврсна реакција на схватање шпанског проблема као педагошког проблема чије је решење у образовању људи од науке. Кључ за разумевање идеолошке позадине дела можемо потражити у Унамуновом предговору за друго издање романа. Имајући у виду предочене путеве разрешавања шпанског проблема у минулом периоду, Унамуно 1932. године, указује на могуће тумачење дела путем сагледавања везе између романа и шпанске стварности, између пројекта да се направи геније помоћу педагогије и савремене демагогије: „Ми хоћемо да правимо помоћу демагогије од наше деце, /.../ грађане“<sup>31</sup>. Роман *Amor y pedagogía* не даје недвосмислен одговор на проблеме свог времена, као што ни Унамунови романи иначе немају расплет који би разрешио све дилеме које бивају отворене у делима. Разрешење савремених проблема налази се у самом животу који измиче рационалистичким уопштавањима, па се коначном позицијом Унамуна може сматрати само његова неизмерна забринутост за пут којим креће савремена Шпанија:<sup>32</sup> „Дечак је држава, и треба да буде предат званичним педагозима – демагозима – државе, припадницима јединствене шко-

28 Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, 26.

29 Francisco J. Falero, *La teoría del arte del krausismo español*, Universidad de Granada, Granada, 1998, 127.

30 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980, 36-37.

31 „Y nosotros queremos hacer, mediante la demagogía, de nuestros hijos, /.../ unos ciudadanos.“, Unamuno, *op. cit.*, 456.

32 Многи критичари су замерали припадницима књижевне генерације 98. да само преиспитују стварност и истичу њене недостатке, а да не дају конкретне одговоре на савремене питања.

ле. /.../ Дај Боже да не буду приморани да се убију – ментално и духовно, разуме се – наши Аполодори<sup>33</sup>.

### Литература

Абељан, Хосе Луис, *Историја шпанске мисли*, превод Нина Мариновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008.

Кјеркегор, Серен, „Хришћанство је огромна чулна обмана“, у: *Бревијар*, избор Петера Шефера и Макса Бензеа, превео Д. Најденовић, Бонарт, Нова Пазова, 1990.

Unamuno, Miguel de, “*Amor y pedagogía*”, en *Narrativa completa I*, RBA Coleccionables – Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.

Солдатић, Далибор, *Прилози за теорију новог хиспаноамеричког романа*, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2002.

Gullón, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1976.

Лаинг, Р. Д., *Подељено ја; Политика доживљаја*, превод Милица Минт и Јелена Стакић, Нолит, Београд, 1977.

Кјеркегор, Серен, *Болесни на смрти*, Плато, Београд, 2000.

Díaz, Elías, “El antiprogresismo unamuniano”, en *Modernismo y 98. Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1980.

Marías, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, Madrid, 1965.

Falero, Francisco J., *La teoría del arte del krausismo español*, Universidad de Granada, Granada, 1998.

Фуко, Мишел, *Историја лудила у доба класицизма*, Нолит, Београд, 1980.

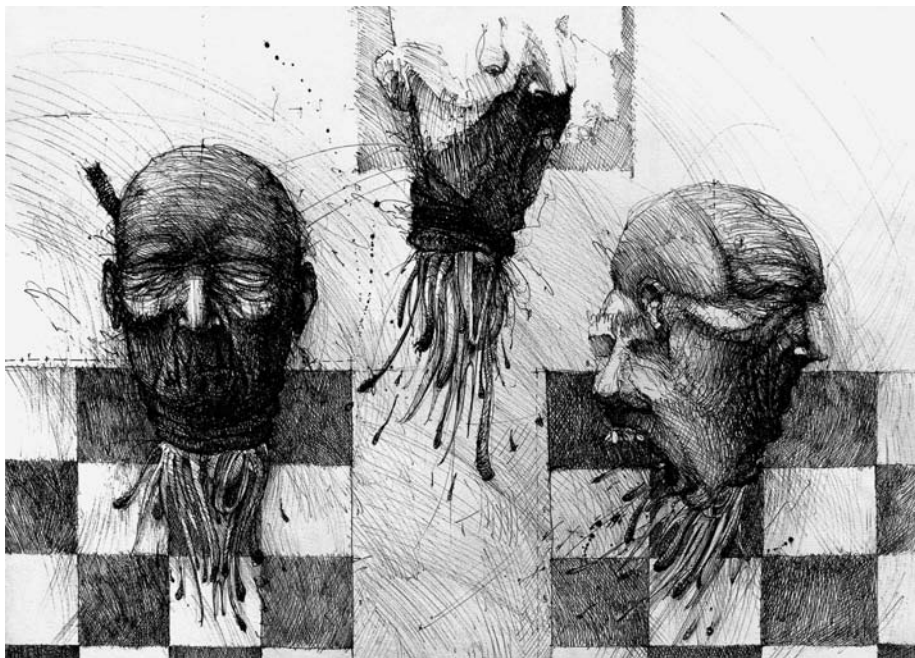
Mirjana Sekulić

## EL GENIO Y EL DESESPERADO EN LA VISIÓN UNAMUNIANA DEL PROBLEMA ESPAÑOL

Resumen

Este trabajo intenta hacer el análisis de la obra *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno y explicar cómo a través de los conceptos de genialidad y desesperación Unamuno nos expone los males de España a principios del siglo XX. Partiendo de la idea de la lucha entre intra-historia y el progreso científico, Unamuno muestra su preocupación por el modo de resolver los problemas sociales mediante proyectos pedagógicos o demagógicos, lo que afecta de modo definitivo al futuro de la nación española.

33 „El niño es el Estado, y debe ser entregado a los pedagogos –demagogos– oficiales del Estado, a los de la escuela única. /.../ Haga Dios que no tengan que suicidarse –mental y espiritualmente, se entiende– nuestros Apolodoros.” Unamuno, *op. cit.*, 456.



Марко Николић • Лиони  
Туш/перо на папиру, 70 × 50 см, 2009.

# МОРФОЛОГИЈА ЛУДИЛА

**Virginie Prioux**  
*Université de Tours*

## LES ROUGON-MACQUART, UN PEU, BEACOU, PASSIONNÉMENT... À LA FOLIE!

Le naturalisme qui a marqué toute la littérature française de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et qui a influencé bon nombre de romanciers européens est clairement défini par Émile Zola comme une écriture alliant la fiction et la science. Il ne s'agit plus d'imaginer le monde tel qu'on voudrait qu'il soit, mais de le décrire objectivement tel qu'il est, avec ses beautés et ses horreurs; loin du héros romantique, le protagoniste naturaliste peut être névrosé, psychotique ou atteint de folie meurtrière.

Souvent lié au positivisme, ce courant est également nourri par les recherches médicales contemporaines sur la physiologie et la psychologie. Le foisonnement des découvertes de Darwin, de Prosper Lucas ou de Claude Bernard qui marque les années 1850, représente une source précieuse pour une littérature qui veut analyser le cerveau humain dans tout ce qu'il peut parfois avoir de pervers et de retors. Dans les vingt volumes des *Rougon-Macquart*, la généalogie de cette famille est passée au crible par le romancier qui étudie chaque personnage de fiction comme un médecin diagnostiquerait un cas clinique; il y analyse minutieusement chaque cas de folie, de délire ou de trouble nerveux afin d'appliquer au monde romanesque les diverses recherches contemporaines. Le roman devient alors le laboratoire où s'étudient les causes et les effets de pathologies aussi troublantes que réalistes.

**Mots clés:** Naturalisme, positivisme, hérédité, dégénérescence, folie meurtrière

Lorsqu'en 1880 Émile Zola développe sa théorie naturaliste dans *Le Roman expérimental*, il emprunte volontairement le titre de Claude Bernard, *La Médecine expérimentale*, afin de revendiquer une littérature tournée vers la science. Si aujourd'hui on retient volontiers l'impact de la modernité technique dans les romans, à l'instar de la Révolution industrielle, des grands travaux d'urbanisme du Baron Haussmann ou de l'apparition de l'électricité, il ne faut pas oublier que la science tant revendiquée par Zola touche également l'être humain physiquement et psychologiquement. C'est ainsi que, plongé dans des traités médicaux, des études d'hygiénistes contemporains ou des rapports de physiologues, Zola construit ses personnages comme de véritables cas cliniques. Fasciné par les tares héréditaires et les déviances comportementales, il

est sans conteste l'un des romanciers qui a le plus étudié la folie, tentant d'analyser à la fois les causes et les effets de la démence. Le lecteur retrouve dans les pages des *Rougon-Macquart* les célèbres travaux qui ont été publiés dans les années 1850 par des chercheurs aussi prolifiques que Darwin, Prosper Lucas ou Claude Bernard. Le personnage de roman devient alors un condensé de tout ce que l'être peut compter de tares, de phobies, de délires et de pulsions incontrôlées. Ainsi, de la réalité médicale à la fiction romanesque, la frontière entre sciences et sciences humaines s'amenuise sous la plume de Zola.

## I La folie, une tare héréditaire ?

### a. De Prosper Lucas à Darwin: la théorie de l'hérédité.

En 1850, la publication du *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* de Prosper Lucas présente une idée qui révolutionne la médecine; après maintes observations il déduit que les caractères tant physiques que moraux d'un individu sont étroitement liés à l'héritage des parents, des grands-parents, ou même d'ancêtres plus éloignés. L'ouvrage de Prosper Lucas connaît un succès extraordinaire dès le milieu du siècle grâce à deux facteurs essentiels: d'une part, les étudiants en médecine voient dans cet ouvrage un nouvel élan pour la science, une étude originale de l'être humain, et d'autre part, les théories de Lucas sur l'hérédité viennent à point pour conforter le droit à la propriété contre les socialismes utopiques. Cet ouvrage ne peut donc être lu sans tenir compte de ce paramètre socio-politique: bien plus qu'une thèse médicale, le traité sur l'hérédité lutte contre ce que Lucas nomme „le communisme“, en montrant que la génération présente hérite de la précédente non seulement ses caractères psychologiques et physiologiques - y compris les tares telles que les déviations mentales et les handicaps physiques - mais aussi la classe à laquelle elle appartient. Finalement, le caractère de l'individu est essentiellement lié à sa classe, c'est-à-dire à son milieu: l'emploi du mot „milieu“ au singulier désignant l'ensemble des circonstances dans lesquelles baigne un individu est récent puisqu'il a été employé pour la première fois en 1831 par Etienne Geoffroy Saint-Hilaire et vulgarisé seulement en 1842 par Auguste Comte. Par conséquent, cette notion de milieu qui jouera un rôle central dans les études expérimentales de Claude Bernard, influence déjà Prosper Lucas dans son *Traité de l'hérédité naturelle*: la composante sociale est donc indissociable de la composante scientifique.

Zola a en cela suivi les travaux de Prosper Lucas dans l'écriture des *Rougon-Macquart*; comme il l'écrit dans la préface d'*Une Page d'amour*:

„Sans indiquer ici tous les livres de physiologie que j'ai consultés, je citerai seulement l'ouvrage du Docteur Lucas: *L'Hérédité naturelle*, où les curieux pourront aller chercher des explications sur le système physiologique qui m'a servi à établir l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*."<sup>1</sup> Il ajoutera dans une lettre à L. Cuenot, le 28 août 1896: „C'est en 1868 que j'ai bâti tout le plan de mes *Rougon-Macquart* en m'appuyant sur l'ouvrage du Docteur Lucas: *L'Hérédité naturelle*. J'ai tiré de cet ouvrage toute la charpente scientifique de mon œuvre."<sup>2</sup>

L'indication de la date de l'élaboration des *Rougon-Macquart*, 1868, est des plus importantes car Zola a bien sûr eu connaissance de tous les travaux en vogue dans les années 1850 tels que les *Cours de Philosophie positive* d'Auguste Comte (1830-1842) et l'ouvrage de Prosper Lucas, mais il a aussi eu à sa disposition des travaux postérieurs, comme ceux de Claude Bernard, dont il a repris la méthode, et surtout la thèse de Darwin, *De l'origine des espèces*, écrite en 1859. Cette dernière étude complète la théorie de l'hérédité amorcée par Prosper Lucas et insiste particulièrement sur les tares héréditaires, les cas de folie et de malformations liés à l'hérédité naturelle.

La grande fresque de Zola est entièrement construite sur la généalogie de la famille des *Rougon-Macquart*<sup>3</sup>, sur un arbre qui a pour sommet Adélaïde Fouque, dite Tante Dide, dont la présentation dès les premières pages de *La Fortune des Rougon* annonce les problèmes d'hérédité engendrés pour les générations ultérieures:

En devenant femme, Adélaïde était restée la grande fille qui passait à quinze ans pour une sauvage, non pas qu'elle fût folle ainsi que le prétendaient les gens du faubourg, mais il y avait en elle un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du cœur qui la faisait vivre en dehors de la vie ordinaire.<sup>4</sup>

L'étude de l'ensemble des *Rougon-Macquart* se fonde essentiellement sur les deux romans situés aux extrémités de la fresque: le premier volume, *La Fortune des Rougon*, qui annonce la volonté d'analyser le cas d'une famille, en attachant une grande importance à la différence qui existe entre la branche légitime des Rougon et la branche illégitime des Macquart, et le dernier volume, *Le Docteur Pascal*, qui récapitule dans

1 Préface d'*Une Page d'amour*, 2 avril 1878. Voir l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* en annexe 15.

2 Cité dans la préface du *Roman expérimental*, 8.

3 Ph. Hamon, *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, éditions Droz, 1983. Dès sa préface aux *Rougon-Macquart*, Zola annonce sa volonté de construire sa fresque sur les lois de l'hérédité.

4 É. Zola, *La Fortune des Rougon*, 44.

ses précieux manuscrits toutes les études des membres de cette famille. Comme Pascal l'explique à Clotilde:

Je te le répète que tous les cas héréditaires s'y rencontrent. Je n'ai eu, pour fixer ma théorie, qu'à la baser sur l'ensemble de ces faits ... Enfin, ce qui est merveilleux, c'est qu'on touche là du doigt comment des créatures, nées de la même souche, peuvent paraître radicalement différentes, tout en n'étant que les modifications logiques des ancêtres communs. Le tronc explique les branches qui expliquent les feuilles.<sup>5</sup>

On ne peut que rapprocher ce passage du chapitre IV de *L'Origine des espèces* de Darwin:

On a quelquefois représenté par un arbre les affinités de tous les êtres d'une même classe, et je crois que cette image est, sous plusieurs rapports, très juste. Les ramuscules verts et bourgeonnants peuvent représenter les espèces existantes et ceux des années précédentes figurent la longue succession des espèces éteintes.<sup>6</sup>

Certains contemporains de Zola avaient vu dans l'avant-dernier volume, *La Débâcle*, le point d'orgue de la fresque, ne comprenant pas l'utilité du roman à thèse final qu'est *Le Docteur Pascal*; or, vouloir clore les *Rougon-Macquart* par la déroute militaire serait ignorer le projet de Zola, qui, dès 1868, soit trois ans avant l'écriture du premier volume, visait cette fin récapitulative et explicative de toute son œuvre. Dans ce dernier roman, Zola consacre dix pages<sup>7</sup> à l'analyse méthodique et chronologique de tous les membres de la famille, expliquant leurs maladies physiques et mentales grâce à la théorie de l'hérédité, et selon leur appartenance à la branche légitime ou illégitime de l'arbre.

Les deux premières générations, qui correspondent aux premiers volumes de la fresque, sont sans doute les plus représentatives des théories de l'hérédité telles que les définissent Prosper Lucas et Claude Bernard: la seule folie de l'aïeule Adélaïde suffit à marquer une lignée entière du sceau de la tare héréditaire. La petite fille Gervaise, dite la *Banban*, est née de parents alcooliques qui l'ont conçue lors d'une nuit d'ivresse; elle garde par sa malformation et sa claudication congénitale l'empreinte indélébile de la faute parentale. De même l'alcoolisme est également considéré comme l'un de ces maux héréditaires si l'on songe à *L'Assommoir* et au *delirium tremens* dont souffre le héros. Comme l'analyse Victor Segalen dans *Les Cliniciens ès lettres*, Zola a dans ses cahiers préparatoires associé la folie du personnage aux antécédents parentaux:

5 É. Zola, *Le Docteur Pascal*, 1019.

6 Ch. Darwin, *De l'Origine des espèces*, Belgique, Marabout Université, 1973, 150.

7 É. Zola, *Le Docteur Pascal*, 1009 à 1019.



Alcoolisme chronique: Coupeau (Louis), 52 ans, ouvrier zingueur. *Antécédents héréditaires*: père alcoolique, mort d'une chute „un jour de ribote“. Mère alcoolique, morte à 74 ans d'un excès d'asthme. Un frère mort très jeune „dans les convulsions“. Deux sœurs vivantes: l'une continuellement obsédée d'idées obscènes, l'autre simplement égoïste et revêche (...) Etat actuel: attaque de delirium.<sup>8</sup>

Par ailleurs, la troisième génération est sûrement celle pour laquelle l'héritage génétique est le plus lourd. Encore une fois c'est la branche illégitime, celle des Lantier, qui est porteuse de la „fêlure“ héréditaire. Jacques est par excellence le personnage qui incarne la tare transmissible de génération en génération; le terme de „fêlure“ est récurrent dans *La Bête humaine* pour expliquer ses envies de meurtre irrépressibles, son besoin de violence et son désir de tuer les femmes qu'il veut posséder. La même brutalité se retrouve chez son frère Etienne, lui aussi victime d'accès de colère qui le conduisent au meurtre de Chaval dans *Germinal*. Quant à Anna, pourtant fille légitime de Coupeau, elle est vouée par le milieu qui l'a élevée au vice, déviance assimilée à la folie au XIXème siècle. Zola s'est inspiré des études contemporaines sur la prostitution et sur les classements statistiques des médecins hygiénistes pour dresser le portrait de cette femme du demi-monde qui a construit sa vie sur le sexe et l'argent.

Si la théorie de l'hérédité explique en grande partie les cas de folie des héros zoliens, une autre idée défendue par Darwin occupe une place importante au sein de romans: „*The Struggle for life*“. Ce concept de la lutte pour la vie est en effet la clé de lecture de nombreux volumes des *Rougon-Macquart*, en particulier de *Germinal* que Zola a entièrement construit en suivant cette théorie. Son héros Etienne Lantier est empreint de cette lecture:

Etienne en était maintenant à Darwin. Il en avait lu des fragments vulgarisés dans un volume à cinq sous; et, de cette lecture mal comprise, il se faisait une idée révolutionnaire du combat pour l'existence, les maigres mangeant les gras, le peuple fort dévorant la blême bourgeoisie.<sup>9</sup>

Zola semble ici insister sur les lectures superficielles d'Etienne, lectures mal interprétées qui ne le font que demi-savant, mais, malgré la prise de distance de Zola avec le „darwinisme social“ soutenu par le mineur, il est visible que l'auteur est fasciné par cette thèse. D'ailleurs, comme le fait remarquer Jean-Louis Cabanes<sup>10</sup>, le „mythe de dévoration“ est omniprésent dans les *Rougon-Macquart*; l'obsession de cette violence pour

8 Cité par V. Ségalen dans *Les Cliniciens ès lettres*, Montpellier, Fata Morgana, 1980, 97.

9 É. Zola, *Germinal*, 349.

10 J.L. Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes*, Paris, Klincksieck, 1991.

sa survie poussera le héros jusqu'à une folie meurtrière, une perte des sens lentement mûrie par cette conviction que l'on doit dévorer ou être dévoré.

Toutefois, d'une génération à l'autre, au lieu de progresser vers un être meilleur, l'homme tend au contraire à voir s'étioler tant ses qualités physiques que psychologiques. Telle une usure de la chair et de l'esprit, l'évolution humaine conduit à une déchéance, à une „dégénérescence“ de la race, pour reprendre les termes du Docteur Morel.

*b. Altération psychologique due aux dégénérescences: les travaux du Dr. Morel.*

*Le Traité des dégénérescences* du Docteur Bénédic-Auguste Morel, publié en 1857, a eu une influence considérable sur les études psychiatriques françaises, notamment grâce au rayonnement des idées d'un de ses disciples, le Docteur Magnan. Le concept de dégénérescence ne se conçoit bien que si l'on présuppose l'existence d'une norme idéale, en regard de laquelle on définit en terme de déviances l'altération des traits constitutifs de l'espèce humaine. Cette théorie sera reprise dans les termes de Morel par Pascal:

Certes oui, reprit-il à demi-voix, les races dégénèrent. Il y a un véritable épuisement, une déchéance, dans la satisfaction gloutonne de leurs appétits ils [les Rougon-Macquart] avaient brûlé trop vite.<sup>11</sup>

L'exemple même de cette dégénérescence est le cas du petit Charles dont on souligne la ressemblance avec son arrière-grand-mère Adélaïde:

Charles, à quinze ans, en paraissait à peine douze, et il en était resté à l'intelligence balbutiante d'un enfant de cinq ans. D'une extraordinaire ressemblance avec sa trisaïeule, Tante Dide, la folle des Tulettes, il avait une grâce élancée et fine.<sup>12</sup>

Cette ressemblance est comme martelée durant tout le roman non seulement pour ancrer la loi d'hérédité mais également pour établir cette lignée généalogique qui s'est épuisée au fur et à mesure des générations:

Mais ce qui frappait surtout, en ce moment, c'était sa ressemblance avec Tante Dide, cette ressemblance qui avait franchi trois générations, qui sautait de ce visage desséché de centenaire, de ses traits usés, à cette délicate figure d'enfant, comme effacée déjà elle aussi, très vieille et finie par l'usure de la race.<sup>13</sup>

11 É. Zola, *Le Docteur Pascal*, 1017.

12 *Ibid*, 965.

13 *Ibid*, 975.

Cette dégénérescence culmine lors de la mort de l'enfant qui, tandis qu'il jouait allongé sur le sol, se vide entièrement de son sang:

C'était le sang, la rosée de sang qui perlait, sans froissement, sans contusion cette fois, qui sortait toute seule, s'en allait, dans l'usure lâche de la dégénérescence.<sup>14</sup>

Dans les volumes suivants, deux autres enfants feront également l'objet d'une dégénérescence, physique cette fois: le petit Louiset, l'enfant maladif de Nana ou bien encore Jacques, l'enfant hydrocéphale de l'artiste Claude Lantier. La déchéance mentale conduit à des pathologies de démence que Zola analyse minutieusement comme c'est le cas dans le quatrième volume, *La Conquête de Plassans*.

### c. *Ulysse Trélat et la théorie de la folie lucide.*

L'ouvrage d'Ulysse Trélat sur la folie lucide est un document précieux pour la construction du personnage de Marthe Mouret dans *La Conquête de Plassans*. A travers les rapports de Porquier, le médecin de Plassans, Zola inscrit son roman dans la lignée des découvertes de Trélat dans le domaine psychiatrique. Il est intéressant de noter que l'auteur des *Rougon-Macquart* a tissé un lien étroit entre „la folie lucide“ de Marthe et sa dévotion religieuse, insistant par là même sur la responsabilité d'une foi immodérée dans ses troubles psychologiques et nerveux. Même l'Abbé Faujas, qui est à l'origine de cette dévotion, craint cette folie incontrôlable:

Marthe l'inquiétait depuis quelque temps. Il se sentait impuissant à calmer cette fièvre de dévotion qui la brûlait. Elle lui échappait, désobéissait, se jetait plus avant qu'il n'aurait voulu. Cette femme si utile, cette patronne respectée, pouvait le perdre.<sup>15</sup>

La folie lucide de Marthe est d'autant plus perverse qu'elle n'éclate pas comme celle de son mari; tandis que Mouret se révolte contre le comportement de sa femme, que la présence de l'abbé a changé, il est victime d'un violent désespoir, perçu comme une folie par les habitants de Plassans; Marthe est quant à elle des plus sereines en dehors de ses „fièvres de dévotion“, elle demeure par conséquent „lucide“ et parvient à tromper tout le monde.

Dans ce volume, le romancier étudie une forme de folie insidieuse et perverse qui semble à peine décelable par l'entourage; très liée au mysticisme religieux de la protagoniste - ce qui vaudra d'ailleurs à Zola de nombreuses critiques sur son anticléricalisme - la démence de Marthe

<sup>14</sup> *Ibid*, 1102.

<sup>15</sup> É. Zola, *La Conquête de Plassans*, 1074.

renvoie à des troubles nerveux et à des pulsions qui sont également développés dans d'autres romans, mais cette fois-ci liés à une irrépressible envie de tuer.

## II Cesare Lombroso: *L'Homme criminel, traité de folie meurtrière*.

Si le Romantisme a été le roman du suicide, souvent sublimé par une élévation de l'esprit qui nuance l'image négative de la mort, le Naturalisme est quant à lui le roman du crime<sup>16</sup>. Bien sûr, ce n'est pas la première fois en littérature que des pages consacrées à un assassinat, à des massacres humains et autres pratiques barbares sont écrites, mais la nouveauté de ce mouvement est le soin apporté aux analyses psychologiques qui concernent le tueur. Il y a donc bien une modernité dans l'esthétique du crime qui s'appuie essentiellement sur des traits médicaux qui mettent en relief l'importance des tares héréditaires dans le comportement du criminel et sur des études psycho-sociologiques comme celles réalisées par l'Ecole italienne. C'est en effet grâce aux essais de Cesare Lombroso que naît la nouvelle conception de la criminologie en Europe. Ces études sont connues, traduites, et l'essor de cette vision innovante rencontre un vif succès. C'est avec la publication de ses conclusions de classification des meurtriers par classe sociale, par analyse psychologique et physique, dans des ouvrages tels que *L'Homme criminel* (1876) et plus tardivement *La Femme criminelle* (1893) que Lombroso devient véritablement le grand nom de la criminologie à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

L'impact de ce courant d'étude en criminalité est indéniable dans la littérature naturaliste: les préoccupations d'analyse comportementale de l'homme essentiellement fondée sur les théories de transmission héréditaire ne pouvaient qu'intriguer des écrivains soucieux d'expliquer les déviances humaines.

### a. *Les analyses comportementales.*

Avant même la fresque des *Rougon-Macquart*, l'œuvre qui ouvre la voie aux romans du crime est sans doute *Thérèse Raquin*<sup>17</sup>. Cet ouvrage est entièrement consacré à l'assassinat de Camille par l'amant de sa femme. L'organisation du roman s'effectue *crescendo* en trois temps: la préméditation du crime, sa réalisation lors d'une promenade en bar-

16 Voir *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française au XIX<sup>ème</sup> siècle*, actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, PULIM, 1994, ainsi que *Roman du crime*, sous la direction de J.L. Backès, Paris, Didier Erudition, CNED, 1998.

17 Taine a d'ailleurs écrit à Zola son point de vue sur cet ouvrage qu'il considère bien pensé mais dont le style peut encore être amélioré.

que et la vie qui doit continuer après le meurtre. Si la dernière partie est la plus importante, le roman ne tombe jamais dans le genre policier. Certes l'enquête est menée, mais les véritables coupables que sont Laurent et sa complice Thérèse ne sont pas inquiétés, ce qui les laisse face à leur propre conscience. Tout l'enjeu du roman est l'étude psychologique des deux criminels qui ont cru se libérer en se débarrassant d'un mari encombrant et qui se sont enfermés dans la culpabilité et l'angoisse de l'après-meurtre. L'issue inexorable de cette situation qu'est le suicide clôt la longue réflexion des personnages par un nouveau crime perpétré sur eux-mêmes:

Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille.

Les cadavres restèrent toute la nuit sur le carreau de la salle à manger, tordus, vautrés, éclairés de lueurs jaunâtres par les clartés de la lampe que l'abat-jour jetait sur eux. Et, pendant près de onze heures, jusqu'au lendemain vers midi, madame Raquin, roide et muette, les contempla à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds.<sup>18</sup>

Ce dénouement tient davantage de la tragédie que du roman naturaliste à proprement parler; Zola insiste sur les ressorts aristotéliens de la mort des héros en soulignant qu'„en lisant mutuellement leur secret dessein sur leurs visages bouleversés, ils se firent *pitié* et *horreur*.“<sup>19</sup> On commence à distinguer ici les préoccupations scientifiques de l'analyse comportementale des meurtriers; il faudra attendre *Germinal*, puis surtout *La Bête humaine*, pour que le roman naturaliste devienne un véritable roman du crime établissant une étude approfondie des impulsions meurtrières.

Zola semble particulièrement intéressé par les assassinats dans l'univers romanesque et sans consacrer un volume au monde des meurtriers, il inclut quelques pages sur ce thème dans plusieurs volumes des *Rougon-Macquart*. Ainsi, à la fin de *Germinal*, au fond de la mine écroulée après l'explosion, le meurtre perpétré par Etienne Lantier qui n'occupe que quelques pages, contribue pourtant à la tension romanesque de l'issue du roman:

Étienne, à ce moment, *devint fou*. Ses yeux se noyèrent d'une vapeur rouge, sa gorge s'était *congestionnée d'un flot de sang*. Le besoin de tuer le prenait, irrésistible, *un besoin physique, l'excitation sanguine* d'une muqueuse qui

18 É. Zola, *Thérèse Raquin*, 234.

19 *Ibid*, 234.

détermine *un violent accès de toux*. Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la poussée de la lésion héréditaire. Il avait empoigné, dans le mur, une feuille de schiste, et il l'ébranlait, et il l'arrachait, très large, très lourde. Puis, à deux mains, *avec une force décuplée*, il l'abattit sur le crâne de Chaval.

Celui-ci n'eut pas le temps de sauter en arrière. Il tomba, la face broyée, le crâne fendu. La cervelle avait éclaboussé le toit de la galerie, un jet pourpre coulait de la plaie, pareil au jet continu d'une source. Tout de suite, il y eut une mare, où l'étoile fumeuse de la lampe se refléta. L'ombre envahissait ce caveau muré, le corps semblait, par terre, la bosse noire d'un tas d'escaillage.<sup>20</sup>

La folie du meurtre ainsi que ses manifestations physiques sont minutieusement décrites comme pour accentuer cette excitation violente que le héros portait en lui depuis toujours et qui finit par éclater. Grâce à des détails comme „la vapeur rouge“ des yeux, „la congestion“, „l'excitation sanguine“, Zola semble davantage écrire un rapport médical sur les symptômes de la folie qu'une page romanesque: les traités contemporains de psychiatrie et de criminologie se laissent alors aisément lire en filigrane.

L'analyse psychologique de la motivation de chaque personnage s'affine par rapport au crime commis par les deux amants dans *Thérèse Raquin*; l'auteur s'attarde sur la montée en puissance de la force assassine d'Etienne pour étudier ce crime passionnel, tout en préservant la sympathie que peut éprouver le lecteur pour le héros qui apparaît plus comme l'homme délivrant Catherine de son amant brutal que comme un vulgaire assassin.

Il faudra attendre 1890 et la parution de *La Bête humaine* pour que l'analyse soit encore plus poussée<sup>21</sup>. S'il y a un roman de la folie dans les *Rougon-Macquart*, c'est bien ce dix-septième volume; à cette époque les théories de Lombroso sont très divulguées et leur influence, tant en médecine qu'en sociologie, est incontestable. Or, dans *La Bête humaine*, sont présents tous les ingrédients de la criminalité tels qu'ils sont définis par les études psychologiques fondées sur l'hérédité.

Finalement, quatre crimes – dont un qui ne reste que potentiel – sont analysés dans l'œuvre. Le premier est entièrement fondé sur „la fêlure héréditaire“ du héros: son instinct meurtrier envers les femmes est minutieusement analysé suivant une méthode quasi scientifique, sem-

20 É. Zola, *Germinal*, 1571. Nous soulignons.

21 Une étude récente de Colette Becker confronte Zola à son modèle scientifique, „Zola et Lombroso. A propos de *La Bête humaine*“, *Les Cahiers naturalistes*, n°80, 2006.

blable à celle expérimentée par Lombroso dans son étude des pulsions de viol:

Il l'avait saisie d'une étreinte brutale, et il écrasait sa bouche sur la sienne. Elle eut un léger cri, une plainte plutôt, si profonde, si douce, où éclatait l'aveu de sa tendresse longtemps cachée. Mais elle luttait toujours, se refusait quand même, par un instinct de combat. Elle le souhaitait et elle se disputait à lui, avec le besoin d'être conquise. Sans parole, poitrine contre poitrine, tous deux s'essoufflaient à qui renverserait l'autre. Un instant, elle sembla devoir être la plus forte, elle l'aurait peut-être jeté sous elle, tant il s'énervait, s'il ne l'avait pas empoignée à la gorge. Le corsage fut arraché, les deux seins jaillirent, durs et gonflés de la bataille, d'une blancheur de lait, dans l'ombre claire. Et elle s'abattit sur le dos, elle se donnait, vaincue. Alors, lui, haletant, s'arrêta, la regarda, au lieu de la posséder. Une fureur semblait le prendre, une férocité qui le faisait chercher des yeux, autour de lui, une arme, une pierre, quelque chose enfin pour la tuer. Ses regards rencontrèrent les ciseaux, luisant parmi les bouts de corde; et il les ramassa d'un bond, et il les aurait enfoncés dans cette gorge nue, entre les deux seins blancs, aux fleurs roses. Mais un grand froid le dégrisait, il les rejeta, il s'enfuit, éperdu; tandis qu'elle, les paupières closes, croyait qu'il la refusait à son tour, parce qu'elle lui avait résisté.<sup>22</sup>

Les détails d'un instinct primaire et difficilement répressible sont mis en avant à de nombreuses reprises. Le lecteur des *Rougon-Macquart* ne peut d'ailleurs que constater que le héros Jacques Lantier n'est autre que le frère d'Etienne Lantier, le meurtrier de *Germinal*, ce qui ajoute un élément supplémentaire à la théorie de l'hérédité<sup>23</sup>. Ce crime envers des filles fugacement rencontrées n'est pas commis, il demeure un crime potentiel puisque Jacques ne passe pas à l'acte. Toutefois il permet à Zola d'analyser ses troubles comportementaux sans que l'intrigue n'ait à pâtir des suites d'un assassinat qui entraînerait une enquête sur le héros, ce qui n'est pas le but du roman.

Le second meurtre est celui du Président Grandmorin tué par Roubaud qui ne supportait pas qu'il ait eu des relations avec sa femme lorsqu'elle n'était qu'une adolescente. Après le crime impulsif éveillé par le désir masculin poussé jusqu'à l'instinct de viol chez Jacques, Zola analyse le crime passionnel de Roubaud comme la seule issue possible d'une

22 É. Zola, *La Bête humaine*, 1041.

23 Comme Émile Zola le souligne lui-même dans la suite du roman: „La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire; non pas qu'il fût d'une santé mauvaise, car l'appréhension et la honte de ses crises l'avaient seules maigri autrefois; mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée.“ *La Bête humaine*, 1043.

jalousie poussée à l'extrême. Ce qui est à noter dans cet assassinat c'est que le lecteur n'y assiste pas; il ne fait qu'apercevoir le train lancé à pleine vitesse dans lequel il est commis sans voir le visage de l'assassin du Président. Sans le préambule de la haine de Roubaud envers le tuteur de sa femme, aucun indice au moment du meurtre n'aurait permis de déterminer le coupable. Cela prouve encore une fois que pour Zola ce n'est pas l'acte à proprement parler qui est important mais l'analyse psychologique du meurtrier, avant et après son crime.

Si, face aux femmes d'un soir, les pulsions meurtrières de Jacques ont pu être réfrénées, en revanche elles n'ont pu être contenues face à la maîtresse pourtant si désirée et peut-être même si aimée qu'était Séverine. Dans ce temps fort de *La Bête humaine*, Zola semble jouer sur une concaténation des pulsions meurtrières; c'est pendant l'attente des deux amants peaufinant les derniers détails de l'assassinat du mari gênant que naît l'irrépressible folie de Jacques. Lui qui a si souvent réussi à vaincre son instinct meurtrier à la vue d'une femme sensuelle, se trouble face à Séverine qui redouble de tendresse. Comme il fuyait les autres pour ne pas passer à l'acte, il tente de la fuir du regard afin de ne plus voir la chair tentatrice qui lui provoque ses pulsions criminelles. Dans cette attente des héros – doublée de celle du lecteur qui, au fur et à mesure de la pénétration des pensées du personnage, craint l'issue fatale – Zola établit un portrait de Jacques à travers le regard de Séverine qui n'est pas sans rappeler les études de Lombroso:

Cependant, elle, qui croyait bien connaître Jacques, s'étonnait. Il avait sa tête ronde de beau garçon, ses cheveux frisés, ses moustaches très noires, ses yeux bruns diamantés d'or, mais sa mâchoire inférieure avançait tellement, dans une sorte de coup de gueule, qu'il s'en trouvait défiguré.<sup>24</sup>

Le trait physique de „la mâchoire inférieure [qui] avançait“ est selon cette étude caractéristique de l'homme criminel; il dénote une virilité souvent mal canalisée ainsi qu'une propension à la violence, ce qui conduit à des crimes passionnels ou sexuels. C'est donc bien à une véritable analyse comportementale que se livre l'auteur, puisque ce portrait est réalisé au moment même où l'attitude de Jacques semble changer, où du jeune amant il passe au meurtrier.

Malgré son étonnement, Séverine ne comprenant pas les raisons qui font se détourner Jacques de ses caresses, n'apaise pas ses démonstrations de tendresse et provoque sa propre perte:

„Pourquoi ? mon Dieu ! pourquoi ?“

<sup>24</sup> *Ibid*, 1294.



Et il abattit le poing, et le couteau lui cloua la question dans la gorge. En frappant, il avait retourné l'arme par un effroyable besoin de la main qui se contenait: le même coup que pour le président Grandmorin, à la même place, avec la même rage. Avait-elle crié ? il ne le sut jamais.<sup>25</sup>

A ce crime à l'arme blanche écrit durant l'année 1889, fait écho le fait divers qui a marqué l'année 1888 en Angleterre: Jack l'éventreur. Il est difficile de croire que le prénom du héros zolien soit anodin, d'autant que d'après les premières ébauches du roman il devait s'agir d'Étienne, personnage principal de *Germinal*, dans le rôle principal. Après réflexion, il lui a semblé délicat de faire du mineur de Montsou le criminel de *La Bête humaine*, raison pour laquelle est né sous la plume de Zola un frère prénommé Jacques.

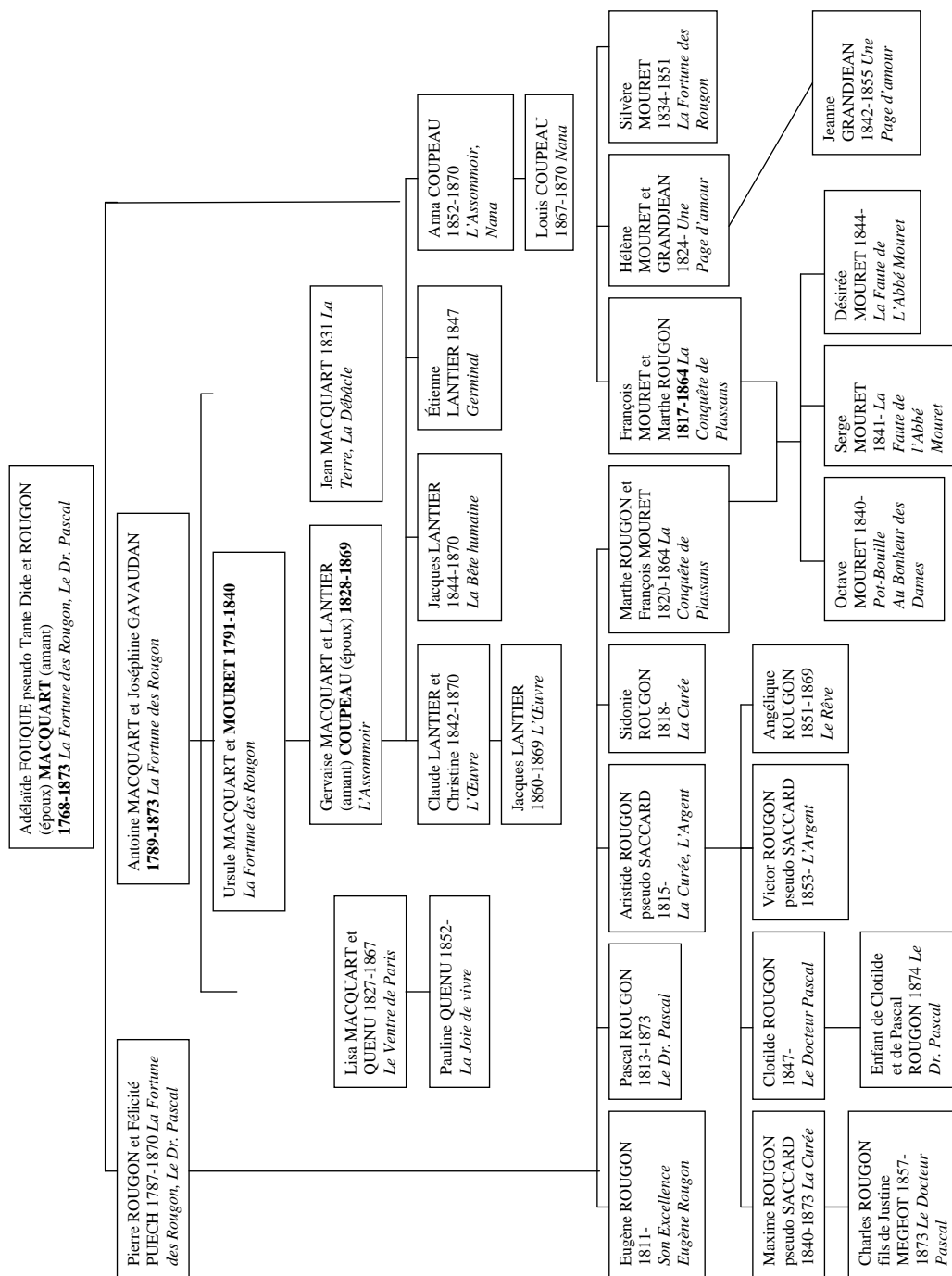
Là encore, même si certains critiques nuancent l'importance des études de Lombroso dans l'écriture de Zola, on retrouve néanmoins dans ces pages des points récurrents des traités de criminologie contemporains. Tout d'abord, Zola crée un *crescendo* dramatique qui mime la montée de la pulsion meurtrière du héros quasiment en temps réel. Par ailleurs, la focalisation interne permet de découvrir à travers le regard du tueur les visions qui le conduisent au passage à l'acte; cette même focalisation donne également la possibilité de voir Jacques à travers les yeux de sa maîtresse et d'en découvrir une autre facette, d'abord étonnante puis très vite inquiétante. Le furtif passage au discours indirect libre qui suit immédiatement le meurtre montre combien le tueur est coupé de la réalité au point d'être aveuglé par sa folie et de ne plus rien entendre, pas même les cris de sa victime. Tous les détails psychologiques et physiologiques étudiés par les criminalistes se retrouvent sous la plume de Zola grâce à une technique narrative qui permet au lecteur d'entrer dans la tête des personnages en vivant de l'intérieur la violence de la scène.

La dernière page conduit, comme dans *Thérèse Raquin*, à la mort que se donnent les deux personnages: ce n'est plus un suicide comme pour Laurent et Thérèse, mais une bagarre qui dégénère au point que Jacques et Pecqueux y laissent la vie:

Mais Pecqueux, d'un dernier élan, précipita Jacques; et celui-ci, sentant le vide, éperdu, se cramponna à son cou, si étroitement, qu'il l'entraîna. Il y eut deux cris terribles, qui se confondirent, qui se perdirent. Les deux hommes, tombés ensemble, entraînés sous les roues par la réaction de la vitesse, furent coupés, hachés, dans leur étreinte, dans cette effroyable embrassade, eux qui avaient si longtemps vécu en frères. On les retrouva

<sup>25</sup> *Ibid*, 1297.

## Arbre généalogique des Rougon-Macquart



sans tête, sans pieds, deux troncs sanglants qui se serraient encore, comme pour s'étouffer.<sup>26</sup>

En dehors de l'aspect symbolique de la victoire de la machine sur l'homme de ce roman écrit sur fond de Révolution industrielle, le lecteur peut y voir une fin de nouveau placée sous le sceau d'un autre crime, mutuel cette fois-ci. Jacques en commettant ce meurtre (qui n'a d'ailleurs rien à voir avec ses pulsions sexuelles qui lui ont fait maintes fois frôler le viol et commettre l'assassinat de Séverine) y laisse lui-même la vie.

Zola a voulu créer des personnages complexes, sous le joug d'une lourde hérédité qui les a conduits à la folie meurtrière; l'intérêt de ces romans de la folie est donc bien une analyse minutieuse de la psychologie de l'homme mu par ses tares généalogiques, la démence de sa race et toutes les déviations morales qui conduisent à d'incontrôlables troubles nerveux. La noirceur du roman social devient alors difficile à supporter et bien des critiques contemporains ont accusé Zola d'un catastrophisme et d'un pessimisme à peine soutenables. Pourtant aujourd'hui encore les études psychiatriques et les traités de psychologie révèlent l'empreinte indéniable des héritages génétiques, de l'influence du milieu et de l'éducation sur des patients psychotiques. Reste alors au lecteur à se plonger dans l'univers romanesque et à déceler la part de réalité dans la fiction... ou peut-être les quelques ajouts de la fiction dans la réalité...

## Bibliographie

### Ouvrages de référence:

Darwin Charles, *De l'Origine des espèces*, Belgique, Marabout Université, 1973.

Lombroso Cesare, *La Femme criminelle et la prostituée*, Grenoble, édition Jérôme Million, 1991.

Zola Émile, *Thérèse Raquin* (1867), Paris, Garnier-Flammarion, 1970

*Les Rougon-Macquart* (1871-1893), Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1964.

### Ouvrages critiques:

Becker Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, collection Lettres Supérieures, 1998.

„Zola et Lombroso. À propos de *La Bête humaine*“, *Les Cahiers naturalistes*, n° 80, 2006.

Best Janice, *Expérimentation et Adaptation: Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

Brunetière Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calman-Levy, 1883.

<sup>26</sup> *Ibid*, 1330.

Cabanès Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1866-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

Dhurout E., *Claude Bernard, sa vie, son œuvre, sa philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1947.

Hamon Philippe, *Le Personnel du roman: le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, éditions Droz, 1983.

Mitterand Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je ? 1986.

*L'illusion Réaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Rigoli Juan, *Lire le délire: aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX ème siècle ( préface de Jean Starobinski)*, Paris, Fayard, 2001.

Segalen Victor, *Les Cliniciens ès-lettres*, Montpellier, Fata Morgana, 1980.

*Roman du crime*, dirigé par Jean-Louis Backès, Paris, Didier Erudition, CNED, 1998.

**Виржини Приу**

## **РУГОН-МАКАРОВИ, МАЛО, ПУНО, СТРАСТВЕНО... ДО ЛУДИЛА!**

Резиме

Натурализам, који је обележио читаву француску књижевност с краја XIX века и који је утицао на велики број европских романописаца, Емил Зола је јасно дефинисао као писање које спаја фикцију и науку. Више није ствар у томе да се свет замишља онаквим какав бисмо желели да буде, већ да се објективно опише онаквим какав јесте, са свим његовим лепотама и страхотама; далеко од романтичарског јунака, натуралистички протагониста може да буде неуротичан, душевно поремећен или погођен убилачким лудилом.

Често повезиван са позитивизмом, овај покрет је такође потхрањен и савременим медицинским истраживањима у области физиологије и психологије. Обиље открића до којих су дошли Дарвин, Проспер, Ликоо или Клод Бернар, које је обележило 50-те године XIX века, представља драгоцен извор за књижевност која жели да анализира све оно изопачено и препредено што људски ум каткад може да има. У двадесет књига *Ругон-Макарових*, генеалогичку ове породице пажљиво испитује романописац који проучава сваки фиктивни лик онако како би лекар дијагностиковао неки клинички случај; он ту подробно анализира сваки случај лудила, делиријума или нервног поремећаја с циљем да на романескном свету примени различита савремена истраживања. Тако роман постаје лабораторија у којој се проучавају патолошки узроци и ефекти, који су узнемирујући у мери у којој су реалистични.

Владимир Перић  
Крађујевац

## РАСПАД ТЕЛА ТЕКСТА: ЈУГОДАДАИСТИЧКИ ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ ЛУДИЛА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Студијом скрећемо пажњу на тему лудила у дадаистичкој приповеци Драгана Алексића, „Луд је човек“. Схизоаналитичка експланација лудила у овој изразито ентропичној, херметичној и фрагментарној приповеци, води нас ка елаборацији конгломерата психоза присутних у дадаистичком прототипу, анонимном дезертеру из битака Првог светског рата. Морфолошки комплекс интерактивних психоза лика у центру приповетке а на вишеструкој маргини друштва на семантичком и језичком плану разара ткиво текста и оставља много отворених, неповезаних места, пукотина и напрелина. Користећи формалне принципе кластер-анализе указујемо да поменути текст није усамљен, већ да је саставни део ирационалног флука у поетици Драгана Алексића.

**Кључне речи:** Лудило, текст, дадаизам, схизоанализа, кластер-анализа

*„Не присијајући да живе у границама лење и самозадовољне памети, умни се нађу, често, на рубу друштва.“*

(Кордић)

### *Субјект / Објект лудила*

Вишеструки су углови из којих се посматрао проблем лудила. Фолклористика сматра да се, када је реч о лудилу, ради „о посебним даровима јуродивих, да је болест претпоставка изузетних духовних увида.“ (Кордић, 1979: 56). Лудило је, са друге стране, „онтолошка естетичка категорија и припада области естетике продукције.“ (Невен, 1979: 102). Позиција уметника је медијаторска између продукције и лудила јер су „Фројд и, после њега, Абрахам (Abraham), Крис (Kris), Еренцвајг (Erenzweig) и многи други психоаналитичари показали да је уметник јединка кадра да успостави издражајни однос, и да управља тим односом, са властитим несвесним – кадра, боље речено, да определи и развије психотички потенцијал који је код обичног смртника угушен.“ (Тево, 1979: 73). Лудило је фукоовски речено: „...огољена истина човека коју је западњачка цивилизација

„сместила у неутралисани и бледи простор, као поништену“ (Фуко, 1979: 45). Рационализам као ограничавајући и изолирајући фактор лудила „има свој систем огледала: полицију, затворе, ратове, техно-кратију; као просветитељско титрање његов мултиплицирани лик у огледалима може се читати тек као ирационална решетка идеологија (политичке структуре) која парадоксалним инзистирањем на смислу показује њега као репресивни бич Једног смисла, апсолутни метар; као оно ирационално, неслободно.“ (Валент, 1979: 38). Осврћући се на дефинисање лудила у доба рационализма Шошана Фелман указује да *Енциклопедија* прави разлику између душевне слабости и лудила: „Удаљити се од разума зато што се робује некој слепој страсти, и у исто време бити тога свестан, значи бити слаб; но удаљити се од разума с пуним поверењем, и чврстим уверењем да се хода његовом стазом, ето шта (...) се назива бити луд.“ (Фелман, 1979: 17). Лудило је и у језику јер се „за онога који не говори у складу са правилима језика, разборити људи, за какве се ми сматрамо, тврде да је *луд*. И нас саме обузима страх да не *полудимо* те се придржавамо правила, пуни неспокојства“ (Батај, 1979: 127). Поставља се онда питање: ко је овде у ствари луд? Лудак може генерисан наслеђем или стресним животним ситуацијама – силовањем, ратом, гетоизацијом, разним социјалним и другим факторима. Нас у овом раду пре свега интересује рат као генератор лудила.

### ***Рајни (де)генератор лудила у авангарди: дадаистички рефлекси***

Дада-покрет у Цириху створили су уметници-дезертери са нескривеном аверзијом и цинизмом према катаклизмама проистеклих из Првог светског рата и побуњеничком интенцијом за ослобађање од доминације свих сила које су их приморавале на учешће. Антирационалистички гледано, дада је био антиципативно егзистенцијалистички одговор лудилу и хаосу који је извирао из поманутог рата. Дада је дејствовао у егзалтираном, плаховитом, вехементном стању крајње деструктивно реагујући тако на дисјунктивни однос друштва и на елиминацију људскости у доживљају дезертера које је оно императивно пропагирало. Стога је дада према свим инваријантним облицима друштвеног деловања и досаде крајње импертинентан, непријатан. Због тога је основни принцип даде деструктивна инвенција, најчешће непоступно поетички и перформативно интродукована и често аксиолошки окарактерисана као књижевни дилетантизам. Из тога излази да декодирање

дадаистичког експанзивног дискурса гледано са стране представља својеврсни плес са лудилом и оно се може реализовати на нивоу звучања, значења, визуелног идентитета, света идеја. Сваки аспект карактерише принцип семантичког декомпоновања.

Фокусирајмо се на југословенски огранак Даде, Југо-даду. Гешталтистички речено, из функционисања покрета можемо извести индиције покрета према теми лудила. Инспириран Царином гратификацијом покрета, Алексић је укинуо свој интуитивно пронађен продадаистички покрет орг-арт и тиме покушао да оствари океанско осећање у оквиру светског покрета Даде<sup>1</sup>. Југодадаистичко инсистирање на алогичности и идеалистички покушаји преношења живота литературе у стварни живот, указују нам на потребу покрета да шокира публику и наведе је на закључак да покретом влада лудило. Овакав став метафорички индукују вандалистички вербални и емотивни однос југодадаиста према друштвеним вредностима у својим текстовима, као и варијабилитет у сукцесивним изреченим ставовима, мотивисан борбом даде против било какве доктрине, ригидности књижевних модā, норми, конвенција и књижевног канонисања. Витално лудачко функционисање даде а пре свега његова апорематичност када је реч о дуализму свесно-несвесно, конвергира даље у надреализам. Када је реч о лудилу, Дада стоји са надреализмом у јукстапозицији због хаотичног и екстремно ентропичног „система“ асоцијација. Тај каузалитет је неоспорив упркос дисталном позиционирању надреализма у односу на даду.

Неконтролисана деривираност књижевних облика у Алексићевој мегаломанској књижевној пракси проузрокована потребом да се у стваралачком процесу искаже наративни потенцијал емергентном креативношћу доводила је до ентропичних поетичких дивергирања, честих поетичких дивизација, интројекција и на крају до стваралачке дезагрегације проузроковане инфлацијом оригиналности и поетичким исцрпљивањем.

### *Психоџични дискурс у доба југо-даде*

У намери да илуструјемо поетичко функционисање теме лудила у дади, делез-гатаријевски речено, обавићемо преко аналитичког психо-терминолошког и схизоаналитичког флука као желећа машина (коју представља аутор овог текста и читаоци истог)

1 О томе Алексић пише у аутобиографском тексту „Водник дадаистичке чете“: „Одмах смо се сложили да сам ја, груби Балканац који сања о шверцу жита, кроз неки свој сан (заиста кроз сан) пронашао по други пут пронађено: дадаизам, да сам га колосално балкански етикетирао.“ (Алексић, 1978: 102).

качећи се за текст-машину-извор (Алексићеви текстови). Непотрошљиви објекат којим се наша желећа машина храни је телесно онеспособљени, вишеструки душевни болесник без идентитета, анонимни дезертер Првог светског рата, тело без органа. Биће о коме говоримо поприште је сукобљавања схизофреније, параноје, манијакалног понашања те аудио-визуелних халуцинација и халуциноза.

Пример за најблажи вид одступања од нормалног од оних које смо навели видимо у нарцизму носиоца приповетке као и у његовој едипалности у наговештају. Доказе за то проналазимо у делу текста приповетке када лик постаје свестан сопственог идентитета, простора и времена после дугог осећаја дислоцираности и дисхронираниности: „Он додуше не чује много: гледа заобљене уснице и трепће. - То сам ја. Хм. Па ја.“ (Алексић, 1978: 18) и „Престаје свет као лепи овој мојих очију...“. На другој страни, омиљени психоаналитички топос, Едипов комплекс као вид узрасне регресије јавља се у тренуцима искиданог сећања дезертера на рововске борбе: „Ушанчење. Прва псовка - - Покорно стојим. Покорно стојим. (...) Реверс. Мама. Лопо-о-ови.“ (Алексић, 1978: 21).

Анонимни форклузични дезертер, у низу болесника, немоћних тела без органа метафорично названих сардинама је непродуктивни, хиперемоционални, хиперестезични, хипермнезични објекат који „333 дана није видио тарац. 333 дана није видио кола. 333 дана дакле не види ништа. Само овај бели бес. Саркофак тронућа“ (Алексић, 1978: 20). Једини остатак људског у њему је опсервативна машина – око. Сва остала чула се понашају као угрозитељи болесника: слух, додир, мирис и укус. Стога компензативно, кроз приповетку преовладава паноптичност – жеља лика да све види. То се види у егзофталмичној опседнутости јер његов лик гледа, мотри, мегалографски буљи, трепће, опажа, показује, види, погледа и др. Очи – једина желећа машина у овом телу без органа жижа су везе и ескалирајућег сукоба ове параноичне машине - дезертера са осталим спољним машинама, болничком и ратном. Очи ритмично пулсирају фрагментарним текстом приповетке: ПРВА МИНУТА: (...) Равно су учављене очи његове на средину трг, говорника у црном. (...) ДРУГА МИНУТА: Крешчендују очи. (...) ТРЕЋА МИНУТА: Очи његове непрестано питају – Очи његове жежу поразно (...) ЧЕТВРТА МИНУТА: Очи у уском и широком млазу (Још један флуks, В.П.) (...) ПЕТА МИНУТА: Очи сузују млаз, спуштају се. (...) ШЕСТА МИНУТА: Очи бесније туцкају: (...) СЕДМА МИНУТА: Очи туку танким иглама дубље, штропоћу зраке пригушено. (...)



ОСМА МИНУТА: Очи тиште јаким оцелом. (...) ДЕВЕТА МИНУТА: Очи пробадају усијаним шиљцима.“ (Алексић, 1978: 23-27).

Чуло слуха је прво које угрожава лик Број 8 (како уоквирено у тексту налик на оквир умрлице стоји његово име) аудиохалуцинозом: „О-о-о-осам – певуљи још опатица. Плоча још неокрњена, подноси трпљење.“ (Алексић, 1978: 18). Генератор овог психоатака је душебрижна хибридна машина – опатица-медицинска сестра. Аудио-флуксеви односно звучни таласи Броја 8 и опатице то јест грамофона, сукобљавају се. Опатица притиском на плочу блокира флукс грамофона на којој је мелодија „Једна цура мала“ а тиме пресеца паралелни флукс афективног лудака који певуца: „Палац палац палац / палац палац палац / палац пааалац“ (Алексић, 1978: 19). Пресецање флуксева је принцип на основу кога се гради драматична нервна напетост у приповеци.

Чуло додира активира се нехуманим климатским условима у болесничкој соби „кад сунце притисне прсима прозор тачка је јасна и свезана пред његовим зеницама. Тежак облак њише њено ослобођење – Има плен као време.“ (Алексић, 1978: 20). Очи су овде компензатор бола јер „највише раде очи, дуге болове оне помичу к неком трепету надања.“ (Алексић, 1978: 20).

Непријатни мириси пенетрирају у болесника: „Проклети живот. Болница па ова свежина. Може ли се он уопште сећати свежега. Тристатрид. Зар се још овде живи: бедо, ја сам мислио ти већ одфука своју одлазницу. Ветар у грло нагрће ниске ступњеве. Увија у собе тисућу нових мириса, гргоће и псиче.“ (Алексић, 1978: 21).

Најзад, укус ово тело без органа може да контролише одбијањем јела и пића: „Чаја= Не. Каве? Не. Што? Ништа!“ (Алексић, 1978: 22).

На пољу дискурса о схизофренији лика применљиве су, према Делезу и Гатарију две теорије схизофреније, Крепелинова теорија дисоцијација, Блојерова теорија аутизма и Бинсвангерова теорија простор-време или биће у свету (Делез, Гатари, 1990: 20). Кад је реч о дисоцијацији, то јест цепању личности на минимално два дела имамо чињеницу да се у току приповетке помињу два идентитета, два броја: Број 8 и Број 20. Број 8 се јавља на почетку приповетке када болесник слуша опатицу која певајући изговара реч осам. Тада он каже: „То сам ја. Хм. Па ја.“ (Алексић, 1978: 18). Број 20 који је у другом крају собе константно посматра број 8 и реагује на сваки његов покрет. Број 8 има 28 година. Дакле:  $8+20 = 28$ . Због свих ових чињеница можемо да претпоставимо да је Алексић у приповетку центрирао подељену, дисоцирану, схизофрену личност. Ови делови, Број 20 и Број 8 се не подносе: „Проклети број 20. Његове

га очи стрељају. Чекај. Не може га умрежити. Чекај само! Држаће га цео дан. Но – но.“ (Алексић, 1978: 22).

У тренуцима када је болесник у „минута“-фрагментима одвојен од стварности јер живи у прошлости генерисаној прогањањем савести и ратним траумама, он је блојлеровски аутистичан и до њега никако не може да се допре.

Временско-просторна дезорганизованост лика још једна је од димензија схизофреног лудила. Њом су обухваћени и рецепијенти јер се нарација спроводи преваходно из тачке гледишта болесника. Немогућност временског одређења у приповеци појачавају и коментари здравих лица, лекара и сестре: „– Како дуго је овде? – 333 дана. – Дошао? – Двадес.. не, тридесетого октобра. – Деветстоосамнаесте! – Деветстоосамнаесте! – Чудновато- - Да- -Међу последњима –Задњи -. Кимање главом. Сат чепрка – Бунцање чара по зиду: наставак следи.“ (Алексић, 1978: 20). У „минута“-фрагментима и само време се реализује схизофрено. Док се минуте ређају прогресивно: прва, друга, трећа и тако даље, време иде уназад, од садашњице ка блиској ратној прошлости. Дислоцираност / дисхронираниост су предодређене деформацијом просторно-временских координата. Простор се клаустрофобично сужава а време се шири унедоглед: „Нема просторне математике. Хахаха. Он има собу: сужену несрећу. Али то је сандуче. Имамо и ми стихова о томе – О да. Он шапће: Сузила се сузна долина моја.“ (Алексић, 1978: 22) и „Дан. Дан. Сатрапски дан. Часовник нигде. Сећај се: дркћу мамузе, лупање, шум и жвиждук.“ (Алексић: 1978: 24).

Церебротонично тело без органа болесника у ванхалуциногеним ситуацијама присилно долази у циклотомичне интеракције са спољним системима – комплексним машинама: болницом, црквом, војском, ратом и руљом са скупа у мислима. Болница и црква се спајају преко опатице у функцији медицинске сестре. Таква институција у доба Првог светског рата, до тада највећег материјалног, физичког и психичког разарања, добија примесе луднице. Код лудака све три уз помоћ војног иследника производе машину подсвести која прогања овај, већ ионако измучени лик.

Кошмарне фантазмагорије наративни тонус уздижу до кулминације. Иницијално оне се појављују у тренуцима када савест дезертера продире у видно поље истог. Тада се дешава поменуто фрагментарисање дела текста приповетке на фрагменте-минуте. У прве две минуте слика стварности још је недеформисана. Приповедање је елиптично али идејно врло сређено. Од момента када у ментално поље слике продире халуциноза истражног поступка,

флешбека у коме дезертера оптужују, прво за завођење жене, а потом за насилну обљубу и гнусно манијакално убиство, текстови фрагмената се формално тротачкама распадају, густина узвичника и упитника сразмерно расте све до појаве дугих црта којима се у репликама показује стање лика блиско кататоничности.

Примери за овакву организовану прогресивну афектацију лудака у тексту су бројни и конвергирају ка неповратном деструду лика који се реализује суицидом, скоком кроз прозор:

„Упре поглед и види да је сад у њему нешто захухтало изван свега што се поређује. Упре поглед нагонски у прст опатичин, церекају се врапци, дивље заврисну, заигра по соби, ветар промрмља псовку, у спирали кроз прозор пуцају гласови бр. 20. Палац палац палац / палац палац палац / палац паааалаац...“

Приповетка која нам је послужила као репрезентативан пример схизофреног наративног дискурса, није усамљен случај у Алексићевој поетици. Разуђени опус Алексићеве поетике који, осим дадаистичких приповедака обухвата и дадаистичке цртице, поезију и драму погодан је кластеризацији када је реч о теми лудила. Кластер у информатици представља скупину од два блока на меморији. Кластер-анализа у психологији уметности обухвата поступак груписања уметничких дела у посебне скупине ради лакшег изучавања. У случају поетике Драгана Алексића кластер-анализа би објединила приповетку „Луд је човек“ и текст „Не чује се жабокрекетање“ у коме постоји аутоцитат „Луд је човек“. Ови текстови објављени су у часопису Зенит бр.12 из 1922. године. Алексићева поетика када је реч о лудилу садржи више кластера. Следећи кластер чине дадаистичка приповетка „Пиштаљка иде улицом, госп-Типка“ и дадаистичка драма „Липтовски сир са ватрогасном капом“ које реализују метафору схизоидног распада личности на дефектне субјекте – предмете. Бинарна група песама „Kratzkratzikrucikritz“ и „Kratz kratz i kruci kritz“ у наслову садрже ономотопеју лоботомije – ломљења чеоне кости у интересу успостављања емотивне равнотеже лудака. Последњи анализи видљив кластер односи се на полиритмичне песме писане на зауму - *Taba ciklon I* и *Taba ciklon II* у којима се динамизам песме остварује брзим ритмом у коме лирски субјекат афектирано, налик на аутоматско писање, избацује садржај свести. Из овога можемо извести закључак да се Алексићеви стваралачки импулси блиски дискурсу лудила остварују у серијама које најчешће имају два члана. Нажалост, изгубљена Алексићева заоставштина о којој говори Радоња Лепосавић у својој дада-колаж студији под називом „Dada-Clipping: Traganje za izgubljenim

srpskim (?) dadaistom“ (Лепосавић, 2001: 148), не може нам пружи-ти необјављене верзије Алексићевих текстова са којима ове гото-ве верзије чине целину, тако да у потпуности не можемо сагледати „лудачки“ дискурс из кога је настала поменута поезија.

На крају, Алексићев књижевни опус оставља отвореним неко-лико питања која се тичу (зло)употребе теме лудила. Она се односе на питање Алексићеве помодности када је реч о продору психоа-нализе у авангардну књижевност на међи даде и надреализма, сте-пена аутобиографичности дела као и свесне анестетске интенције за провоцирањем публике. Ови проблеми воде у аксиолошка, био-графска и естетичка испитивања Алексићеве поетике.

### Литература

Алексић, Драган, *Дада шанк*, Нолит, Београд, 1978.

Батај, Жорж, „Ничеово лудило“, у: Дело: месечни часопис за теорију, кри-тику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

Валент, Милко, „Лудило критичке имагинације“, у: Дело: месечни часо-пис за теорију, критику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

Делез, Жил, Гатари, Феликс, *Анти-Едип: кантијализам и шизофренија*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.

Јурица, Невен, „Метаморфоза лудила“, у: Дело: месечни часопис за тео-рију, критику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

Кордић, Радоман, „Лудило и симболички поредак“, у: Дело: месечни часо-пис за теорију, критику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

Leposavić, Radonja, *Dada-Clipping: Traganje za izgubljenim srpskim (?) dadaistom*, New Moment, Beograd, 2001.

Первић, Мухарем, „Дође ми да полудим“, у: Дело: месечни часопис за тео-рију, критику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

Тево, Мишел, „Уметност и лудило“, у: Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

Фелман, Шошана, „Cogito и лудило или смисао књижевности“, у: Дело: месечни часопис за теорију, критику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

Фуко, Мишел, „Лудило, одсуство тела“, у: Дело: месечни часопис за тео-рију, критику и поезију, бр. 10, Нолит, Београд, 1979.

**Vladimir Perić****DISINTEGRATION OF BODY OF THE TEXT:  
YUGODADAISTIC CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF  
MADNESS IN SERBIAN LITERATURE**

Summary

Schizoanalytical explanation of madness in the short story „A Man is Mad“ by Dragan Aleksić leads us towards elaboration of conglomeration of psychoses present at dadaistic prototype, anonymus deserter of World War I. Psychotic discourse is transmitted from plot level to formal one, which results in distinctly entropic and hermetic text-representative of dadaistic poetics. Such a disintegrated text represents (yugo)dadaistic illogical and irrational reflection on madness of World War I.



Бојан Оташевић • *Роб*  
акрил и пастел на папиру, 200 × 140 cm, 2009.

Јелена Вељковић-Мекић  
*Пирош*

**„КО ЈЕ ТАЈ ЧОВЕК И ШТА ХОЋЕ ОД МЕНЕ“:  
 НЕУРОЗЕ И ПСИХОЗЕ ЕДУАРДА САМА И  
 ПРОБЛЕМ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ У РОМАНУ  
 БАШТА, ПЕПЕО**

Будући да проблеми психозе, неурозе и идентификације потпадају под области психологије, психијатрије и психоанализе, опредељујемо се да тумачимо поједине делове романа помоћу психоаналитичке методе. У овом раду ћемо покушати да изразиту способност књижевног лика Едуарда Сама, која се тиче узимања на себе разнородних улога, објаснимо помоћу његових психотичних и неуротичних склоности и карактеристика. Психоаналитички приступ би нас могао довести и до разрешења проблема садржаног у другом делу рада, а који се односи на немогућност утврђивања идентитета Едуарда Сама и на кризу идентитета младог Андреаса Сама, условљену блокирањем идентификационог процеса од стране оца. Извесну пажњу посвећујемо и приповедачком поступку који гради књижевни лик Едуарда Сама и поступку који иронијом деконструира читав један свет сећања у циљу стварања новог романеског света.

**Кључне речи:** Данило Киш, Едуард Сам, неуроза, психоза, Андреас Сам, идентификација, иронија

Данило Киш се, осликавши догађаје и личности из свог детињства, показао као врстан психолог. Као резултат његовог приповедачког поступка роман *Башта, пепео* израста у психолошку драму једне породице, потресену колико ратним неприликама, толико и очевим неуротичним понашањем као и психотичним карактером. Ретроспективним приповедањем Данило Киш нас уводи у своју башту сећања, у којој, као у зачараном кругу, обитава дух његовог оца. Нимало весела слика детињства чини само позадину за горостасни лик Едуарда Сама, који израста готово у величанствену, фантастичну, гротескну, досад неописану митолошку фигуру. У овом раду ћемо покушати да изразиту способност књижевног лика Едуарда Сама, која се тиче узимања на себе разнородних улога, објаснимо уз помоћ његових психотичних и неуротичних склоности и карактеристика. Психоаналитички приступ би нас могао довести и до разрешења

проблема садржаног у другом делу рада, а који се односи на утврђивање, односно немогућност утврђивања идентитета Едуарда Сама и на кризу идентитета младог Андреаса Сама, условљену блокирањем идентификационог процеса од стране оца. У циљу што бољег сагледавања задатих проблема, пошто лик оца, као и догађаји описани у роману, у себи садрже доста аутобиографског, користили смо се и исказима самог аутора, Данила Киша, који се у много случајева показао као врстан тумач сопственог дела. Извесну пажњу посветили смо и приповедачком поступку којим се гради књижевни лик Едуарда Сама и поступку који иронијом деконструира читав један свет сећања у циљу стварања новог романескног света.

Данило Киш је о књижевном лику оца, Едуарда Сама, дао пресудно слово:

„Тај отац што се појављује у мојим књигама под именом Едуард Сам или Е. С., јесте једна идеализована пројекција којој није стајала на путу чврста, хомогена маса реалности и сећања. Отац је стога двоструко негативан лик, негативан у значењу одсутности и негативан у значењу књижевног јунака. Он је болесник, алкохоличар, неурастеник, Јеврејин, једном речју идеалан материјал за књижевни лик.“<sup>1</sup>

Едвард Сам је и геније путовања, Ахасвер, песник, аутор чувеног *Кондуктџера ауџобуског, бродског, железничког и авионског саобраћаја*, Прометеј, демијург, ерудита, егоист, алкохоличар, опседнут, суманут, депресиван човек, хипохондрик, промашен човек, шаховски ас, писац, светски путник, апостол, пророк, заговорник нове вере, анархиста, револуционар, неурастеник, неуротичар, мисионар, глумац, комичар, трагичар, тужни Тристам, банкрот у љубави и у пословима, енциклопедиста, маг, психолог и још много тога<sup>2</sup>. Његов лик је, према томе, подложен разноврсним и многобројним тумачењима, јер Едвард Сам и јесте једно велико Све, али, управо као такав он јесте и „празни, одсутни идентитет“<sup>3</sup>, чиме је унапред спречен било какав покушај идентификације са њим. Судаћи по претходно наведеном готово је немогуће одговорити на питање „Ко је Е. С.?“. Стога питање које овде постављамо биће „Ко је Е. С.?“ у стању да буде - не буде изабравши неурозу<sup>4</sup>.

1 Данило Киш, *Горки џаналог искуства*, приредила Мирјана Миочиновић, БИГЗ, Београд, 1991, 189. (Сва указивања на биографске чињенице, као и аутопоетичке изјаве, преузете су из овог издања.)

2 Набројане одлике оца преузете су из романа *Башџа, џеџео*.

3 Михајло Пантић, *Киш*, Светови, Нови Сад, Књига-комерц, Београд, 1998, 42.

4 Владета Јеротић користи израз „бирајући неурозу“, јер сматра да неуроза не може избрати човека. Он, такође, сматра да бирајући неурозу човек бира неслободу. Владета Јеротић, *Болести и стварање*, Ars libri, Београд, 2006, 58.



Размотримо најпре однос Едварда Сама према друштву и околини у којој живи. При утврђивању овог односа помоћи ће нам следећа запажања Алфреда Адлера:

„Нормалан човек је индивидуа која живи у друштву и са друштвом и чији је начин живота тако прилагођен да друштво из његовог рада, хтео он то или не, извлачи извесну корист. Он исто тако, гледано са психолошког становишта, има довољно енергије и храбрости да савлада проблем и тешкоће са којима се суочава на свом путу. Оба својства недостају у случају психопата: они нису ни социјално ни психички дорасли дневним задацима живота.“<sup>5</sup>

Едвард Сам<sup>6</sup> је у свему издвојен: у својим кретањима, у свом раду, у својим идејама. Свет које га окружује није за њега пријатан амбијент у којем обитава, већ непријатељски настројен свет, малограђанска и банална сеоска средина. Људи око њега су, укључујући и чланове породице, онако како их он види, неправедни према њему, немају разумевања за његов геније; они су уходе, простаци, насилници, тровачи, у најмању руку непријатељи. Било какав контакт са људима могућ је једино под условом уживљавања у неку од својих многобројних улога. Иако Едвард Сам у вођењу разговора показује велику моћ убеђивања, при чему му нарочито помажу његова речитост и ерудиција, чини се скоро неспособним да води било какав дијалог и зато се истиче својим монодрамама. Стално мењајући место пребивалишта и крећући се у различитим круговима, Едвард Сам увек одабира различите улоге, што онемогућава склапање и продубљивање пријатељства. Такође, анксиозност, делузије величине и гоњења, неуротични страх и неповерење према људима стварају непремостиву препреку за остваривање пријатељских односа.

У односима са рођацима уочавамо неке параноидне карактеристике у лику Едварда Сама. Следећи опис параноичара, који налазимо код Адлера, у потпуности одговара склоностима нашег лика:

„Самоуважавање параноичара уздигло се до сличности са Богом. Али оно се, надокнаде ради, подиже на дубоком осећању мање вредности, и одаје своју слабост бржим одрицањем од испуњавања друштвених захтева и од сопствених планова, преношењем бојишта у област ире-

5 Алфред Адлер, *Познавање живота*, превео с немачког Томислав Бекић, Матица српска, Нови Сад, Просвета, Београд, 1984, 54.

6 Данило Киш на везу између презимена Сам и речи „сам“ у значењу „сам, усамљен“ указује у *Горком шалогу искуства*, 273.

алнога, јаком склоношћу за стварањем параноидних *преокуирирајућих* изговора и начелним окривљавањем других<sup>7</sup>.

Узевши на себе улогу жртве, патника, Исуса, Едвард Сам је себи обезбедио привилегију да не решава проблем, да остане ван њега без икаквих покушаја и труда, па, стога, и није у стању да се лако лиши повлашћеног положаја који је стекао играјући ову улогу. Својим фиксним идејама, руковођен осећањем страха и манијом гоњења, Едвард Сам, излаже своју породицу свакојаким непријатностима, несигуран да ли и чланови његове породице морају да испуне његову судбину. Упркос учесталом одсуствовању од куће, он чини средиште пажње своје породице, а самом својом појавом, уз помоћ неурозе, влада и својим рођацима<sup>8</sup>.

Према мишљењу Алфреда Адлера „у тесној вези са друштвеним животом и умешношћу у опхођењу са пријатељима стоји питање бављења одређеним позивом“<sup>9</sup>. Први пут када се сусретнемо са ликом оца у роману, видимо га како завијен плавим димом цигарета, изгарајући у свом стваралачком заносу, ради на трећем или четвртом издању *Кондуктџера*. Нови ред вожње на ком је радио годинама, остао је незавршен и био је одбијен од стране издавача. Као што се списак литературе коју је користио при писању протеже у недоглед, тако стално и изнова искрсавају пред њим нова питања на које је немогуће дати задовољавајуће оодговоре, док се основни проблем замагљује и постаје маргиналан, а тиме се и корисност првог издања *Кондуктџера* губи. Руковођен имагинацијом фантазије, која стоји насупрот стваралачкој фантазији и за разлику од ње резултира непродуктивношћу и пасивношћу, Едуард Сам није у стању да захтеве које је себи поставио спроведе у дело. Овакав непродуктиван карактер његовог рада могао би се довести у везу и са страхом од отуђења менталних и душевних садржаја, којима психотичар придаје нереалну вредност. Писмо Комесеријату је само још једно сведочанство које говори о доследности њего-

7 Алфред Адлер, *Индивидуална психологија*, превела с немачког Ксенија Атанасијевић, Матица српска, Нови Сад, Просвета, Београд, 1984, 363. Поменућено само неке од одлика параноика што их налазимо код Адлера, а које се могу применити у анализи нашег лика: непријатељско држање према ближњима, идеал надмоћности, лудило величине, депресија неурастеничне врсте, неуроза конфликта, идеје о гоњењу и тровању итд. Исто, 363-368. Овакве склоности и карактерне црте Едуарда Сама упућују на „параноички карактер“, који је, према мишљењу Милана Игњатовића, заједнички свим особама које оболевају од психоза. Милан Игњатовић „Психозе“, у: *Душевни животи човека*, Слобода, Београд, Дневник, Нови Сад, 1981, 237.

8 „Неуротичар увек наново изражава свој комплекс надмоћи, али он не зна за свој комплекс мање вредности.“ Алфред Адлер, *Познавање животиша*, 42.

9 Алфред Адлер, *Познавање животиша*, 56.

вих параноидних делузија: „Уместо да се одрекне јавно, макар само формално, свог проскрибованог дела, он је навео као разлог своје индиспозиције алкохол и лудило, као и комични претекст својих равних табана...“<sup>10</sup>. Морамо се сложити са Милетом Аћимовићем да „све оно чега се јунак у роману дотакне, бива додатном цртом траги-комичности очевог лика, поновни доказ његове делатне немогућности да своје идеје оствари“<sup>11</sup>.

Едвард Сам поседује и многе одлике шизофреничара<sup>12</sup> као што су склоност да са другим људима поступа као с мање вредним, не уважавајући њихову властиту унутрашњу вредност, недруштвен и себичан став, немогућност успостављања одговарајућег односа са породицом, прецењивање унутрашњих садржаја, преовладавање узимања над давањем, глумљење улога, егзибиционизам<sup>13</sup> итд. Он је у стању да оствари само однос у коме се одиграва „давање без давања“. Отуда узимање на себе различитих улога чиме је спречен било какав лични однос, било какво отуђење властите личности. Уколико је нешто и пружено на тај начин оно не поседује карактер стварно датог, јер није део бића, већ само улоге која је узета на себе, тиме неког другог. На сличан начин се и у егзибиционизму остварује однос „давања без давања“ које се базира на „давању показивањем“<sup>14</sup>. С тим у вези јесте и осећање љубави за ближње, које, чини се, изостаје из личности Едварда Сама. Према мишљењу Владете Јеротића једна од основних одлика зреле личности јесте способност за вољење неког другог, а не само себе<sup>15</sup>. Егоистичке и нарцистичке склоности Едварда Сама блокирају осећање љубави за ближње, док уживљавање у различите улоге онемогућава другима да се емотивно вежу за њега. Пошто је своју улогу оца довео до крајњег апсурда у сцени брања коприва<sup>16</sup>, можемо закључити да једина улога која изостаје из његовог широког репертоара управо улога брижног супруга и оца.

10 Данило Киш, *Породични циркус*, СКЗ, Београд, 1993, 129.

11 Милета Аћимовић Ивков, „Лик оца у романима Данила Киша“, *Свеске*, Панчево, 1995/24, 104.

12 Наведене одлике шизофреничара узете су из прилога „Схизоидни фактори у личности“, у: W. R. Fairbairn, *Психоаналитичке студије личности*, превела Вишња Шкроб, Напријед, Загреб, 1982, 3-30.

13 „Особе са схизоидном склоношћу привлаче књижевне и уметничке активности дјелимично зато што им оне пружају егзибиционистичко средство изражавања а не изискују израван друштвени додир“ W. R. Fairbairn, „Схизоидни фактори у личности“, 18.

14 Исто, 18.

15 Владета Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Ars libri, Београд, 2008, 8.

16 У овој сцени отац тражи од Андреаса да суди о њему на основу тога што је некада пушио осамдесет до сто двадесет цигарета дневно.

„Призори у којима се појављује мој отац, јесу нека врста негатива, слике његове одсутности... Отуда потиче, дакле, моја потреба да домислим његов лик, да премостим празнине између два његова појављивања, да га откријем на породичном групном снимку, у позадини“<sup>17</sup>. Покушај идентификације<sup>18</sup> са оцем још у најранијим годинама Андреаса Сама отежан је очевом одсутношћу. Андреас Сам је ово стално одсуство оца тумачио као очево свесно саботирање едиповске знатижеље. Одређене ситуације из Андијевог детињства описане у роману, које упућују на јаку приврженост мајци и претерану бригу за њен живот, указују на едипалну ситуацију<sup>19</sup>, али само у оној мери која је својствена нормалном развојном путу код детета. Један део разрешења едипалне ситуације уследиће кроз прве љубави, најпре, у ранијим годинама, кроз заљубљеност у госпођицу Едит, а нешто касније, и кроз заљубљеност у Јулију. Други део разрешења едиповог комплекса требао је доћи у процесу идентификације који иде упоредо са развојем суперега. Како није био у стању да сагледа очево право лице иза многобројних маски, Андреас Сам није у стању да се идентификује са њим, нити је у стању да препозна себе као индивидуу. Тежња да се идентификује са оцем и да спозна ко је уистину Едуард Сам манифестује се не толико као саставни део процеса одрастања колико као свесни процес на путу откривања властитог идентитета, а како Е. С. постоји само као каква иреалија, сасвим је разумљива потреба Андреаса да га преведе у нешто опипљиво и препозна у себи.

Процеси идентификације и демистификације оца теку упоредо, а средишњу тачку тог пута представља девето поглавље романа, које нас великим кораком уназад, води у она „митска времена“, још пре Андреасовог рођења. Ово поглавље завређује нарочиту пажњу и стога што у односу на осталих једанаест поглавља чини изузетак у том смислу што је у њему извршена промена тачке гледишта са приповедања у првом лицу на приповедање у трећем лицу. Свезнајући приповедач је тиме себи омогућио привилегију да припове-

17 Данило Киш, *Горки шалог искусиња*, 188.

18 Према психолошком тумачењу механизам идентификације елементаран је у раном узрасту детета када оно прима и прихвата моделе понашања старијих око себе, док према психоаналитичким схватањима идентификација има важну улогу у развоју структуре личности и истовремено служи као механизам одбране, смањујући унутрашњу тензију. Види: Драган Крстић, *Психолошки речник*, ИРО „Вук Караџић“, Београд, 1998.

19 Едипов комплекс препознајемо у лику Андреаса Сама само у одређеним сегментима. Фројдово, па ни Адлерово, схватање Едиповог комплекса у ужем смислу, непримењиво је при анализи нашег лика. Види, Сигмунд Фројд, *Увод у психоанализу*, превео с немачког Борислав Лоренц, Матица Српска, Београд, 1979, 309-316 и Алфред Адлер, *Смисао живота*, 264.

да о догађајима који су се збили у прошлости, историјски недефинисаној, а о којима је сазнао делимично из неких поузданих, а делимично из непоузданих извора, али и о догађајима које је могао само да измашта. Имагинација памћења<sup>20</sup>, као специфичан конструкт начина у приповедању, омогућио је аутору да прикаже догађаје и унутрашња стања Едуарда Сама о којим би једино Е. С. могао да да сведочанство. Он приповеда о Едуарду у оном тренутку када је, после потпуне и дуготрајне атоније, поново почео да осећа своје тело као своје, у тренутку када му је „невидљиво сунце“ вратило његову личност. Демистификација оца и идентификација за којима тежи Андреас Сам једино су и могуће уколико се у потпуности повинује тачки гледишта Едуарда Сама, уколико осети свог оца у „фантастичном бујању снаге“ и ухвати га у тренутку поновног рођења. Пошто је лик оца, па и његов живот „веома загонетан и на рационалан начин необјашњив“<sup>21</sup>, Андреас Сам „прибегава остварењу оца кроз поетску евокацију“<sup>22</sup>, која би пружила било какву слику иоле кохерентну и задовољавајућу. Разумевање оца није, нити може бити остварено у његовом присуству, „блиска перспектива више бива основ за сумњу и иронију, него што доводи до потпунијег разумевања“<sup>23</sup>. Заузимајући другу перспективу, дистанцирајући се од оца, Андреас бива у стању да поново осмисли историју, да оствари у себи архетипски образац оца и да га, деконструишући га, поново осмисли и оживи. Оно што се манифестује као делатно јесте, према мишљењу Милете Аћимовића, приповедачева свест, која „своје изгубљено појавно биће покушава да препозна и нађе у логици рукописа, у логици митотворне приче о ишчезлом оцу“<sup>24</sup>.

У тренутку кризе идентитета отац постаје опсесивна тема, загонетка која захтева решење, питање судбинске важности које изискује коначан одговор: „КО ЈЕ ТАЈ ЧОВЕК И ШТА ХОЋЕ ОД МЕНЕ“<sup>25</sup>. Морамо се сложити са Михајлом Пантићем који ово питање преводи у питање „КО САМ ЈА И ШТА РАДИМ НА ОВОМ СВЕТУ“<sup>26</sup>. Ова два питања можемо схватити и као две стране једног истог проблема чијим би разрешењем Андреас Сам дошао до самоспознаје: с једне стране имамо процес идентификације, с друге

20 Види: *Психолошки речник*.

21 Мирослав Радовановић, „О роману „Башта, пепео“ Данила Киша“, Градина, Параћин, 1990, 107.

22 Исто, 107.

23 Милета Аћимовић Ивков, нав. чланак, 104.

24 Исто, 104.

25 Исто, 205.

26 Михајло Пантић, *Киш*, Светови, Нови Сад, Књига-комерц, Београд, 1998, 40.

стране процес утврђивања идентитета. Дечаку Андију је неуротично, асоцијално и психотично понашање оца неразумљиво, те он није у стању да усвоји овакав модел понашања, већ се приклања мајци, а приклањајући се њој Андреас „бира“ живот ван неурозе. Међутим, иако се идентификација, као процес који потпада под механизме одбране, у великој мери одиграва спонтано, то не бисмо могли тврдити за процес својствен лику Андреаса Сама. Доживевши кризу идентитета, младић Андреас Сам покушава да спроведе у извесном смислу насилну идентификацију са оцем за коју је био ускраћен у детињству. Осећање да га отац прогони је само пројекција његових скривених жеља да буде потребан оцу. Како отац постаје његова опсесија и како је примарни задатак који је поставио себи да демистификује и раскринка оца, Андреас би се, у извесном смислу, могао посматрати као прогонитељ, а не као жртва прогона.

Служећи се својим „интелектуализованим лиризмом“<sup>27</sup> и „иронијом против осећања“, Данило Киш детронизацију оца спроводи до краја. Она је започета демистификацијом очевог *Кондуктера*, који је испрва схваћен као текст који долази и пре Библије. Пошто су на готово две стране наведене абецедним редом све, или бар приближно све, студије којима се Е. С. користио приликом рада на *Кондуктеру*, долази се до закључка да је та књига све оно што не би требало да буде. Данило Киш ће се о овоме изјаснити на следећи начин: „Покушао сам разорити лирску чаролију тиме што сам у башту сместио велике комаде менталних отпадака, каква је и та шиваћа машина. Или тај дугачак списак именица из лексикона, који треба да уништи мирис биља у једном делу књиге.“<sup>28</sup> Аутор сваки очев поступак свесно деградира, сваки његов чин спушта у нискоћ, а свако осећање у метерију: „Отац исплаћује кочијаша, доследан својим идејама о одрицању и остајући на висини улоге. Кобила преноси тежину свог тела на задње ноге, као да се спрема да седне, шири базу свог ослонца, затим почиње да мокри. Друга кобила се придружује њеном примеру и чујемо како се у снегу ствара левак у коме бућка течност.“<sup>29</sup> У изградњи очевог лика Кишова иронија досеже врхунац у сцени првог очевог сусрета са псом Дингом, када пада на колена пред њим као „пред идолом“.

27 Јован Делић запажа да је Киш пишући своју породичну трилогију стално изучавао и уасвршавао форму, „тражећи нове могућности за њено богаћење и иновацију превасходно на плану ироничног лиризма, помјерања тачке гледишта и коришћењем поступка других уметности“. Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Просвета, Београд, 1995, 303.

28 Данило Киш, *Горки шалог искуства*, 213.

29 Данило Киш, *Породични циркус*, СКЗ, Београд, 1993, 140.

Поставља се питање због чега је жаока ироније тако јако упорена против оца. Андијево разочарање у оца кулминира при последњем сусрету са оцем, пре но што је отац извршио сепарацију:

„Показивао је изузетну толерантност према својој новој ситуацији, хвалио предности и удобности своје собе и сматрао се фаворитом судбине. То његово капитуланство, то његово мирење са судбином и жеља да се врати кући били су га сасвим деградирани: лично је на неког младог приправника за рабина. Једва сам чекао да се вратимо, како бих заборадио тај приказ.“<sup>30</sup>

Андреас Сам посматра из гомиле, додуше не без стида, очев дебакл у шуми, он прати погледом оца када овај лишен своје исусовске круне пролази мимо њега, претварајући се да га не познаје, па, опет, ниједна од тих сцена није произвела овако јак ефекат разочарања. Насупрот поражавајућим приказима у којима се отац држао јадно, и у којима су јасно уочљиве последице његове психичке растројености, у сцени последње посете оцу, Е. С. више не глуми, већ је испуњен оптимизмом без икаквог наговештаја на умну поремећеност. То је и поразило Андреаса: отац није испунио обећање да ће постати жртвом и није успео да одигра до краја улогу коју је сам за себе одабрао.

Однос Андреаса Сама према оцу је амбивалентан, а такав однос условљава јака и противречна осећања чију јачину аутор жели да угуши и да преведе на други ниво, што је могуће тек посредством ироније. На који начин Данило Киш решава овај проблем? Права осуда оца долази тек кроз иронију за коју лирски наиван приповедач није способан, тако да се синтеза двају различитих тачка гледишта показује као једино право и задовољавајуће решење у поступцима изградње овог романескног света. Данило Киш, пошто је овакво померање тачке гледишта довео у везу са искуством у музици, на следећи начин одговара на читалачки доживљај Катрин Розенберг: „После глорификације оца дошла је иронија која је требало да разруши апотезу, јер у књижевности све је подложно разарању. Све је уређено тако да функционише унутар структуре књиге, да служи циљевима књижевности, а не стварности“<sup>31</sup>. Мирослав Радовановић константује да су прикази у роману „покушај имагинарне реконструкције ишчезлог света виђеног очима хипер-

30 Исто, 201.

31 Данило Киш, *Горки шалоџ искуства*, 214.

сензибилног детета<sup>32</sup>, али приповедач је у исти мах и „лирски наиван и поетички проицљив“<sup>33</sup>. Андреас Сам може рећи:

„Седим у санкама крај своје мајке, жагадених очију, затрован очевим месијанством. Његове су ми се речи утиснуле у чело, као жиг, почињем да осећам проклетство које нас гони и схватам одједном да је заувек изгубљено оно време кад су нам дани били само простори између путовања, путовања само пејзажи између сна.“<sup>34</sup>

али не и:

„Едуард Сам, јер то није нико други него он, тајанствени Отац, појављује се у тој кафани изненадно те мутне јесење вечери 1930. године, израћајући из мномилионске масе анонимних, издваја се из потпуног, хаотичног мрака света, мало сувише буквално схваћени *in medias res*, као књига постања која се отворила негде на средини, док је претходни део нечитак или сасвим изгубљен“<sup>35</sup>.

Андреас Сам јесте способан да садржаје тог ишчезлог света сагледа и осети, али не и да се дистанцира од њих како би их потпуно разумео, критички сагледао и преосмислио. Због тога му је и потребан објективни приповедач који ће догађаје сагледати из „божанске перспективе“, који ће остатке тог нарушеног детињства превести у заокружен и целовит свет фикције.

Његова иронија, међутим, није само приметна у грађењу лика оца, већ и у грађењу лика Андреаса Сама. Овај поступак иронизирања лика Андреаса Сама нарочито је упечатљив у сегментима који говоре о томе шта је наследио од оца<sup>36</sup>. Међутим, иронија за Киша има далеко већи значај; она није само средство у изградњи ликова, већ поетички поступак, неопходан поступак у писању, конструкт књижевног стваралаштва: „Не подносим књижевност без ироније. Па, иронија је једино средство против ужаса егзистенције. А у писању она је неопходан зачин“<sup>37</sup>. У *Башићи* Кишова иронија деконструише читав један свет сећања у циљу стварања новог романескног света. Када говоримо о роману *Башића, њејео* она је и средство разоткривања и демистификације оца, али и средство којим Андреас Сам проналази пут ка властитом идентитету.

32 Милета Аћимовић Ивков, нав. чланак, 102.

33 Михајло Пантић, *Александријски синдром 2*, СКЗ, Београд, 1994, 21.

34 Данило Киш, *Породични циркус*, 138.

35 Исто, 209.

36 Из романа сазнајемо да је Андреас Сам наследио од оца склоност ка путовањима, дијареју, осећај неког необјашњивог страха, лирску раздражљивост, склоност ка нералном, а очеве склоности препознајемо и у Андијевој способности да се идентификује са ликовима из Библије, као и са разнородним измаштаним ликовима.

37 Данило Киш, *Горки шалоџ искушњава*, 276.



## Литература

- Алфред Адлер, *Индивидуална психологија*, превела с немачког Ксенија Атанасијевић, Матица српска, Нови Сад, Просвета, Београд, 1984.
- Алфред Адлер, *Познавање живота*, превео с немачког Томислав Бекић, Матица српска, Нови Сад, Просвета, Београд, 1984.
- Алфред Адлер, *Смисао живота*, превео с немачког Томислав Бекић, Матица српска, Нови Сад, Просвета, Београд, 1984.
- Владета Јеротић, *Болести и стварање*, Ars libri, Београд, 2006.
- Владета Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Ars libri, Београд, 2008.
- Данило Киш, *Горки шалог искуства*, приредила Мирјана Миочиновић, БИГЗ, Београд, 1991.
- Данило Киш, *Породични циркус*, СКЗ, Београд, 1993.
- Драган Крстић, *Психолошки речник*, ИРО „Вук Караџић“, Београд, 1998.
- Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Просвета, Београд, 1995.
- К. Г. Јунг, *Психолошке расправе*, с немачког превео Томислав Бекић, Матица српска, Београд, 1978.
- Милан Игњатовић, „Психозе“, у: *Душевни животи човека*, Слобода, Београд, Дневник, Нови Сад, 1981.
- Милета Аћимовић Ивков, „Лик оца у романима Данила Киша“, *Свеске*, Панчево, 1995/24, 101-112.
- Мирослав Радовановић, „О роману „Башта, пепео“ Данила Киша“, *Градина*, Параћин, 1990, 101-110.
- Михајло Пантић, *Киш*, Светови, Нови Сад, Књига-комерц, Београд, 1998.
- Сигмунд Фројд, *Увод у психоанализу*, превео с немачког Борислав Лоренц, Матица Српска, Београд, 1979.
- W. R. Fairbairn, „Схизоидни фактори у личности“, у: *Психоаналитичке студије личности*, превела Вишња Шкроб, Напријед, Загреб, 1982.

Jelena Veljković-Mekić

**„WHO IS THAT MAN AND WHAT DOES HE WANT FROM ME”:  
NEUROSIS AND PSYCHOSIS OF EDUARD SAM AND  
PROBLEM OF IDENTIFICATION IN THE NOVEL GARDEN,  
ASHES**

Summary

Considering the fact that problems of psychosis, neurosis and identification fall under the domain of psychology, psychiatry and psychoanalysis, we decided to interpret some parts of the novel using the psychoanalytical method. In this work we will try to explain the distinct

ability of the literary character Eduard Sam to assume various roles, by using his psychotic and neurotic inclinations and characteristics. Psychoanalytical approach might also lead us to the resolution of the problem, contained in the second part of the novel, which is related to discovering, i.e. the inability to discover, the identity of Eduard Sam, and young Andreas Sam's crisis of identity, brought about by his father's obstruction of his process of identification. We have also devoted certain attention to the narrative procedure of the construction of Eduard Sam's literary character, a procedure that is deconstructing a whole world of memories using irony, for the purpose of creating a whole new literary world.

Никола Ђоковић  
Крађујевац

## ПРОЦЕС ОЗАКОЊЕЊА ЛОГИКЕ ПЕРВЕРЗНЕ ЖЕЉЕ У РОМАНУ „СУДАР“ Џ. Г. БАЛАРДА

Овај рад се бави логиком и програмом производње перверзне сексуалне жеље инциране оркестрацијом аутомобилских судара од стране Вогана, главног јунака Балардове исповести, кроз кога се манифестује посебни наративно-законодавни капацитет перверзног обрасца. У сврху анализе те логике биће истражени видови испољавања сексуалне и перформативне воље перверзног субјекта, као и релације које перверзну жељу са једне стране везују за реитерацију задатих законитих матрица манифестације сексуалне жеље у поретку позног капитализма западне цивилизације, а са друге стране воде „застрањењу“ у односу на обавезу призивања правно-производног устројства тог апарата. Аутор овог рада је, коначно, покушао да уочи и истакне противуречности које постоје у оквиру самог ново-успостављеног перверзног поретка, изнад свега противуречност симултаног ослобађања и везивања, субверзије конзервативног полног закона и симултаног успостављеног законског „конзервативизма“ којим се, на парадоксални начин, одржава дупли „мртви чвор“ перверзне структуре жеље.

**Кључне речи:** логика перверзне жеље, аутомобилски судар, фетишистичка (кон)фузија (тела и машине), телесни „препород“, перформанси (само)рањавања, реитерација, озакоњење (хомо)сексуалног обрасца, наслеђивање (перверзног) ауторства

### *Балардова исповест*

*„Nakon našeg susreta na krovu aerodromskog parkirališta,  
bio sam stalno svjestan Vaughanove nazočnosti.  
Nije me više slijedio, no činilo se da negdje na marginama  
moga života lebdi poput kakva stroga nadzornika,  
određenog da zavanijek motri moju glavu.“<sup>1</sup>*

Цитат наведен у мотоу овог поглавља само је један од многобројних тренутака у роману *Судар* Ј. Г. Балард у коме тзв. ја-наратор Балард – који приповеда у првом лицу, исповедајући се - призива лик суманутог научника Вогана, чија је „месијанска“ надлежност у детаљном оркестрирању и извођењу аутомобилских судара

1 J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 55.

којима се обзнањује нова логика жеље као перверзне и сексуално „девијантне“. Тако читава наративна структура *Судара* (исприповеданог из позиције наратора у првом лицу кроз двосмислено поигравање аутобиографским дискурсом као иманентно романескним) одражава фантазматску логику перверзне чежње самог наратора који је у сваком тренутку у потрази за својим „лошим“ објектом који га бескрупулозно, фатално заводи (све до тренутка када Воган покушава да га убије)<sup>2</sup>.

Истовремено, имамо утисак да се Воган, као привилеговани „објекат“ наративне стратегије чији је циљ произвођење и/ли обнављање еротске чежње, стално изнова прерушава и заводи, скрива и открива погледу (наратора и читалаца) „хватајући“ тај поглед у опсесивну замку, уз нужно стилизовано „дозирање“ употребе наративне дистанце, прибегавање интензивирању и акумулирању напетости приче кроз одлагање директног сексуалног контакта између наратора и Вогана (које се збива тек пред сам крај романа)<sup>3</sup>. Тиме се „наративна чежња“ и мистично узбуђење у ишчекивању сусрета додатно продубљују, док Воганова „одсутна присутност“ поступно, кроз нараторово „етапно“ откривање Воганових интимних делова тела који стварају симболичко-фантазматски, фалусни вишак (који се испољава у „прљавој“ сцени „у zahodu traumatološkog odjela“<sup>4</sup> приликом нараторовог фасцинираног фиксирања Вогановог сударом обележеног пениса, као и у низу призора излагања његових еротизованих, фантазматски „незацељивих“ рана)<sup>5</sup>, легитимише „иницијацију“ перверзног односа. Нарација на тај начин прати ритам нараторовог постепеног увођења у законске обрасце перверзне жеље, чији је Воган почасни покровитељ и цензор. Наравно, при томе не смемо заборавити да је наратор исто толико *пасивно* „изабран“ за наследника од стране „лика о коме приповеда“, колико је и *активно* опредељен, још пре познанства са Воганом, да прати логику перверзне жеље, будући да је његово „застрањење“ трајно испровоцирано његовим почетним личним искуством аутомобилске несреће. Овај судар наратора са докторком Ремингтон, мада није намерно испровоциран на свесном плану, може се прочитати, у складу са свим оним што је судару претходило, а нарочито оним што је уследило, као очајничка порука упућена из (колективног) несвесног настала из потребе за драстичним животним резом

2 Исто, 174.

3 Исто, 170.

4 Исто, 77.

5 Исто, 76.

и преображајем досадног брачног живота<sup>6</sup>, порука која коначно проналази свог адресата у Вогану (јер и наратор и докторка, којој у несрећи страда муж, постају чланови „подземног“ култа љубитеља судара чиме се само потврђује наративна „претпоставка“ о колективном перверзном апелу судара)<sup>7</sup>.

Перспектива за истраживачка, нова перверзна укрштања тела и аутомобила коју је судар отворио неумитно упућује на несвесну потребу за проналажењем идеалног, фокализованог и фокализујућег<sup>8</sup> субјекта-објекта чијим ће се посредством наредни судари моћи свесно планирати, увежбавати и изводити, наративни поступак („око“ судара и „кроз“ њих) моћи кохерентно организовати, „манифест“ перверзне жеље обзнанити, а нарација о једној хомоеротској, скандалозно „немогућој“ теми постати уопште могућа и легална, „одбрањива“. Тек захваљујући тој оствареној пасивно-активној синтези, тој двострукој „мртвој петљи“ логике перверзног избора „добровољног везивања“, могуће је читаву наративну структуру романа разумети као комплексну процедуру произвођења и натурализације „самоодбране“ генерализујућег (а не само Вогановог) перверзног хабитуса, општег законодавног програма перверзног мишљења и постојања на тлу западне цивилизације.

Очигледна и хотимична „конфузија“ око права првенства и поседовања имена Балард, које деле наратор и аутор романа, уноси додатно оптерећење у сам чин приповедања, јер омогућава непрекидно итеративно „лутајуће“ потврђивање и одбацивање аутореференцијалне димензије кроз раз-лик-у која приближава – али и раздваја/дистанцира/удаљава – фигуру наратора и фигуру аутора романа. Тако се подражава зачарана реципрочна процесија перверзне жеље која омогућава наративно-семиотичко „уланчавање“ и привидно бесконачно степеновање перверзних „алтер-его“ позиција (од Баларда аутора који пројектује позицију Баларда наратора, који даље пројектује позицију законодавца Вогана, који опет може, у инверзивном заокрету „слободно“ да размени своју позицију са „изворном“ ауторском, јер је он онај који

6 Исто, 26.

7 Исто, 15.

8 Наратор не само што дели фокализаторску надлежност са Воганом као „вечно присутним“ надзиратељем, већ и поступно интериоризује Воганов „експертски“ поглед и тиме усваја стратегију перверзног, војаерског вредновања предмета и појава. Тако се Воганов поглед, пошто је и сам власник погледа претворен у неку врсту „невидљивог надзиратеља“, уздиже на равину „паноптичког“ надзирања перверзне заједнице и сцене, усклађеног са Вогановом мистично-перверзном позицијом удружене моћи и знања; видети: Дорит Кон, *Оштика и моћ у роману*, Реч, Часопис за књижевност и културу, година 4, број 31, 1997, 65-71.

осмишљава и изводи перверзни перформанс штитећи га својим телом као потписом).

### **Воганова анкета као правно пројектовање перверзне жеље**

„U svakom upitniku subjektu je bio dan popis slavnih ličnosti iz svijeta politike, zabave, sporta, kriminala, znanosti i umjetnosti, pa je od njega zatraženo da smisli imaginarni automobilski sudar u kojem bi poginula koja od njih...“<sup>9</sup>

У процесу усавршавања свог пројекта аутомобилских судара Воган се служи установљеним, институционализованим, медијским средством испитивања и „сондирања“ јавног мњења – анкетом, како би развио што подробнији увид у могуће типове судара који би идеално одговарали перверзној жељи сваког анкетираниог појединца. Прибегавајући анкети он се крије иза неутралног, (не)дискриминишућег узорка мишљења анкетираних, да би, имитирајући сам систем демократске дискусије, легитимизовао свој скандалозни програм. Тиме се установљава нов закон, стриктна оперативна и елаборативна логика трансформације коју треба пратити. Анкета служи и као первертирано изигравање правног акта веће ауторитарне снаге (нпр. државног закон о саобраћају и понашању у саобраћају). Воган се њом служи да би легитимисао и озаконио пречицу ка жељи одређене „обесправљене“ групе (били то насумично одабрани представници грађанске класе или езотеричног, перверзног култа љубитеља судара). Зато она призива *vox populi* да би заобишла компликовану административну, правну процедуру, црпећи свој легитимитет из тога што директно именује и „намирује“ потребе оних на чије се „аутентичне“ персоналне жеље и чежње друштво не обазире. Овде се глас „поданика“ чује као ехо Воганове перверзне опседнутости аутомобилским сударом и читавом (суб)културом која се образује око те перверзне логике. Анкета представља и антологијску збирку различитих документованих примера, опсежну студију која следи логику некакве алтернативне енциклопедије извештаја о несрећама на путевима. Анкета је позив на акцију, документ велике перформативне моћи који треба бити крунисан самим сударом Вогана са Елизабет Тејлор, чиме ће се, на сублиман начин, заокружити предложени програм трансформације и искупити све претходне жртве које су посађене у темељ новосазидане институције јавног морала. Зато овај тип анкете представља и екстатични сценарио, рекреирање холивудског спектакла, мистично призивање суицида самог аутора анкете

9 J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 110.

којим ће се коначно демонстрирати деструктивна моћ савремене технологије. Ако је смрт у судару већ експлоатисана на филму и другим средствима пропаганде (на фантазматском нивоу) као вид легитимне забаве публике, перформативна прокламација смрти Елизабет Тејлор као ултимативног имица жртвеног спектакла, „већег од живота“, представља вид перверзне, инверзивне иницијације у којој живот бива уведен у холивудски и рекламни сценарио смрти (имитирајући сам филм), при чему реално бива конфронтирано са имагинарним да би се коначно задовољиле и исцрпеле све наталожене воајерске, фетишистичке, трауматичне и порнографске склоности публике окупљене око њене славне персоне. Логику филмског, медијског спектакла, логику иницијације опсесија „обичних људи“ у живот гламурозне фигуре на платну кроз имагинарну идентификацију са њом, Воган користи да би је „привезао“ за улични спектакл чеоног судара који ће са глумицом извести како би катализовао еротски „немир“ са улица, омогућивши нецензуриран, оргијашки приступ њеном телу; да би изручио и препустио лик са екрана садистичком наслађивању „верне“ публике која на тај начин даје свој последњи доказ не-умрле, „мелодрамске“ љубави. Оваква инверзивна логика перверзије показује нам да се перверзна жеља служи ироничним, мимикријским, опсценим подражавањем неког већ постојећег „нормалног“ и стандард(изова)ног механизма комуникације ( у случају глумице то је фантазам идентификације гледаоца са ликом на екрану кроз воајерско наслађивање) да би повратно, у тој сцени коју рекреира, разоткрила и осветила бруталну чињеницу друштвене експлоатације и терора, на коју један садиста/експлоататор/извођач перформанса без конкуренције, какав је Воган, реагује са „доброћудним“ сладострашћем и слављем. Воган својом колекцијом фотографисаних, репризираних, скандалозних судара, само доводи до екстрема премису која је већ присутна на нивоу масовне експлоатације жеље од стране (филмске, рекламне, аутомобилске, робноновчане, сексуалне) индустрије. Он сакупља све те артефакте задовољства компилаторским вештинама и ентузијазмом научника/фотографа/камермана/сценаристе, глумца и режисера, да би сажео читав тај конгломерат евидентираних података у сензационалистички спектакл сједињења човека и аутомобила, у сопствену енциклопедијску, глобалну презентацију стања и домета савременог човека.

## **Фетишистичка (кон)фузија тела и машине; перверзни „ирейород“ тела**

Наратор Балард нас без околишања уводи у своју опседнутост аутомобилима, доводећи своју „вечну“ фасцинацију Вогановим ликом и његовим жртвовањем у компулсивну зависност од фантазматске моћи коју „емитује“ аутомобил при судару<sup>10</sup>. Увођење у тајну фетиша остварено је кроз клиничко-професионалну, психоаналитичку опсервацију о повлашћеном фантазматском објекту кроз који се укрштају и преламају многобројна енергетска чворишта савременог поретка жеље<sup>11</sup>.

У Балардовим описима односа појединаца и њихових омиљених аутомобила доминантна је стална мистична размена власништва између аутомобила и тела. Власников идентитет бива „призван“ у постојање (чак и после смрти власника) евиденцијом изгледа и пописом „персоналних“ карактеристика његовог омиљеног возила<sup>12</sup>. Фокусирајућа фантазматска снага аутомобилског пропагандног медија апсорбовала је сву масовну продукцију имица и преузела сву надлежност „персонификовања“ социјалног контакта. Док је у периоду раног капитализма фантазматски потенцијал придодат производу посредством капиталистичког инвестирања колективне подсвести произвођача и потрошача, осамостаљен у социјализујућу, независну силу тржишног окупљања, општег вредновања и реификације међуљудских, персоналних односа<sup>13</sup>, у „презрелом“ стању пост-индустријског глобализма тај дијалектички однос између отуђене мистичне вредности придодате роби у „првом плану“ и потиснуте, идеолошки деформисане „реалне позадине“ људског производног фактора, доживео је колапс кроз импловивну, „истопланску“ телесно-производну, органско-медијску (кон)фузију. Више није могућ дијалектичко-критички заокрет који би водио од конструисане „лажне“ површине тржишних односа ка њиховој дубинској, сакривеној, „истински“ производној матрици; од пасивно добијеног „објективног“ капитала ка активно контролишућој, поновно ослобођеној улози произвођача/субјекта. Субјекат производње је већ произведен у истој „објективизујућој“ матрици у којој је и сам фетишизован објекат прерастао у општи генеративни

10 Ballard, J.G., *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 5.

11 Исто, 7.

12 Исто, 49.

13 Карл Маркс, Фридрих Енгелс, *Главни радови Маркса и Енгелса*, Стварност, Загреб, 1979, 885-887; видети такође и Val Burrell, *Reification: A Marxist Perspective*, University of Oregon, California Sociologist, Vol. 10, No. 1, 1988, 22-43, Интернет: <http://www.uoregon.edu/~vburrell/reification.pdf>, приступљено 17. августа 2009.



модел, преузимајући тако активну функцију стопљене стварносно-фантазматске производње.

Воган оперише са датим материјалом, позива се на већ продубљене везе и већ распламсале пожуде. Применом техника радикалне монтаже „најпрогресивније“ остварених судара, Воган остварује каскадну мешавину слика/догађаја којима се подражава медијска, „инфлаторно“ пресићена презентација апокалиптичне конфузије. Воган „насељава“ улице и раскрснице, али и власти-ту (под)свест и складиште меморије, фотографски умноженим, не-хронолошки изложеним примерима просторно-временских јукстапозиција судара. Упоредо са „хаотично“ стилизованом игром анонимног медијског складиштења информација, контрапунктним процесом естетско-медицинског, минуциозног сортирања, Воган сваком делу тела „ритмизирано“ намењује по неки, карактеролошки пригодан, интимни део аутомобила, по неки ритуално посвећен, „пријатељски“ одан запис из свог меморијског резервоара. „Амнезијско“, медијско брисање индивидуалне егзистенције иницирано аутомобилским сударом, праћено је тако новим чином еротски „саосећајног“, мапираног уписивања, меморисања и прививања приватног наслеђа:

„...Za tih stotina milja i stotina spolnih činova, Vaughan je odabirao izvjesne potrebne elemente: sekciju nadvožnjaka Zapadne avenije, ispitanu mojom nesrećom i smrću supруга Helene Remington, označenu seksualnom bilješkom stvorenom činom oralnog kopuliranja sedamnaestogodišnje školarke; desni blatobran crne američke limuzine, označen pritiskom Catherinine ruke na okvir lijevog prozora i proslavljen dugotrajnim uzdignućem bradavice neke sredovječne prostitutke...“<sup>14</sup>

Аутомобил добија нову моћ конзервације, омогућавајући чување личних „записа“, идиосинкратичних трагова својих многобројних власника. Вогана занимају аутомобили са *белезима* који нису искључиво марке, фабрички утиснути заштитни знаци појединих фирми. У једној од својих уметничких реконструкција возила познатих личности, он врши (укрштајући медијски стил деприватизације имица са интимистичким, љубавничким приступом) метонимијско поистовећење полних органа Албера Камија и плоче са инструментима на рестаурираној агенцијској слици аутомобила<sup>15</sup>, што омогућава да се „депозитарно“ завештање сексуалне економије и потенције, посредством изравних гениталних „потписа“, симболички упише у само возило које, и после смрти власника,

14 J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 154

15 Исто, 113.

треба да настави да „располаже“ његовим акумулираним еротским капиталом и да га расејава кроз нове сударе. „Чиста“, огољена генитална чежња, ослобођена традиционалне прокреацијске улоге у споју са хладним металом, постаје еквивалент бесмртности духа, реплицирајући саму себе кроз сопствени потпис и после смрти аутора (управо интензификована том смрћу). Аутомобилска погонска снага подражава тако, у зачараној бесконачности, у некој врсти испољене окултне „суштине“ организма, постхумно-рефлексни, празни рад машинске производне траке, перверзни *perpetuum mobile* неуништивне жеље.

Наведени примери подсећају на Фројдово одређење перверзије као *трансресије* анатомских, гениталних зона које су предвиђене за сексуално спајање<sup>16</sup>. Не само да је читаво тело у сусрету са возилом постало рањиво и изложено сексуалној ре-инскрипцији, већ не постоји више ни изворна генитална зона која не би била, кроз ову размену „добара“, већ унапред „помешана“ са одређеним, асоцијативно одабраним и самим чином анатомског именовања произведеним „ерогеним зонама“ аутомобила.

Рана отворена сударом не подлеже вредносно стандардизованој класификацији фантазматско детерминисаних анатомских отвора. Рана је „трећи отвор“, вишеструко сензитивизован медијални канал који може бити пробијен било којим делом возила, било где на телу. Баш због те могућности фантазматско-реалног, либидалног „сељења“ ерогених зона, ране запоседају и увлаче читаво тело, преко и изван његових органских граница, у токове флуидно динамичне, карактеролошки конститутивне комуникације. Тек у том еротизујућем отварању читавог тела постаје видљива „препородитељска“, па и интимно стимулативна еротска функција која, кроз циничну експлоатацију породичног комфора, мимикријски уводи нову ерогену зону у рутину фамилијарне и „здраве“, али сада не-гениталне супружничке релације:

„Predočio sam sebi svoju ženu ozlijeđenu u silovitom sudaru, predočio si njena razorena usta i lice, i novi, uzbudljivi otvor probijen rascijepljenom osovinom volana u njenoj međici, otvor koji nije ni vagina ni rektum, otvor koji bismo mogli poviti s najdubljim osjećajima.“<sup>17</sup>

Логика сексуалне перверзије јесте „алогична“ управо зато што се не подлеже овом „примарно“ обавезујућем либидиналном инвестирању гениталних отвора. Перверзна жеља се у ту сврху користи

16 Сигмунд Фројд, *О сексуалној теорији Тоштем и шабу*, Одабрана дела Сигмунда Фројда, књига четврта, Матица српска, Нови Сад, 27- 30.

17 J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 152.

поступком који је Фројд, у складу са другом основном манифестацијом перверзије коју је издвојио, представио као критично одлагање спровођења чина сексуалног сједињења са објектом, „кризни празан ход“ у току којег средство и циљ мењају места кроз поступну ротацију. Пропратна средства, додатна помагала за постизање сексуалног узбуђења (нпр. миловања коже, гледање гениталија, протетизација органа, фотографисање имица...) која при иницијацији тзв. здраве, гениталне жеље требају бити ефективно „упошљена“, а затим на извешан начин неутралисана као оптерећујући, проблематичан вишак (без кога се не може али са којим жеља „не зна шта би даље“); вишак који бива избрисан кроз невидљивост која му је приписана на путу ка „једином правом“ циљу; дакле та и таква „пропратна“ средства постају при перверзној иницијацији циљ по себи, претеће неапсорбовани „остатак“, неискупљени „изговор“ и нерегулисана замена за стандардизовану гениталну стимулацију. Перверзија се користи овим „одлагањима“, децентрирањима и дислокацијама, лутајућим скретањима са пута жеље, да би, потенцијано бесконачно, репродуковала, умножавала и акумулирала своју комплексну апаратуру додатних, „бочних“ (заправо фокалних) „помагала“ своје „против-природне“, блудеће с(т)имулације. Ово одлагање треба, према томе, разумети као систематско блокирање, негацију и коначан изостанак „нормалног“ сексуалног чина гениталне фетишизације услед потпуне супституције „изворног“ објекта ново-произведеним сексуалним, механизованим објектима. Зато и гениталије, као место примарне фетишистичке знатижеље, морају бити „обложене“ слојем рана како би се побегло од модела директне стимулације и повратила „инфантилна“ еротска узбудљивост те зоне.

„Дисфункционалност“ у перверзији, стална суспензија и саботажа доминантне, „здраве“ сексуалне матрице услов је и подлога за *ре-сексуализацију* и поновно увођење читавог тела у „препорођен“ процес функционалне стимулације. Парадигматични пример сексуалне дисфункционалности која бива реинтегрисана у функционалну, продуктивну целину јесте један од Воганових омиљених експеримената – поновно „рођење“ сексуалности младе кроз инвазитет произведен сударима<sup>18</sup>.

Процес експерименталне трансформације Габријелиног тела покренут је перверзно ангажованим погледом. Како је Лора Малви приметила, примењујући Фројдову дефиницију у анализи визуелног искуства *филмског* гледаоца, скопофилија представља ову

18 J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 84.

„перверзију погледа“ која је у вези са одношењем према другим људима као према објектима, сасвим независно од ерогених зона<sup>19</sup>. Овај ироничан, концептуално сензитиван и спекулативно еуфоричан поглед, операционализује сам Воган који прави примарну селекцију антологијских фотографија и снимака Габријелиних експерименталних судара. Њено тело је, при томе „осуђено“ да пасивно прима „разоружавајуће“, императивне погледе, да их постепено добровољно интериоризује и употреби при позирању, просторној оријентацији и дефинисању новостворених сексуалних апетита, прихватајући игру повређивања, понижавања и деприватизације као еротски узбуђујућу и стварајућу на тај начин пасивно-активну, „бенефитну“ синтезу.

Свако Воганово уживање у телу жене увек је посредовано техничком апаратуром, охлађено и „катализовано“ кроз фотографски апарат, објектив камере или преломљено кроз одраз на ретровизору, инструмент табли аутомобила или уличном инвентару<sup>20</sup>. Сложена Воганова апаратура (пошто је он симултано окупирао позиције „испред“ и „иза“ камере, позиције глумца и сниматеља, али и „пост-коиталну“ филмску позицију монтажера у студију) дубоко продире у сам начин сценског извођења „представе“ са женским телом, као што истовремено детерминише начин на који се, самим тим извођењем имплицирана, идеална публика уживљава у сцену, односно у саму апаратуру<sup>21</sup>. У ту сврху, наратор је „преображен“ у идеалног пратиоца и сведока Воганових сексуалних чинова<sup>22</sup>. При томе бивамо сведоци кружног тока перверзне жеље – од примарне селекције узорака заснованог на хаотичном „растурању“ целовитости биолошког тела и ироничног поигравања са ригидним моделом гениталне сексуалне анатомије до нове, фотографијом дизајниране, погледом публике имплициране и протетиком обложене и фиксирани целовитости „техно-тела“.

### ***Перверзни перформанси (само)рањавања и (ауто-)деструкције***

У центру нове дистрибуције жеље налази се само Воганово тело, што значи да се резонирајућа снага његовог „омнипотентног“, све-

19 Лора Малви, *Визуелно задовољство и наративни филм*, Free Ebooks, Интернет: [http://www.free-books.us/vizuelno\\_zadovoljstvo\\_i\\_narativni\\_film\\_lora\\_malvi.php&free\\_ebook=9714629](http://www.free-books.us/vizuelno_zadovoljstvo_i_narativni_film_lora_malvi.php&free_ebook=9714629), приступљено 17. августа 2009, 3.

20 Исто, 119-120.

21 Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Есеји, Београд, Полит, 1974, 129.

22 J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 118.

контролишућег присуства остварује из епигентра његовог власти-тог, ауто-деструктивног активизма. Мобилишућа Воганова снага проистиче из „картографске“ размештености ожиљака дуж целог његовог тела; ожиљака који, лакановски речено, „узвраћају поглед“ увлачећи посматрача/наратора у воајерски опсесивну, симболичку размену. Наратор се, заправо, кроз селективну, стратегијску фокализацију Вогановог изгледа, увек изнова задржава на оним Вогановим белезима/ранама који представљају доказ слободних, ауторизованих, поседничких интервенција/инскрипција<sup>23</sup>. Али чин самодеструкције наступа тек након што је тело *извођача* запоседнуто и освојено као и остала, као продуктиван и продукуюћи, расадни концепт жеље на који се полаже апсолутно својинско право појединца и групе, па тиме и „реформаторско“ право на разне телесне алтерације. Тело не фигурира више као биолошки дат ентитет који има „природом“ подарена и институционално гарантована права захваљујући „хармоничној“ усаглашености закона „конверзије“ и „презервације“ психосоматске енергије са „истинском“ природом стабилне, целовите личности. Оваква „изворна“ права су потребна како би *симулирано* била створена казнено-правна подлога за одношење према свакој накнадно изведеној алтерацији и интервенцији на телу, као према продирању у неутуђива права ега и његових поседа, врсти приватно-јавне деликвенције који симултано подлеже удару закона о јавном моралу и одмазди личне савести.

Жил Делез је овај парадокс просторно-временске симултаности описао кроз демистификацију ожиљка као „вештачког“ знака:

„A scar is a sign not of a past wound but of the present fact of having been wounded...“

Artificial signs... are those which refer to the past or the future as distinct dimensions of the present, dimensions on which the present might in turn depend.“<sup>24</sup>

Ожиљак транспарентно „означава“ процес отуђења од постојеће регулативно-правне норме којим се замагљује базична дистинкција између „телесних ја“, до тада јасно изолованих и евидентираних границама коже. Кожа више није ивица која обавија тело да би гарантовала за интегритет и „неутуђиву“ целовитост унутрашњег

<sup>23</sup> Исто, 15, 35, 53, 124, 126, 170.

<sup>24</sup> „Ожиљак је знак, не прошле ране већ садашње консеквенце некадашњег рањавања... Вештачки знаци... су они знаци који упућују на прошлост или будућност као на особене димензије садашњости, димензије од којих садашњост може за узврат зависити“ (превео Н. Ђ.); Gilles Deleuze, *Difference and repetition*, Translated by Paul Patton, Columbia University Press New York, 1994, 64.

бића која би се дезинтегрисала у сусрету са „спољашњим“, правно унапред сумњивим, „инсинуантним“ надражајима „страних“ тела. Зато кожа, као прва одступница тврђаве ега, бива прва „нападнута“ вољом самог власника која се „окреће против сопствених интереса“. „Неодговорни“ власник са „нехигијенским“ намерама перципира сопствену кожу као фронтално, истурено место уписа и (само)презентације. Процес трансгресије жеље, пратећи линију рањавања, путује од споља ка унутра, да би помоћу первертирајуће, инверзивне стратегије излагања (унутрашњости) карактера кроз „расцветавање“ („спољашњих“) рана<sup>25</sup>, органска унутрашњост ( која током процеса излагања престаје то да буде) била систематски демистификована, понижена и „испоручена“ пред друге као димензија која не налази више фантазматску сатисфакцију у воајерски „закључаном“, пасивном скривању и откривању (несвесни, самоубилачки нагони бивају јавно освешћени без приватне одмазде свести). Перформер признаје као свој ефективно телесни, власнички удео, једино оно што је у међувремену успео учинити са датим телесним материјалом у процесу његове артифицијелне трансформације.

Како је то Жил Делез приметио, супер-его је за садисту највиша и једино надлежна контролишућа инстанца која своју моћ демонстрира над егом, након што је раскинула сваку „субјективну“ везу са њим, свдећи га тако на его својих жртава<sup>26</sup>. Мазохистички ритуал (само)жртовања служи само као извођачка маска и покровитељска сцена којом се Воган цинично служи као патерналистичко-покровитељски надзиратељ, садистички ултра-експлоататор. Воган мимикријски завештава и своје тело перформансу насиља као вишој инстанци у коју је инвестирана енергија препорода. То значи да се реципроцитет рањавања очекује у сваком тренутку као вид перформативне стратегије размене свих субјеката који су договорно пристали да своје тело учине „раскрсницом“ стално отвореном за истраживања и интервенције те самопрокламоване конструктивно-деструктивне инстанце. Тако је телесна цензура укинута да би била поново успостављена кроз постулирање универзалног концепта, „его идеала“ извођача перформанса, медијума који има разна персонална и телесна испољавања, али који је увек усресређен на усавршавање генерализоване перформативне моћи

25 За информације о богатом „дискурсу“ ране, видети: Panayiota Chrysochou, *Fractured Bodies & Social Wounds: The Simulation of Trauma in J. G. Ballard's Crash*, University of Edinburgh, Интернет: <http://forum.llc.ed.ac.uk/issue8/chrysochou.pdf>, приступљено 20. августа, 2009.

26 Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, Scribd, Интернет: <http://www.scribd.com/doc/9503529/Deleuze-Coldness-and-Cruelty>, приступљено 16. августа, 2009, 124.

и стила и на потврђивање своје бескомпромисне артистичке аспирације.

(Само)повређивање постаје тактика директне телесне инскрипције перверзне жеље. Склизнуће у (само)повређивање од свих дисциплина реафирмације телесне осетљивости највише угрожава постојећи поредак привидног здравља и задовољства. Жеља се додатно потхрањује мистериозним могућностима трансгресије сексуалног закона кроз продубљивање раз-лик-е (која увек са собом носи сличност „здрог“ и „перверзног“ субјекта, као две флуидне позиције, зложене у игри перверзног завођења). Парадоксално, у циљу заштите од перверзије, перверзија је додатно призвана и ојачана, док „здрог“ задовољство бива придружено перверзији као фантазматска маска.

На месту судара, као новом конститутивном одредишту сензације бола/задовољства, одиграва се редистрибуција и кондензација субјектове жеље кроз рану која постаје отвор за трансцедентни, просторно-временски пролазак на „другу сцену“, на другу страну жеље (у њено несвесно) где се потреба субјекта обистињује и афирмише кроз понављање које истовремено везује и разара. Упућујући на „дуалитет“ везе, субјект се налази истовремено и *овде* (на месту новог удеса) и *шамо* (на изворишту деструктивне потребе), близу и далеко, тронут и дистанциран, захваљујући просторно-временском *измештању*, разглобљености система демонстрираној кроз „осамостаљени“ механизам ране. Сећање, као почетни капитал за одигравање судара, може се унапредити, као когнитивни механизам који би спречио просторну дезоријентацију или амнезију, једино преношењем надлежности меморисања из области чисто менталне контемплације у рутину комплексног бележења сваког „инцидента“ јединственим рукописом рана. Тако се образује „мнемо-технолошки“ апарат, подржан и ојачан технолошком арматуром као и новим пробама судара импровизованих по транскрипту сећања. Перверзна техника кондензације животног искуства кроз тестирање могућности меморије подразумева симултано јављање све три временске перспективе: *прошлости* не постоји пре *вечне*, увек изнова актуелизоване и тестиране *садашњости* извођења судара која се пројектује на сва замишљања, припреме и пробе *будућих* укрштања. Функција „живог“ ожиљка је да обезбеђује „реални“ проток времена „истргнутог“ из пост-трауматске коме.

Замишљајући „пробу“ футуристичких могућности живота под стресом константно актуелизоване претње смрти, носећи белег подсећања, сам Воган већ унапред завештава своје тело експе-

рименту постепеног уништења. Зато роман почиње Балардовим записом, својеврсним „оглашавањем“ Воганове смрти. Из тог записа, као чворишта истовременог окончања и започињања, биће призван у сећање сав артистички арсенал катастрофа које је Воган оркестрирао заједно са онима у којима је и сам учествовао увежбавајући сопствену смрт<sup>27</sup>. Танатос, дакле, није изведен на сцену судара искључиво као „чиста“, непоткупљива и неутољива, објективизујућа сила негације. Перформативни потенцијал танатоса (у перверзној итеративној пракси) не лежи у његовом супротстављању еросу по конфротирајућој логици апсолутног „не“ према апсолутном „да“, већ у стратегијској улози, посредством које може доћи до конфузије „власништва“ над либидом, при чему би танатос био „помешан“ и „размењен“ са еросом мимикријским преузимањем његових афирмишућих, „прокреацијских“ ингеренција. Зато се за Вогана може рећи да је мртав и пре своје смрти, без уобичајеног судбинског патоса који та ситуација традиционално укључује.

Са једне стране, Воганова симболичка смрт пре смрти подразумева његово добровољно изгнанство из постојећег поретка Ероса и тиме лишавање свих „повластица“ које друштвени уговор пружа (животног осигурања од несрећа, телесне неге, продужења животног века као и „благодати“ настављања врсте) зарад „уговора“ са смрћу који му гарантује једино неодређени број проба смрти пре него што наступи онај индивидуални тренутак који, чини се, једини не може да буде помешан са неком претходном пробом. Са друге стране, пак, и у томе је основни парадокс перверзно-перформативног призивања смрти, Танатос који узима на себе *маску* Ероса, постаје поново (из тренутка у тренутак све више, кад год је перверзни перформанс смрти успешно одигран) друштвено корисна сила инвестирана у перверзно-мистичну димензију поновног рођења, односно симболичког низа многобројних, сукцесивних сцена „рађања“ и „препорода“. Тако се, кроз сценско одигравање препорода, на артифицијелан начин смењују и мултиплицирају *умирања* и *рађања*, док се истовремено губи могућност есенцијалног утврђивања границе између „вештачких“ и „природних“ смрти и рођења, јер свака одиграна смрт/рођење јесте потенцијално она „права“ и „истинска“, што једино зависи од стицаја (не)срећних околности (не)успелог извођења перформанса. На крају романа, наратор преузима Воганово наслеђе, постхумним „миропомазањем“ Воганових кола својим још увек „живим“ семеном, као и покретањем сопстве-

27 J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 5.



ног суицидног погона, започињући на тај начин нови круг жртвовања уз еротско-религијско наслађивање Вогановом „истинском“ бесмртношћу<sup>28</sup>. По истој, циркуларној логици размене по којој је мртав (или „не-умро“) већ за живота, Воган наставља да живи и после смрти.

### ***Реиџерација као озакоњење владавине перверзног обрасца***

Чини се да сваки субјект, подвргнут испочетка експерименталном третману судара, на крају има обавезу верног и оданог испуњавања детаљно прописаног трауматичног *сценарија* катастрофе. При оваквом пројектовању судара, губи се потреба за разликовањем контемплације судара, на менталном плану, од његовог „стварног“ извођења (пошто знамо да оно непогрешиво следи), као што се губи и потреба за примарном хронолошком дистинкцијом *ишћа чему преићходи*. Тиме се достиже „нулта тачка“ стварности у којој се реална и фантазматска сцена стапају постајући потпуно међусобно замењиве. Коначно, и имагинарно и реално одигравање судара бивају подређени „агентури“ и условљавању треће инстанце – *реиџерације*<sup>29</sup> саме. Перверзна жеља реплицира „себе саму“ да би се успоставила *идеална форма* опхођења, испражњена од сваког ометајућег садржаја. Зато је Вогану потребна сва монструозна протетика, *реиџоричка* „пратња“ судара као апарат причвршћен за сцену извођења, апарат конверзије, симултаног превођења и интерпретације реалног садржаја судара на *меића-план*, што доприноси радикалној контроли и „догматизацији“ сексуалне сцене. По овој опсесивној матрици, постоји само један прави начин да се постигне сексуална стимулација – да сви делови сложене машинерије који стављају спектакл у погон, функционишу у симултаном координацији. Ако је „изворно“ место перверзије трансгресија постојећег сексуалног закона, онда је њена пракса и „ушће“ (које није на неком замишљеном крају, већ симултано са већ произведеним „извором“) у монотонији спровођења новог обавезујућег закона. Спектрална елаборација нормe треба да консолидује одређени „вишеплански“ образац, намећући га као једино жељен. Тело оданог, зависног конзумента, по зачараној логици квантитативног увећања поседа, жели да буде закопано и изоловано унутар архитектонске „капсуле“ технологије, жели да буде пригњечено и обременењено притиском ауто-

<sup>28</sup> Исто, 188-189.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, Scribd, Интернет: <http://www.scribd.com/doc/9503529/Deleuze-Coldness-and-Cruelty>, приступљено 16. августа 2009, 120.

ритарног, савршено засићеног и кодификованог спекулативног дизајна. Случајност и непоновљивост интеракције тела са аутомобилом приликом судара има своје оправдање једино уколико постане *констативна* за нова понављања и *нормативна* у прописивању како та понављања треба да изгледају. Спекулативна, „лебдећа“ архитектоника перверзије односи се према сваком следећем извођењу сцене судара као према облику *циркурања*<sup>30</sup> постојеће норме, цитирања које утврђује и ојачава сопствени процедурални капацитет, гранајући сопствену бирократску апаратуру. Сексуална експлоатација се мора, када се једном подробно разраде и устале правила, уздићи на виши генерализујући план враћајући се, кроз регресивни заокрет, свом телеолошком, „природном“ исходишту. Наизглед идиосинкратични сценарио „чудних“ застрањења добија временом легитимни, универзални апел „одомаћеног“, масовно прихваћеног обрасца понашања који бива строго цензуриран. И сама Воганова фигура јесте фигура законодавца која функционише као апстрактни ентитет коме је обезбеђен онтолошки статус. Из тог разлога његово појављивање легитимизовано је законом који је инвестиран у његову личност, одакле проистиче његова (привидна) омнипотенција. Његово метафизичко „одсуство“, изједначено са његовим физичким присуством, подједнако окупира и прогања наратора (и све друге ликове), јер призивање перверзне праксе увек подразумева и Воганов повратак у виду агента који омогућава да сексуални перформанс успешно прође цензуру и нађе своје законом фиксирано одредиште.

Једно од таквих фантазматских призивања Вогановог лика јесте тренутак вербалног завођења који прати извођење сексуалног чина између наратора Баларда и његове жене Катрин. Воган је у тој сцени присутан као призвана имагинарна (и симболичка) инстанца која заводи обе стране омогућавајући им достизање сексуалног врхунца кроз укрштenu, равноправну експлоатацију потентног имица. Од стране Баларда евоциран, Воганов телесни *имаџо* бива „разбијен“ у мноштво „прљавих“ детаља<sup>31</sup> да би био размењен са Катрин која надаље замишља/одиграва разне сексуалне позе између Баларда и Вогана. Воганов концептуални имиц призован је да би се објавио закон перверзног привлачења који се, до тренутка објављивања, „крио“ *иза* сцене. Воганов ауторитет законодавца и тело у које је утиснут белег закона, изван сваке Воганове „природне“ диспози-

<sup>30</sup> Цудит Батлер, *Тела која нешто значе*, О дискурзивним границама пола, Самиздат Б92, Београд, 2003, 144.

<sup>31</sup> J. G. Ballard, *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988, 98.

ције, родили су код промискуитетног Баларда хомосексуалну жељу (у самом суседству његове хетеросексуалне жеље). Зато је и ова хетеросексуалност, баш као његова хомосексуалност, трансформисани производ перверзне редистрибуције жеље. Без тог перверзног, симболичког вишка Балард не би знао како да жели, односно како да призове жељу.

Овде је пре свега реч о односу љубави и оданости ученика према *учишелоу*, ономе који заводи оним што зна или поседује (макар се та оданост обраћала непостојећем знању, услед заблуде или грешке учениковог слепог веровања) и што је, према томе, спреман да *погари* ученику кога поступно уводи у правила која још увек (или никад) довољно не познаје. Уколико размена знања укључује могућност наслеђивања, као што је то случај у односу Баларда са Воганом, онда ученик може постепено преузети ингеренције и ауторитет учитеља, што му омогућава да преузме потпуну перформативну надлежност. Ученик се симболично ослобађа зависности од „неодлучног“ учитеља<sup>32</sup> (чиме се „успут“ бласфемично алудира на потребу за „инцестуозним“ сексуалним свргавањем „остарелог оца“ перверзне породице). Али то одрицање треба схватити и као додатну Балардову идентификацију са Воганом. Иницирајући разлику кроз „осамостаљење“ и одрицање од узора, Балард коначно у потпуности испољава „духовну“ сличност наследника перверзног култа са његовим родоначелником:

„Već sam počeo osjećati tko je u našem odnosu dominantni partner. Više mi nisu bile potrebne Voganove upute da bih osluškivao frekvencije policijskih i bolničkih kola, tjerao teška kola gore-dolje po prilaznim cestama u lovu na najnovije sudare i gomile sudarenih vozila.“<sup>33</sup>

Сам чин секса између Баларда и Вогана<sup>34</sup> нам је, из Балардове верничке визуре, представљен као чин сублимне ритуалне консолидације једне ортодоксије, отварање свете „еухаристије“ перверзног закона пред наслућен митски „одлазак“ учитеља. Сцена секса рекреира прималну сцену аналне содомије, постављајући Баларда у позицију онога ко содомише на садистички доминантан начин, већ елаборираним „вогановским“ стилем. За то време сам Воган (служећи се квази-мазохистичким „изговором“) трансвеститски узурпира пасивни положај својих женских жртава, „искупљујући“ их на тај начин, али и симболично обзнањујући победу свог садистич-

32 Исто, 160.

33 Исто, 160.

34 Исто, 170.

ког, патерналистичко-покровитељског стила који перформативно тријумфује кроз његовог „наследника“<sup>35</sup>.

Ова се сцена може, због свега до сада изложеног, сагледати и као примална сцена самог писања и преузимања ауторске надлежности<sup>36</sup>. Балардово залажење „иза леђа“ при аналној пенетрацији претвара стандардизовано гађење над аналним сексом (које испољава хетеросексуални уживалац из паничног страха да може бити „преобраћен“ увлачењем у нелегалну сексуалну позу) у афирмативно искуство преображеног хомосексуалног уживаоца. Инверзивна логика перверзне жеље која „залази за леђа“ доминантног поретка, заправо „подмукло“ разоткрива потиснути, перверзно-скандалозни потенцијал хомосексуалног чина. Истовремено, нови перверзни закон поставља обзнањену хомосексуалну жељу на место претходног хетеросексуалног закона, док симултано призива законодавни, мистични капацитет перверзне реитерације. Перверзија, кроз свој „дупли чвор“, истовремено свргава и устоличује, постајући не само „слободно“ испољавање хомосексуалне везе већ (оба)везујућа, узурпирајућа, једино надлежна интерпертација која „непосредно“ говори (кроз ауторизујући, перформативни акт) у име те ново-старе везе која почива у скривено-откривеном темељу „спашеног“ цивилизацијског поретка.

Посредством инверзивне конфузије „позадинских“ са „предњим“ сексуалним локацијама размењују се и наслеђују, у просторно-уу-временском континууму перверзне жеље, позиције перформера Вогана, наратора Баларда и самог Баларда, аутора романа, који ипак остаје заводнички амбивалентно сакривен „у позадини“, иза свог сексуално активног, истуреног јунака/имењака. Балардова удвојена, имагинарно-реална позиција „на граници“ перверзног поретка омогућава и самом читаоцу, као фигури која се налази у бар делимичном дисконтинуитету, у бар повременом раскорак у односу на представљено, „хомогенизовано“ перверзно наследство, да успостави критичку дистанцу, и да, у још једном поновљеном (а ипак различитом), заводничком акту „залажења иза“, у (не)видљиво несвесно „објекта“ који анализира, уочи пукотине и дисконтинуитете које

35 Жил Делез је извео потпуно теоријско раздвајање садистичке од мазохистичке сексуалне и литерарне сцене, пре свега због оданости садисте реитерацији фигуре оца и негацији фигуре мајке, доминантне у мазохистичком ритуалу, видети Gilles, Deleuze *Coldness and Cruelty*, Scribd, Интернет: <http://www.scribd.com/doc/9503529/Deleuze-Coldness-and-Cruelty>, 134.

36 Дајана Фас, *УнутраИзван*, Геј и лезбејска хрестоматија, Ли Елдерман, *Видети ствари: репрезентација, сцена под урисмошром и призор геј секса*, Центар за женске студије, Београд, 2003, 107-130.

фалсификујућа, потискујућа, заведена (под)свест индоктринираног наратора жели да сакрије кроз мимикријско представљање свог ултимативног плана припитомљене, континуиране сексуалности.

Измештена читалачка позиција (која, захваљујући бартовском „пасивном дописивању“, увек може и треба да буде у раскораку у односу на „зачарани“ свет дела) указује нам повратно да је место аутора/законодавца у дискурсу закона, мада изгледа „мета-стабилно“ (јер наводно сваки озакоњујући тумач, цитирајући закон који је *увек већ* схваћен као старији, претходећи свим цитирањима, има обавезу да само *a posteriori* примени ауторитет слова закона)<sup>37</sup>, и само подложно преузимању и поновној артикулацији од стране онога ко наслеђује и тумачи постављене принципе. Наратор Балард је, према томе, имао две могућности приликом преузимања наслеђа, иако он жели да нас увери да је за њега једина исправна, одано пријатељска, перверзно правоверна могућност, слеђење „неумрло“ вође у настављању његовог дела. Друга могућност – полемичко преиспитивање наслеђеног записа и нова, потенцијално пародијска, реитерација дискурса – није у Балардовој исповести/нарацији ни представљена, не зато што није уопште могућа, већ зато што је унапред искључена као „нечиста“ претња, јер не одговара ни „духу“ ни „слову“ перверзног закона, нити „мета-стабилној“ позицији коју је тај закон учврстио у душама својих следбеника.

## Литература

Ballard, J. G., *Sudar*, Izdavačko knjižarska radna organizacija Mladost, Zagreb 1988.

Фројд, Сигмунд, *О сексуалној теорији/Тоштем и шабу*, Три расправе о сексуалној теорији, Одабрана дела Сигмунда Фројда, књига четврта, Матица српска, Нови Сад, 1981.

Deleuze, Gilles, *Coldness and Cruelty*, Scribd, Интернет: <http://www.scribd.com/doc/9503529/Deleuze-Coldness-and-Cruelty>.

Deleuze, Gilles, *Difference and repetition*, Translated by Paul Patton, Columbia University Press New York, 1994.

Батлер, Џудит, *Тела која нешто значе*, О дискурзивним границама пола, Самиздат Б92, Београд, 2003.

Chrysochou, Panayiota, *Fractured Bodies&Social Wounds: The Simulation of Trauma in J.G. Ballard's Crash*, University of Edinburgh, Интернет: <http://forum.llc.ed.ac.uk/issue8/chrysochou.pdf>.

<sup>37</sup> Џудит Батлер, *Тела која нешто значе*, О дискурзивним границама пола, Самиздат Б92, Београд, 2003, 142.

Малви, Лора, *Визуелно задовољство и наративни филм*, Free Ebooks, Интернет: [http://www.freebooks.us/vizuelno\\_zadovoljstvo\\_i\\_narativni\\_film\\_lora\\_malvi.php&free\\_ebook=9714629](http://www.freebooks.us/vizuelno_zadovoljstvo_i_narativni_film_lora_malvi.php&free_ebook=9714629).

Бодријар, Жан, *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.

Фас, Дајана, *Унутрашњи*, Геј и лезбејска хрестоматија, Центар за женске студије, Београд, 2003.

Бењамин, Валтер, *Есеји, Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, Београд, Нолит, 1974, 115-149.

**Nikola Đoković**

## **THE PROCESS OF PERVERSE DESIRE LOGIC BECOMING LEGITIMATE IN THE NOVEL *CRASH* BY J. G. BALLARD**

Summary

This paper deals with the logic and legislative programme of perverse sexual desire initiated and consolidated through the performative transformational acts of car crashes, due to the activity of Vaughan, a performer artist character in Ballard's novel *Crash*. In the course of this paper, an analysis of *Crash*'s obsessive-compulsive, fetishistic, hetero and (especially) homoerotic sexual narrative discourse is presented through the legalising and authorizing reiterative strategies, which function as to justify the „surplus“ value of Vaughan's accumulated sadistic-performative, violently body-inscriptive acts and his „omnipotent“ mystified appearances. Finally, the paper deals with ambivalence which exists in a framework of a new-established perverse order (situated in a context of western sociopolitical climate of the late capitalism), the ambivalence of simultaneous liberation and bondage, subversion of the conservative sexual laws and simultaneously legalised „conservatism“ through which, in a paradoxical manner, the „double-blind“ knot of a perverse structure is maintained.

**Annie Monette**  
Montréal

## LIMITES DU CORPS, LIMITES DU TEXTE. SUR UN ÉPISODE HALLUCINATOIRE DE *L'HOMME-JASMIN*, D'UNICA ZÜRN

L'œuvre littéraire de l'écrivaine allemande Unica Zürn est fortement marquée par une expérience particulière: la folie. En effet, nombre de ses textes consistent en des „récits de la folie“, le plus achevé en ce sens étant *L'Homme-Jasmin*. Dans ce texte, la folie s'écrit de plusieurs façons: narration des „crises de délire“, compte rendu des internements successifs, exposé des idées fantastiques qui traversent l'esprit de Zürn, description de la vie dans une clinique psychiatrique, etc. Les nombreux épisodes hallucinatoires qui sont relatés dans les pages de *L'Homme-Jasmin* contribuent également à cette mise en récit de la folie. Nous nous intéresserons ici à l'un de ces épisodes, au cours duquel le corps de l'auteur devient l'objet et le sujet de l'hallucination: en proie à diverses métamorphoses, il s'ouvre, se referme, se morcelle... En nous appuyant sur les théories psychanalytiques (Anzieu, 1985; Lacan, 1966), nous nous pencherons sur ce corps halluciné en considérant son rapport au sujet. Un corps troué, ouvert, sans limites peut mener à une angoisse de la perte de soi; le corps halluciné figurerait la désarticulation du sujet. Or, les limites corporelles perdues peuvent en un sens être retrouvées si l'on reconsidère l'épisode hallucinatoire dans son contexte: l'hallucination a désormais lieu au sein d'un texte, espace structuré, délimité. L'hallucination mise en récit permet donc l'exploration et l'expérimentation de l'éclatement du corps en épargnant au sujet la menace de l'anéantissement.

**Mots-clés:** Homme-Jasmin, folie, écriture, hallucinations, corps

*L'Homme-Jasmin*<sup>1</sup>, pièce maîtresse de l'œuvre littéraire de l'écrivaine allemande Unica Zürn, est un texte des plus particuliers. Sous-titré *Impressions d'une malade mentale*, il relate l'expérience de la folie qu'a fait l'auteur. En effet, Zürn a été diagnostiquée schizophrène; elle a fait plusieurs séjours, durant les dernières années de sa vie, dans différents hôpitaux psychiatriques français et allemands. *L'Homme-Jasmin* est donc, en quelque sorte, un récit autobiographique. Son ton paraît toutefois différent de l'autobiographie traditionnelle, car l'auteur s'y exprime à la troisième

1 Écrit entre 1962 et 1967, il est publié en 1971 chez Gallimard (Zürn meurt le 19 octobre 1970). Le titre original est *Der mann im jasmin*.

personne du singulier; le „je“ devient „elle“. C'est en ce sens que certains ont suggéré d'en parler comme d'un témoignage ou même d'une sorte de document clinique, écrit cette fois de la main de la patiente. Toutefois, à la lecture, on s'aperçoit vite que *L'Homme-Jasmin* échappe – heureusement – à toute catégorisation précise; à l'image de l'expérience qu'il décrit, il est hétéroclite, singulier, étrange et unique. Zürn, à la fois auteure, narratrice, protagoniste et sujet de son récit, s'y met en scène, en mots. Elle se plaît à brouiller les limites en trouvant dans la réalité matière à écriture. Comme le souligne Ruth Henry: „[...] elle n'a jamais [...] écrit une seule ligne qui ne fût pas identique à sa vie par les signes, par l'image ou par les faits<sup>2</sup>“.

En fait, folie et littérature apparaissent chez elle inextricablement liées. Si Zürn entretenait une activité d'écriture avant son „entrée“ dans la folie, force est de constater que c'est concomitamment à la schizophrénie que s'est amorcée et poursuivie l'œuvre littéraire qu'on lui rattache spontanément aujourd'hui<sup>3</sup>. C'est en ce sens que nous avons parlé ailleurs d'„œuvre-folie“<sup>4</sup> pour qualifier sa production littéraire. En dehors de *L'Homme-Jasmin*, bon nombre de textes<sup>5</sup> abordent l'expérience de la maladie mentale: *La maison des maladies*<sup>6</sup> et *Vacances à Maison Blanche*<sup>7</sup> racontent un internement. „Notes concernant la dernière (?) crise“<sup>8</sup> relate les événements qui y conduisent. „Les jeux à deux“<sup>9</sup> ont été composés, si l'on se fie à une note de l'auteure qui précède le texte, à la suite d'un événement marquant, identifié par elle-même comme le déclencheur de la maladie mentale<sup>10</sup>. „Les Notes d'une anémique“<sup>11</sup> et

2 Henry, R., „Post-face“, in *Sombre printemps*, Unica Zürn, Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay Paris, Écriture, 1985, 120.

3 À quoi il faudrait sûrement ajouter l'influence d'Hans Bellmer, son compagnon de vie, ainsi que celle du milieu surréaliste français dans lequel elle baigne et dont on connaît l'intérêt pour le rapport folie-crédation.

4 Monette, A. „Pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient“: la folie comme condition d'écriture dans *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, d'Unica Zürn. Mémoire de maîtrise [non publié]. Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2008.

5 Nous parlons ici des textes traduits en français.

6 Id., „La maison des maladies“. In Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, 209-228. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999.

7 Id., „Vacances à Maison Blanche“. In Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

8 Id., „Notes concernant la dernière (?) crise“. In Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999.

9 Id., „Les jeux à deux“. In Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, 209-228. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999.

10 La rencontre de l'Homme-Jasmin, ou l'Homme Blanc, dont nous parlerons plus loin.

11 Id., „Notes d'une anémique“. In Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, 15-31. Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2000.



le „Cahier Crécy“<sup>12</sup>, des textes écrits au „je“ qui prennent des allures de journal intime contiennent des réflexions sur son état mental et sur les liens qui existent avec sa pratique de l'écriture. Cette „surinscription“ de la folie donne l'impression que Zürn s'applique en fait à rédiger toujours le même long texte. Aussi, *Vacances à Maison Blanche* se conclut-il ainsi: „À la fin du séjour de ses enfants [...] elle sera conduite [...] dans une autre clinique. Ce séjour sera raconté plus tard<sup>13</sup>“. Le récit de la folie ne semble différé que par des contraintes extérieures. En vérité, il se poursuit et se complète d'un texte à l'autre.

### (D)écrire les hallucinations

Dans *L'Homme-Jasmin*, la folie s'écrit de plusieurs façons: narration des „crises de délire“, compte rendu des internements successifs, exposé des idées fantastiques qui traversent l'esprit de Zürn, description de la vie dans une clinique psychiatrique... Toutefois, les passages qui marquent assurément l'imaginaire du lecteur sont les nombreux récits d'hallucinations qui parcourent le texte. À plusieurs reprises, Zürn mentionne que „quelque chose arrive“, que „quelque chose apparaît“; s'ensuivent des scènes qui se rapprochent de descriptions de tableaux qui s'écartent de la trame narrative. Le texte s'interrompt alors pour faire place au récit d'un ou de plusieurs épisodes hallucinatoires.

En plus de donner un accès privilégié à l'univers onirique caractéristique de l'imaginaire et de la folie d'Unica Zürn, les épisodes hallucinatoires incarnent éloquemment la volonté de l'auteur d'écrire la folie. La mise en mots cette expérience, a priori incommunicable, inracontable, inénarrable fait éclater les parois du vase clos de la folie. Le spectacle hallucinatoire ne se joue plus uniquement devant les yeux émerveillés de l'écrivaine-schizophrène, mais se déroule également devant ceux du lecteur. L'écriture permet de figer les visions et apparitions, autrement évanescences et ponctuelles, et leur fournit un cadre, une structure: l'hallucination peut se raconter.

Les différents épisodes hallucinatoires présents dans *L'Homme-Jasmin* dépeignent pour la plupart des apparitions d'images, d'êtres fantastiques, de scènes étranges auxquels Zürn prend manifestement plaisir: „vision[s] paradisiaque[s]“<sup>14</sup>, les hallucinations sont à ses yeux de „de belles sensations que peut dispenser la maladie mentale“<sup>15</sup>. Il faut dire

12 Id., „Cahier Crécy“. In Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, 15-31. Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

13 Id., „Vacances à Maison Blanche“, 176.

14 *Ibid.*, 121.

15 Zürn, U. „Notes concernant la dernière (?) crise“, 208.

que la folie elle-même se voit la plupart du temps<sup>16</sup> décrite comme un „état d'élection<sup>17</sup>“, une „belle euphorie<sup>18</sup>“ qui permet de développer des facultés inespérées: „De quels dons la folie n'a-t-elle pas le pouvoir de la doter!<sup>19</sup>“. Aussi Zürn affirme-t-elle que „si quelqu'un lui avait dit qu'il était nécessaire de devenir folle pour avoir ces hallucinations [...] elle aurait accepté volontiers de le devenir<sup>20</sup>“.

Malgré son enthousiasme, il n'en demeure pas moins que Zürn s'interroge sur la provenance de ces hallucinations... et leur trouve rapidement une origine et une explication: *l'Homme-Jasmin*. Ce personnage, tout aussi fugace, vaporeux, qu'omniprésent, est donné à la fois comme le déclencheur et le moteur de la folie. Figure composite, *l'Homme-Jasmin* est aussi l'Homme Blanc, deux faces d'un même être fantasmatique; il est un peu aussi Hans Bellmer, Herman Melville. Il est surtout Henri Michaux... Qu'il soit l'un ou l'autre ou encore tous à la fois, il demeure pour Zürn l'„image de l'amour<sup>21</sup>“, le „merveilleux magnétiseur<sup>22</sup>“, le grand aigle blanc qui la fascine et la subjuge. Possédant une telle ascendance sur l'imaginaire de l'auteur, c'est donc tout naturellement que les manifestations hallucinatoires lui sont attribuées. L'hallucination devient alors un cadeau qu'il lui envoie ou encore une façon pour lui d'entrer en communication avec elle par le biais d'„un phénomène d'hypnose<sup>23</sup>“.

Halluciner: danser, mimer

Au cours de *L'Homme-Jasmin*, Zürn décrit ainsi l'apparition d'une machine à coudre volante qui „coud sans qu'on puisse voir la main humaine ou le pied qui la met en mouvement<sup>24</sup>“, d'effrayants et fascinants êtres qu'elle nomme poétiquement des „ailes sans oiseaux“, de la maison de son enfance qui flotte, comme un spectre, dans l'espace... Toutefois, parmi ces différents épisodes, un nous apparaît singulier. Il se distingue des autres d'abord parce que Zürn s'y attarde plus longuement: l'épisode se déploie sur plus de six pages, alors que quelques lignes à deux ou trois pages suffisent pour rendre compte des autres manifestations hallucinatoires. Mais plus encore, cet épisode change tout à fait la position de

16 Soulignon cependant que cette impression est toutefois renversée lors des scènes campées dans les cliniques psychiatriques, lors des internements relatés par Zürn. L'allégresse et l'enchantelement font alors place à la dépression et aux idées noires.

17 Zürn, U. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999, 119.

18 *Ibid*, 94.

19 *Ibid*, 119.

20 *Ibid*, 37.

21 *Ibid*, 16.

22 *Ibid*, 77.

23 *Ibid*, 28.

24 *Ibid*, 36.

l'écrivaine hallucinée: de spectatrice, elle devient actrice, protagoniste. Sa participation au spectacle hallucinatoire n'est pas banale, car c'est son corps qui devient à la fois le sujet et l'objet de l'hallucination; il va du coup subir une série de métamorphoses qui le font s'ouvrir, se refermer, se fractionner, s'emmêler...

Ledit épisode débute par l'apparition d'une „grande scène vide, presque obscure<sup>25</sup>“. C'est donc qu'un spectacle se prépare. En fait, durant tout l'épisode, l'analogie avec le spectacle est maintenue, celui-ci devenant en quelque sorte le cadre narratif de l'hallucination. Ce cadre redouble en même temps le sens et la portée de la manifestation hallucinatoire: celle-ci ne se contente pas de représenter des scènes et des objets, mais les place littéralement dans le contexte d'une représentation – ici de danse et de mime.

De fait, Zürn va se retrouver sur la grande scène, pour devenir tour à tour une formidable danseuse et la mime „l[a] plus grandiose de tous les temps<sup>26</sup>“. Aussi les transformations corporelles ne sont pas décrites par l'auteure comme telle, mais plutôt comme des pas de danse ou des enchaînements de mouvements: „Qu'elle le veuille ou non, un premier doigt se met à bouger, le poignet se ploie, la main décrit un petit arc gracieux et elle commence à danser<sup>27</sup>“. Le corps se voit ainsi doublement désigné: il „subit“ l'hallucination et la met „en mouvement“.

#### Métamorphoses et transfigurations

Au cours de son fantastique et étonnant numéro, Zürn nous décrit les transfigurations dont son corps est la proie. Ces transformations se succèdent rapidement, presque sans transition:

Là-haut son costume noir et étroit se transforme et devient multicolore. Elle se déploie, prend la forme d'une étoile lumineuse composée de tout nouveaux et innombrables bras et jambes, têtes et cous; elle devient une belle fleur monstrueuse, et mollement, comme une feuille de papier ou la fusée mourante d'un feu d'artifice, elle vient se poser sur la scène<sup>28</sup>.

Le corps apparaît d'emblée comme une entité mouvante et changeante, comme en perpétuelle évolution: il est tour à tour étoile, fleur, feuille de papier, fusée mourante... De même, le corps, en tant que somme, n'existe plus. À un moment, il se fragmente, se morcelle au profit de chacune de ses parties qui acquièrent une indépendance, une autonomie: „Ses cinq doigts deviennent cinq personnages aux caractères dif-

<sup>25</sup> *Ibid*, 121.

<sup>26</sup> *Ibid*, 126.

<sup>27</sup> *Ibid*, 122.

<sup>28</sup> *Ibid*, 123-124.

férents. Chacun entre en jeu et manifeste son existence propre<sup>29</sup>“. Elle ajoute, comme pour souligner le morcellement, que: „C’est beaucoup plus étonnant à voir que les mouvements de tout un corps humain<sup>30</sup>“. En un autre moment, l’enveloppe corporelle devient une sorte de masse de chair abstraite et informe, un ensemble désorganisé de membres emmêlés: „Sa tête a disparu dans un inextricable nœud de membres. Elle n’a plus de tête<sup>31</sup>“.

Le corps halluciné n’est plus une enceinte étanche, fermée. Au contraire, il se présente rempli de brèches, d’ouvertures, il n’a plus aucune limite. Or le corps demeure indissociable de l’idée de limite: „[...] non seulement il y a les limites du corps, mais le corps même est limite, ne semblant concevable que comme une entité délimitée ou dé-limitable<sup>32</sup>“. Sans plus de frontières, le corps, non seulement risque de se perdre, de s’évanouir dans l’espace, mais ne peut assurer sa fonction contenante, pour reprendre le terme de Didier Anzieu<sup>33</sup>, et ainsi protéger le sujet de l’éparpillement et de la discontinuité. Le corps, enceinte du sujet: à une identité solide, fixée, définie répond une image d’un corps plein, délimité, un. À l’inverse, une image du corps troué, ouvert, changeant figure un sujet tout aussi répandu et précaire.

Le corps halluciné n’est plus une assise fiable. Il n’est donc pas surprenant de le voir devenir une flèche, „les doigts, les mains, les bras suiv[ant] le mouvement du pied qui s’allonge [...]“ et le corps-flèche prenant „son essor dans l’espace<sup>34</sup>“. De même, libéré de son enveloppe contraignante, il perd ses caractéristiques humaines et s’animalise. Au départ vertébré et articulé, il se change un moment en une bête rampante, Zürn disant sentir „sa colonne vertébrale se changer en serpent<sup>35</sup>“. Jambes et ses pieds se modifient pour devenir un unique membre animal: „elle est le scorpion [...] ses jambes et ses pieds grandissent et se soudent pour former un long et dangereux dard acéré et pointu comme une dague<sup>36</sup>“. De même, le bras et la main se transforment pour former „un oiseau avec cou et tête, les doigts en sont le bec – ils poussent et poussent et s’incurvent pour se transformer en un long et dangereux bec d’oiseau<sup>37</sup>“.

(L’)être(-)tout, le corps psychotique

29 *Ibid*, 123.

30 *Ibid*.

31 *Ibid*, 124.

32 Assou, P.-L., „La géométrie inconsciente. Métapsychologie de la limite corporelle“. In A. Michels et Landman, P. (dir.), *Les limites du corps, le corps comme limite*, Paris: Érès, 2006, 17.

33 Anzieu, D., *Le Moi-peau*, Paris: Dunod, 1991 [1985].

34 Zürn, U. *L’Homme-Jasmin*, 123.

35 *Ibid*.

36 *Ibid*, 127.

37 *Ibid*, 124.

Tantôt divisé en chacune de ses parties, puis ramassé sur lui-même, changeant de forme et d'aspect, le corps se fait continuellement autre et nouveau. Les limites psychiques devenant aussi mouvantes, instables que les frontières physiques, le sujet est exposé; la dislocation du corps figure sa désarticulation. Cependant, cela paraît davantage constituer un atout qu'un péril pour l'écrivaine hallucinée: il s'agit d'une opportunité de plus que lui offre la folie d'expérimenter l'extraordinaire. Aussi prend-elle un plaisir manifeste aux transfigurations corporelles:

[...] quand on a sous les yeux le spectacle de son propre corps, du pouvoir qu'il a de se „métamorphoser“ en toute sorte d'animaux fuyant de tous les côtés à des allures diverses devant le tigre qui les poursuit – et c'est ce qu'elle voit en ce moment –, on peut alors être convaincue que l'on est le mime le plus grandiose de tous les temps<sup>38</sup>.

Il n'est plus question, pour Zürn, d'être une, mais plusieurs; il ne lui suffit plus que son corps soit un tout, il lui faut être tout. Le sujet, devant cette décomposition et cette redéfinition constantes du corps, devient (l')être(-)tout.

En fait, ce que nous montre l'auteur dans cet épisode, c'est l'état du corps psychotique, un „corps perdu“, demeuré morcelé faute d'avoir su opérer la nécessaire „saisie unificatrice“<sup>39</sup> qui aurait empêché le sujet de se diviser. Schizophrène, Zürn a dû connaître ces états où „les notions de fonctions, de territoires, d'innervations, de limites aussi bien que d'intérieur et d'extérieur sont radicalement remises en cause“<sup>40</sup>. Le réinvestissement de ces troubles dans le récit de l'hallucination apparaît comme une entreprise de réappropriation et de renversement des bouleversements et des dérèglements de la psychose, qui deviennent délices et plaisirs auxquels seuls les fous peuvent goûter. Le projet d'écriture de la folie en est donc également un de ré-habilitation, de (re)connaissance.

### **Dédoublement**

En plus des transfigurations corporelles, l'épisode hallucinatoire qui nous intéresse présente un phénomène de dédoublement. Zürn, en effet, mentionne qu'elle devient „sa propre spectatrice“<sup>41</sup> qui contemple le „spectacle de son propre corps“<sup>42</sup>: „Et elle est couchée dans son lit,

38 *Ibid*, 126.

39 Bergeron, D. „Le corps perdu du schizophrène“, In J. Beaudry, R. Pelletier et H. Van Gijsegem (dir.), *Le corps en psychanalyse*, Montréal: du Méridien, 1992, 140.

40 Tsyler, J.-J., „Son nom est hypocondrie“, In A. Michels et Landman, P. (dir.), *Les limites du corps, le corps comme limite*, Paris: Érés, 2006, 117.

41 Zürn, U. *L'Homme-Jasmin*, 122.

42 *Ibid*, 126.

assistant au spectacle de sa danse<sup>43</sup>. Les limites corporelles disparues, le sujet n'a plus à se contenter d'une position fixe et précise dans l'espace: il peut sans problème camper deux positions, exécuter deux actions à la fois. C'est en ce sens qu'en plus de danser et de mimer, Zürn produit de plus la musique qui rythme ses chorégraphies:

La musique qu'elle entend dans son for intérieur, elle commence à la connaître, elle sait d'avance les trois notes qui vont suivre celle qu'elle entend, avant même qu'elle se soit éteinte. À présent, elle est sûre que c'est elle qui compose cette musique. Double prodige: être danseuse – être compositeur<sup>44</sup>.

Ces dédoublements mettent en question le rapport "entre le dedans et le dehors, entre le sujet et l'objet, entre le monde interne et la réalité extérieure<sup>45</sup>". Le corps n'est plus un, mais deux: un premier, qui tout en participant à l'hallucination, demeure à l'écart – le spectateur – et un second qui prend directement part au phénomène hallucinatoire en tant qu'acteur – mais aussi comme objet sur et à partir duquel l'hallucination s'élabore. Le sujet, dès lors, se dédouble lui aussi: il y a celui qui regarde (nous pourrions l'appeler le sujet hallucinant) et celui qui est regardé (sujet halluciné). L'inscription de l'épisode hallucinatoire dans cette dialectique spectateur-acteur, regardant-regardé se confirme avec l'apparition, dans le récit de l'hallucination, d'un public qui observe avec attention le numéro de la mime-danseuse: "Dans l'espace sombre qui entoure la scène, elle devine les visages indistincts du public. On la regarde<sup>46</sup>". Public, d'ailleurs, qu'elle conquiert sans peine: „Les spectateurs ne semblent pas en croire leurs yeux. Ils sont bouleversés. Jamais personne n'a vu pareille danseuse<sup>47</sup>".

### *Le regard de l'autre*

La question du regard et de son rapport au corps et au sujet nous renvoie directement à Lacan. Chez ce dernier, l'image du corps, lors du fameux stade du miroir, se traduit en une prise de conscience, de la part du jeune enfant, de son unité corporelle. Pour reprendre les termes de Lacan lui-même, ce stade désigne „le passage d'une image morcelée du corps à une forme orthopédique de sa totalité<sup>48</sup>". Alors que l'infans res-

43 *Ibid*, 122.

44 *Ibid*.

45 André, P., Benavides, T. et Giromini, F., *Corps et psychiatrie*, Paris: Heures de France, 2004, 55.

46 Zürn, U. *L'Homme-Jasmin*, 122.

47 *Ibid*, 124.

48 Lacan, Jacques. *L'agressivité en psychanalyse*, 1966, In *Écrits*, Paris: Seuil.

sentait son corps comme une masse plus ou moins articulée, plus ou moins ouverte, plus ou moins disloquée, il se perçoit un, entier; il en retire, selon Lacan, un sentiment de toute-puissance.

Mais cette perception et ce sentiment nouveau qu'a l'infans en voyant son reflet introduit également un questionnement identitaire qui se traduit par une question à la fois simple et infiniment complexe: „qui je suis?“ Il trouve alors une partie de réponse dans le regard que pose sur lui l'autre – la mère. Ce double jeu de regard et de re-connaissance sonne le début de la construction et la consolidation du sujet: le je commence à se raconter, à dire et à se dire je.

Chez Zürn, cependant, le rôle du regard porté sur soi par l'autre apparaît renversé: il n'assure pas la consolidation, mais admet et approuve la dislocation. C'est en effet le cas du regard du public auquel elle soumet son corps-double-halluciné: le „fracas de milliers de mains qui claquent<sup>49</sup>“ devant sa danse-transfiguration salue l'affranchissement des limites du corps et consacre, de ce fait, la nature désormais instable, fluctuante de l'enveloppe corporelle. Ce l'est encore davantage du rôle joué par *l'Homme-Jasmin* dans cet épisode. Car, nous l'avons mentionné précédemment, celui-ci a (presque) toujours à voir avec l'hallucination. Ici, il est le metteur en scène, le grand chorégraphe qui dicte, „d'un ton dur et impatient<sup>50</sup>“, les pas à effectuer, les gestes à poser: „quelque part dans l'obscurité, il est là, et c'est lui qui va la diriger comme un maître son élève<sup>51</sup>“. Les transfigurations corporelles répondent ainsi à un ordre, un impératif émanant de cet autre – l'aimé, le fantasmé, l'admiré, le désiré, le redouté – qu'incarne *l'Homme-Jasmin*. Plus encore que sa propre re-connaissance de son nouveau corps démultiplié, plus encore que l'admiration et la consécration du public imaginaire, c'est le regard de l'autre posé sur son in-corporéité que recherche avant tout Zürn. Cet autre ne la veut pas une, mais plusieurs: pour lui plaire, elle fera exploser les limites de la chair.

### ***La menace de l'anéantissement***

Si, jusqu'ici, les transfigurations corporelles et l'absence de limites physiques paraissent bien accueillies, une angoisse, liée à cette perte du corps, se tout de même fait sentir. Au fil des transformations, Zürn est conduite à mettre en scène son propre anéantissement ou, pour reprendre ses mots, à représenter „l'action relativement brève d'un suicide“. Cette mise à mort, c'est *l'Homme-Jasmin* (évidemment, allions-nous

49 Zürn, U., *L'Homme-Jasmin*, 124.

50 *Ibid*, 125.

51 *Ibid*, 122.

ajouter) qui la commande. De fait, en plus de provoquer la désarticulation du sujet, il le précipite vers l'autodestruction... La scène est décrite comme suit:

[...] elle est le scorpion qui se donne lui-même la mort. Sur le disque qui tourne toujours plus vite et où elle se voit couchée, ses jambes et ses pieds grandissent et se soudent pour former un long et dangereux dard acéré et pointu comme une dague. Il se courbe lentement vers le haut en un arc gracieux jusqu'à ce que sa pointe se place exactement au-dessus du centre de son plexus solaire<sup>52</sup>.

Le suicide du scorpion est la dernière chorégraphie, l'ultime figure mimée de l'épisode hallucinatoire. Comme si, après avoir „explosé“ en tout sens, après s'être fait deux, trois, plusieurs, après s'être affranchi de toutes limites, le corps halluciné ne pouvait, en définitive, que se voir confronté à sa disparition. Dans *Le Moi-Peau*, Didier Anzieu souligne bien le danger qui existe pour le sujet lorsque la représentation de l'enveloppe physique s'avère inadéquate, inachevée: s'ensuit l'angoisse reliée à la perte de soi par les trous, les brèches du corps. Anzieu parle plus précisément de l'angoisse de morcellement, liée à fonction d'intersensorialité du Moi-peau, qui se traduit par l'impression d'un „fonctionnement indépendant, anarchique des divers organes des sens<sup>53</sup>“. Dans le cas de l'épisode hallucinatoire auquel nous attachons, c'est le corps tout entier qui fonctionne anarchiquement, jusqu'à n'être plus même un corps, mais tantôt une masse de chair, tantôt un paquet de nœuds, une flèche, un animal... D'ailleurs, l'enveloppe percée semble s'être vidée de tout contenu – organes, chair, squelette – qui lui permettait de (se) tenir, de (se) contenir.

Une exception, toutefois, existe: le plexus solaire. Celui-ci désigne, aux yeux de Zürn, un point névralgique: décrit comme son „bien le plus précieux“, il est le siège des émotions, des sensations, de la sensibilité aux choses et aux êtres extérieurs. Il se présente comme un lieu magnifique, presque magique duquel Zürn puise son envie de découverte et d'exploration de l'extraordinaire:

[...] sous la peau devenue transparente, le plexus se montre dans toute la beauté de ses fines ramifications, les plus fines de toutes, qui sous l'effet de sa respiration commencent à briller comme l'argent. Et cela ressemble à un paysage baigné de lumière qui se perd dans un entrelacs de chemins et qui éveille la nostalgie d'aller y errer pour y découvrir d'autres nouveautés<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> *Ibid*, 127.

<sup>53</sup> Anzieu, D., *Le Moi-peau*, Paris: Dunod, 1991 [1985], 103.

<sup>54</sup> Zürn, U., *L'Homme-Jasmin*, 127.



Dans la succession effrénée de métamorphoses qui nous est décrite au cours de l'épisode hallucinatoire, le plexus solaire semble le seul point fixe, l'unique endroit du corps qui échappe aux transfigurations. Il est l'œil de l'ouragan, un espace calme autour duquel tout s'agite. Aussi longtemps que le plexus solaire était épargné, il importait peu que le corps soit troué, transformé, malmené: le plexus, auquel se rattache et s'identifie le sujet, empêchait que la désorganisation générale ne soit fatale. Or, le voilà menacé: on mesure l'ampleur de la tragédie! Zürn mentionne qu'elle n'éprouve „aucune douleur de ce suicide<sup>55</sup>“, mais précise qu'elle „tombe dans une profonde tristesse et se sent perdue et comme tuée<sup>56</sup>“. Le plaisir pris dans le dépassement des limites de la chair s'efface; le sujet s'écroule, sa danse folle l'ayant conduit à sa perte...

### *Limites (re)trouvées*

L'épisode, qui avait débuté dans l'enthousiasme, semble se terminer sur une bien triste note. Mais tout n'est pas si simple: la menace d'anéantissement se révèle, en définitive, inopérante. Au tout dernier moment, la catastrophe annoncée n'a pas lieu. „Ça ne signifie rien, ce n'était rien qu'une petite cérémonie“, se moque d'ailleurs l'Homme-Jasmin. Est-ce à dire que celui qui avait provoqué le morcellement et les transformations du corps, qui avait précipité le sujet vers son annihilation se présente, tout compte fait, comme le sauveur? Oui, en un sens: c'est bien lui qui, depuis le début – bien avant l'hallucination, dès l'enfance d'Unica – tire les ficelles. D'ailleurs, ses premières apparitions ne sont-elles pas décrites comme des sauvetages: „[...] aux moments les plus critiques, [il] fit irruption dans son enfance, comme une figure exemplaire, pour la sauver du monde des adultes [...]“<sup>57</sup>? L'autre apparaît comme une figure de laquelle le sujet dépend, par laquelle il se perçoit, dans laquelle il se perd, aussi... C'est vers l'Homme-Jasmin qu'Unica se tourne, c'est pour lui qu'elle a exécuté ses danses extravagantes, qu'elle a mimé tant d'animaux sauvages et qu'elle était prête, malgré tout, à se donner la mort<sup>58</sup>.

Cependant, si l'anéantissement n'a pas lieu, c'est aussi peut-être (sûrement?) parce que la danseuse-mime au corps transfiguré re-trouve, en dernier lieu, certaines limites. Pour en arriver à cette conclusion, il faut replacer l'hallucination que nous venons d'étudier dans son contexte,

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*, 143.

58 Mort, qui, dans la réalité, s'est finalement accomplie: Zürn se donne la mort en se jetant du haut d'une fenêtre de l'appartement qu'elle a longtemps habité avec Hans Bellmer, l'un des visages de *l'Homme-Jasmin*.

c'est-à-dire dans la forme sous laquelle elle nous est présentée et par laquelle nous y avons accès: un texte. En effet, nous pourrions perdre de vue, étourdis nous aussi par les métamorphoses successives, le matériau et l'objet auxquels nous avons affaire et confondre le phénomène psychique avec sa mise en mots. Car l'un n'est pas l'équivalent de l'autre. L'écriture de l'hallucination instaure inévitablement une distance entre l'expérience vécue et sa re-transcription, de même qu'elle distingue le sujet halluciné du sujet écrivant. Le récit de l'hallucination n'appartient plus au domaine de l'onirisme, mais du littéraire.

En ce sens, nous pouvons considérer que le texte, espace délimité, structuré, fournit les limites qui font défaut au corps; les frontières textuelles, l'organisation des phrases, la linéarité de la narration deviennent autant de remparts qui encadrent le corps halluciné, qui le contiennent. Les fuites de l'enveloppe corporelle, sa nature mouvante son aspect changeant ne constituent plus une menace dès lors qu'ils prennent place au sein d'un texte, qu'ils soient devenus récit. L'écriture autorise l'exploration et l'expérimentation de l'éclatement du corps: (l')être(-)tout est rendu possible sans angoisse ni menace d'anéantissement.

## Références

- André, P., Benavides, T. et Giromini, F., *Corps et psychiatrie*, Paris: Heures de France, 2004.
- Anzieu, D., *Le Moi-peau*, Paris: Dunod, 1991 [1985].
- Assou, P.-L., „La géométrie inconsciente. Métapsychologie de la limite corporelle“. In A. Michels et Landman, P. (dir.), *Les limites du corps, le corps comme limite*, Paris: Érès, 2006.
- Bergeron, D. „Le corps perdu du schizophrène“, In J. Beaudry, R. Pelletier et H. Van Gijseghe (dir.), *Le corps en psychanalyse*, Montréal: du Méridien, 1992.
- Henry, R., „Post-face“, In Unica Zürn, *Sombre printemps*, Trad. de l'allemand par R. Henry et R. Valançay Paris, Écriture, 1985.
- Lacan, J., *L'agressivité en psychanalyse*, In *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.
- Monette, A. „Pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient“: la folie comme condition d'écriture dans *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, d'Unica Zürn. Mémoire de maîtrise [non publié]. Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2008.
- Tsyler, J.-J., „Son nom est hypocondrie“, In A. Michels et Landman, P. (dir.), *Les limites du corps, le corps comme limite*, Paris: Érès, 2006.
- Zürn, U. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1971).

Zürn, U. „Notes concernant la dernière (?) crise“. In Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999.

Zürn, U., „Notes concernant la dernière (?) crise“. In Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 171-208. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999.

Zürn, U., „Les jeux à deux“. In Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 209-228. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999.

Zürn, U. „La maison des maladies“. In Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, p. 209-228. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. Paris: Gallimard, 1999.

Zürn, U., *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

Zürn, U. „Vacances à Maison Blanche“. In Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

Zürn, U. „Notes d'une anémique“. In Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, p. 15-31. Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

Zürn, U. „Cahier Crécy“. In Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, p. 15-31. Trad. de l'allemand par Ruth Henry. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

**Ани Монет**

## **ГРАНИЦЕ ТЕЛА, ГРАНИЦЕ ТЕКСТА. О ЈЕДНОЈ ЕПИЗОДИ ХАЛУЦИНАЦИЈЕ У ЧОВЕКУ ОД ЈАСМИНА УНИКЕ ЦУРН**

Резиме

Опус немачке списатељице Унике Цирн снажно је обележен једним посве особитим искуством: лудилом. Управо, мноштво њених текстова састоји се од „прича о лудилу“, од којих је у том смислу најдовршенији *Der Mann im Jasmin*. У овоме тексту, лудило се пише на више начина: приповедање о „кризама бунила“, извештај о затварањима у азиле која су следила једно за другим, излагање фантастичних идеја које пролазе духом Цирнове, опис живота на психијатријској клиници, и тако даље. И многобројне халуцинаторне епизоде описане на страницама *Der Mann im Jasmin* доприносе приповедању о лудилу. Овде ћемо се усредсредити на једну од ових епизода, током које тело ауторке постаје и објектом и субјектом халуцинације: изложено многобројним метаморфозама, оно се отвара, затвара, комада... Ослањајући се на психоаналитичке теорије (Anzieu 1985, Lacan 1966), позабавићемо се овим халуцинираним телом, разматрајући његов однос са субјектом. Тело које је избушено, отворено, без граница, може водити стрепњи од губитка сопства; тако би халуцинирано тело представљало дезартикулацију субјекта. Но, изгубљене границе тела могле би у једном смислу бити поново пронађене уколико се епизода халуцинације

размотри у сопственом контексту: у том смислу халуцинација је смештена унутар текста, самим тим структурисано, разграниченог простора. Приповедана халуцинација омогућава тако истраживање и експериментисање са распрскавањем тела, поштедевши притом субјект претње од поништавања.

Jean-Claude Marceau  
Paris

## LANGAGE, CRÉATION ET INCONSCIENT DANS L'ANATOMIE DE L'IMAGE DE HANS BELLMER

Le corps, l'inconscient et le langage ne peuvent être pensés séparément. L'homme n'a pas un corps, pas plus qu'il n'est un corps, mais il l'existe, comme l'a montré Lacan, à partir des trois registres du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique. Hans Bellmer en offre une saisissante illustration dans son ouvrage *La petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, qui préfigure et annonce cette thèse lacanienne. Selon Bellmer, en effet, „le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables“. Abordant la question du moi et celle de la division du sujet dans l'inconscient physique bellmérien, puis la question du corps érotique dans sa relation à la lettre et à l'équivoque du mot, nous montrons en quoi le corps, chez Bellmer, illustre cette citation de Lacan selon laquelle „l'homme pense de ce qu'une structure, celle du langage, découpe son corps, et qui n'a rien à faire avec l'anatomie“.

**Mots-clés:** Bellmer, corps, inconscient, langage

Le corps est le lieu premier de notre être-au-monde, la forme primitive de notre habiter. C'est à travers le corps vécu que, dans un même mouvement, le monde se découvre à nous et que nous naissons à lui, dans l'éclosion d'une affection, d'une Stimmung, qui constitue la manifestation originaire de notre psychisme et de notre subjectivité. Être de chair, comme tel périssable et voué à la mort, c'est-à-dire à la finitude, l'homme participe aussi de la chair du monde, du fait même de son être-jeté, de devoir vivre la contingence – qu'il lui faut assumer – de son être-là, dans cet univers qu'il n'a pas choisi mais qu'il lui incombe d'investir pour vivre pleinement sa vie. Ainsi, l'homme se trouve-t-il toujours déjà dirigé vers le monde qu'il contribue à façonner, non point comme un objet en vis-à-vis, mais comme sa demeure, dès lors que ses actions prennent place en son sein. Vivre implique ainsi pour l'homme de poursuivre des fins multiples et d'interagir avec le monde selon un procès dont l'intention n'est pas toujours clairement comprise par lui, puisqu'il échappe pour partie à sa conscience. L'homme, comme l'a montré Freud, n'est pas maître en sa demeure.

Bien plus, l'homme ne vit pas seulement son corps, mais prenant fond sur son être animal, il l'existe à produire l'art et la culture, ces lieux imaginaires qui lui sont tout aussi indispensables à médiatiser ses rapports à la transcendance: aux dieux comme à ses pairs. Le langage vient lier de sa dimension symbolique le réel toujours en partie insaisissable de sa condition biologique et l'imaginaire de sa culture. Ainsi l'homme n'a pas un corps, pas plus qu'il n'est un corps, mais il l'existe, comme l'a montré Lacan, à partir des trois registres du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique. Dans *Télévision*, Lacan écrit: „L'homme pense de ce qu'une structure, celle du langage – le mot le comporte – de ce qu'une structure découpe son corps, et qui n'a rien à faire avec l'anatomie <sup>1</sup>“.

L'ouvrage de Hans Bellmer *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*<sup>2</sup>, paru en 1957 aux Editions Eric Losfeld, présente de ce point de vue une affinité certaine avec la thèse lacanienne en nous invitant à penser cette articulation du corps, de l'inconscient et du langage. Le livre de Bellmer porte également la marque de la correspondance que celui-ci entretint avec l'écrivain Joë Bousquet. Au cours de cet échange épistolaire, chacun entend se faire accoucher par l'autre, un peu comme dans la relation entre Freud et Fliess. Ce „laboratoire imaginaire“ est en effet le lieu où s'évoquent tout à la fois expériences amoureuses et hallucinations dirigées, en une tentative d'articuler la description d'un vécu unique marqué par le dérèglement de tous les sens et son interprétation qui lui confère un statut scientifique universalisateur. Bellmer, dans son *Anatomie de l'image*, emprunte ainsi à la théorie bousquetienne de „l'image rephysiologisée“, où la dilatation de l'œil sous l'effet de la cocaïne vient féconder l'espace, tout comme il reprend cette idée d'une érotisation des organes, que Bousquet emprunte à Groddeck et à sa théorie de la „bisexualité des organes internes“. Examinons plus précisément comment le texte de Bellmer déploie ses articulations relatives au corps.

### ***De l'inconscient physique à l'image du moi et à la division du sujet***

Le chapitre intitulé „Les images du moi“ semble obéir à une logique de l'inconscient en ce que, partant de la notion de réflexe, il aborde ensuite la question de la langue, pour s'interroger finalement sur la division du sujet. L'inconscient physique, tel que l'évoque initialement Bellmer, n'est autre que celui des neurophysiologistes:

1 Jacques Lacan, *Télévision*, Paris, Seuil, 1974, 16.

2 Hans Bellmer, *La petite anatomie de l'image*, Paris, Eric Losfeld, 1978.

„Je pense que les différents modes d'expression: pose, geste, acte, son, mot, graphisme, création d'objet... résultent tous d'un même ensemble de mécanismes psychophysiologiques, qu'ils obéissent tous à une même loi de naissance. L'expression élémentaire, celle qui n'a pas de but communicatif préconçu est un réflexe<sup>3</sup>“.

C'est donc au titre d'un réflexe que Bellmer mentionne, à propos d'une rage de dents, ce transfert anatomique de la dent où siège la douleur à cette „main crispée“ qui, en tant que „foyer artificiel d'excitation“, devient cette „dent virtuelle“, détournant les courants nerveux à son profit: „La douleur de la dent est donc dédoublée aux dépens de la main, son expression, le „pathos logique“, en serait la résultante visible<sup>4</sup>“. Bellmer se montre ici fort proche des conceptions freudiennes pré-psychanalytiques de l'*Esquisse d'une psychologie scientifique*: „Le domaine à explorer se présenterait comme celui des perceptions intérieures, que nous avons consciemment ou inconsciemment, de notre organisme et des migrations de son centre d'excitation prédominante<sup>5</sup>“.

Bellmer relève cependant tout aussitôt l'inadéquation du vocabulaire habituel pour rendre compte de ces schémas intéroceptifs en perpétuel mouvement. Prenant l'exemple d'une petite fille assise qui rêve, il remarque que les métamorphoses auxquelles donnent lieu ses représentations du schéma corporel au cours de la rêverie reposent „sur des promesses, plus ou moins comprises, d'ordre affectif et sexuel“, de sorte que l'interdit peut entraîner une scotomisation de l'image: „L'interdiction du plaisir étant un fait momentanément indiscuté, il s'ensuit la nécessité de nier la cause du conflit, d'effacer l'existence du sexe et de sa zone, de l'„amputer“, la jambe y comprise<sup>6</sup>“.

Le propre de l'imagination réside pour lui dans cette capacité à condenser en une même représentation les images de parties du corps disjointes: „Dès que l'analogie „sexe-épaule“ est établie, les deux images entremêlent leurs contenus en se superposant, le sexe à l'aisselle, la jambe naturellement au bras, le pied à la main, les doigts de pied au doigt“. Il en résulte dès lors une bizarre fusion du „réel“ et du „virtuel“, du „permis“ et du „défendu“, produisant „un amalgame ambigu de „perception pure“ et de „représentation pure“<sup>7</sup>“. Il y a pour ainsi dire une autre image sous les images, et c'est cette présence qui suscite l'*Unheimlich*, le „vertige“, symptôme et critère de l'„efficacité intérieure“, en ce qu'il révèle précisément un conflit sous-jacent: „Il accuse la présence dans l'organisme

3 *Ibid*, 11.

4 *Ibid*, 11.

5 *Ibid*, 12.

6 *Ibid*, 13.

7 *Ibid*, 13-14.

d'un esprit de contradiction, d'intentions assez irrationnelles, enclin à l'absurde sinon au scandaleux, esprit qui se serait mis en tête de fournir par la réalisation de l'impossible même, les preuves d'une réalité particulière<sup>8</sup>. Révélatrice de l'impossible, l'image est ici porteuse d'une part de réel qui marque le symptôme.

Et c'est tout aussitôt le jeu du déplacement qu'évoque Bellmer, à propos de ces „transferts de sensations dans l'hystérie et l'hypnose“, décrits par Lombroso. Il rapporte ici le cas d'une jeune fille âgée de 14 ans qui, à la suite d'accès somnambuliques, „perdit la vision par les yeux en même temps qu'elle acquérait la faculté de voir par l'extrémité du nez et le lobe gauche de l'oreille“, de même que cette „même transposition de l'odorat qui plus tard se déplaça au talon<sup>9</sup>“. Le mécanisme pathogénique ici à l'œuvre n'est autre que celui qui se trouve à la base du symptôme, tel que l'envisage la psychanalyse:

„Comme dans le cas de la petite fille assise, il y a un conflit initial entre le désir et son interdiction, mais cette fois violent comme la crise de puberté en cause. Insoluble, ce conflit ne peut conduire qu'au refoulement du sexe, à sa projection sur l'œil, l'oreille et le nez: projection ou déplacement qui nous explique à la base même au phénomène la valorisation hyperbolique des organes des sens, la dramatisation de leurs fonctions<sup>10</sup>“.

Pour expliquer le transfert second de l'œil sur la main, Bellmer avance que „l'œil, doublé de l'image condamnée du sexe, n'a pas pu dissimuler entièrement le côté compromettant de son contenu supplémentaire<sup>11</sup>“. Il s'agit là de faits d'ordre intime qui ont été vus, entendus, sentis, et qui se trouvent expulsés de la conscience en raison de la répugnance et du sentiment de culpabilité qu'ils provoquent: Bellmer envisage donc ici la question du refoulement dans son rapport au savoir. Mais la névrose étant, comme nous le savons, le négatif de la perversion, Bellmer considère que „cette explication conduit à une autre, plus générale, qui la contredit quelque peu et qui la complète: L'image du sexe s'étant glissée sous celle de l'œil, il n'y a pas d'obstacle à ce que la sexualité (l'amour), déguisée en faculté visuelle, ne tienne ses promesses prestigieuses<sup>12</sup>“.

C'est ainsi que se dessine pour lui une anatomie fantasmatique qui souligne par exemple, tout comme pouvait le faire Molinier, l'affinité oppositionnelle des seins et des fesses:

8 *Ibid*, 15.

9 *Ibid*, 15.

10 *Ibid*, 17.

11 *Ibid*, 17.

12 *Ibid*, 18.



„Le mouvement connu qui, en gonflant la poitrine et en creusant le dos, met en relief les seins, s’accompagne naturellement d’un mouvement analogue en direction opposée, de la partie inférieure du tronc, mettant en relief, en contrepois pour ainsi dire, les seins postérieurs<sup>13</sup>“.

Bellmer fait alors explicitement référence à cette remarque de Freud dans la *Traumdeutung*, où celui-ci relève que le rêve excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Il reproduit d’ailleurs la note de Freud sur K Abel, dont les travaux montrent que les langues primitives, tout comme le rêve, n’ont au début qu’un seul mot pour les deux points opposés d’une série de qualités ou d’actions (fort-faible, proche-lointain, lié-séparé). Bellmer insiste ici encore sur la lettre, au sens propre, dans sa dimension anagrammatique, en rappelant l’existence, soulignée par Freud, de mots ayant la même signification mais dont la suite des caractères a été renversée: *pot-Topf, Ziege-Geis*.

Il s’établit par là une sorte de congruence entre la réversibilité des mots de la langue et les transmutations fantasmatisques de l’image du corps. Bellmer ira ainsi jusqu’à écrire un peu plus loin: „Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour se recomposer, à travers une série d’anagrammes sans fin, ses contenus véritables<sup>14</sup>“. Mais ce qui s’inscrit alors sous la lettre relève de la jouissance et non plus du sens:

„Le goût de la réversibilité qui est à l’origine des mots et qui leur confère leur ambiguïté vibrante, ce goût subsiste; il redevient visible quand il s’agit de formations verbales automatiques qui veulent moins communiquer quelque chose qu’éprouver le plaisir de naître, de laisser libre jeu à une impulsion instinctive, de “faire la pensée dans la bouche” (Tristan Tzara)<sup>15</sup>“.

Bellmer note la singulière capacité des phrases réversibles, c’est-à-dire pouvant être lues aussi bien dans un sens que dans l’autre, à s’inscrire dans notre mémoire. S’interrogeant sur la persistance dans ses pensées d’une telle phrase, *EIN LEDERGURT TRUG REDEL NIE*<sup>16</sup>, Bellmer utilise l’association libre, tout comme le fit Freud à propos de l’oubli du nom Signorelli:

„Ce n’est qu’en mai 1942, me “tarnant” dans le Tarn, qu’un jour j’y pensais et trouvais son sens: le mot *Redel*, nom propre, joue à la fois sur *redlich*: honorable, sur *Rädelsführer*: chef d’insurrection, et sur *Rädel*: petite roue qui s’éclipse facilement; de façon que l’ensemble “Roulette, honorable chef

13 *Ibid*, 19.

14 *Ibid*, 43-44.

15 *Ibid*, 20.

16 *Ibid*, 21.

d'insurrection ne portait jamais un ceinturon de cuir" revêt indéniablement un sens antimilitariste<sup>17</sup>."

La phrase constitue ici ce trait unaire, par lequel Bellmer se reconnaît comme l'opposant de la première heure qu'il fut à la montée du nazisme.

A travers ce prisme de la langue, la réversibilité psychophysiologique initiale laisse pressentir à Bellmer „un principe, par lequel l'opposition des éléments réel et virtuel ne paraît être que la condition d'une loi<sup>18</sup>“. Il évoque alors la „scission du moi<sup>19</sup>“ et se pose la question de savoir entre quel moi et quel autre moi se fait cette scission. Mais il en reste alors à l'opposition entre la sensibilité et la motricité, fidèle à son modèle de l'arc-reflexe. Ne faudrait-il pourtant pas voir dans ce processus dédoublant le moi, la division constitutive du sujet de par son accès au langage ? C'est peut-être ce que Bellmer a entrevu lorsqu'il parle de „la fascination de l'expérience optique“ qui „concrétise le sentiment bien obscur que nous avons du point crucial de notre fonctionnement<sup>20</sup>“, et qu'il en appelle à un dépassement de cette „réalité incomplète à laquelle est opposée son image par l'intervention d'un élément moteur condensant le réel et le virtuel en une unité supérieure<sup>21</sup>“. Ne serait-ce pas là une préfiguration du nouage borroméen ? Toujours est-il que Bellmer en vient à affirmer:

„Qu'il s'agisse de l'entrée en scène du miroir et de son mouvement, du fouet ranimant la toupie ou du réflexe expressif de l'organisme, nous saisissons une même loi, qui se résume dans l'ancienne formule: l'opposition est nécessaire afin que les choses soient et que se forme une réalité troisième<sup>22</sup>“.

### ***Du corps érotique à la jouissance de la lettre et à l'équivoque du mot***

Avec la finesse psychologique qui le caractérise, Bellmer relève la dimension narcissique de toute expérience amoureuse, tout en soulignant l'inexorable fossé qui sépare à jamais les deux sexes, ce hiatus que constitue le non-rapport sexuel: „L'homme épris d'une femme et de soi-

17 *Ibid*, 22.

18 *Ibid*, 22.

19 *Ibid*, 23.

20 *Ibid*, 24.

21 *Ibid*, 25.

22 *Ibid*, 25.

même ne désespère qu'assez tard de polir l'aveugle miroir de plomb que la femme représente, pour s'y exalter, pour la voir exaltante<sup>23</sup>«.

Bellmer établit un parallèle entre les processus métonymiques de la langue et les métamorphoses de l'image corporelle. Il prend pour exemple un homme épris d'une femme qui, assis dans un fauteuil, s'endort et rêve que sa femme lui met entre les mains une assiette, dont il perçoit intensément la surface lisse et froide. A son réveil, il remarque en se levant que l'empreinte qu'il a laissée dans le fauteuil présente l'aspect de l'assiette. Il s'établit par là un rapport d'identité entre l'empreinte corporelle, c'est-à-dire l'image du Moi, et la forme de l'assiette, autrement dit l'image du Toi. Bellmer met en évidence ce même rapport de contiguïté, au niveau de la lettre, entre les mots qui désignent le schéma postural et la pièce de vaisselle:

„L'image de la femme est liée d'une façon plus complexe au schéma postural de l'homme ASSIS que la forme simple de la femme ASSIette ne permettrait à première vue de croire. Car regardé de près, l'homme qui s'adapte à la forme du fauteuil et qui tient de ses deux bras (accoudoirs), l'assiette (siège), est devenu lui-même fauteuil en l'imitant, il est devenu femme. D'autre part, considéré dans son rôle masculin, l'homme tenant l'assiette tient la femme, la femme-assiette-empreinte-siège-fauteuil, qui serait prête à son tour à ce que l'homme s'y assoie, etc...<sup>24</sup>«.

Hanté par la mise en rapport du masculin et du féminin, Bellmer voit dans cette description „un singulier enchevêtrement des principes antagonistes "homme-femme", d'odeur hermaphrodite, mais où prédomine la structure féminine fauteuil-assiette<sup>25</sup>«.

Pour se préserver de l'horreur que suscite en lui la castration féminine, Bellmer ne cesse dès lors de projeter une imagerie phallique dans ses représentation du corps féminin:

„Il est certain qu'on ne se demandait pas assez sérieusement jusqu'à présent, dans quelle mesure l'image de la femme désirée serait prédéterminée par l'image de l'homme qui désire, donc en dernier lieu par une série de projections du phallus, qui iraient progressivement du détail de la femme vers son ensemble, de façon que le doigt de la femme, la main, le bras, la jambe soient le sexe de l'homme, que le sexe de l'homme soit la jambe gantée du bas collant, d'où sort gonflée la cuisse qu'il soit le couple des fesses ovoïdes qui donnent l'élan à l'épine dorsale, légèrement recourbée qu'il soit le sein double attaché au cou tendu librement suspendu au tronc

23 *Ibid*, 29.

24 *Ibid*, 30.

25 *Ibid*, 30

qu'il soit enfin la femme entière, assise, le dos creux, avec ou sans chapeau, ou debout.....<sup>26</sup>“.

Bellmer pense que le sexe de la femmē le vagin̄ peut, lui aussi, déterminer son image entière mais seulement dans la mesure où il s'agit d'un pénis inversé: „Pour que l'image de la femme obéisse ainsi à la formule vagin, il faut bien, répétons-le, que le vagin ait été d'abord simulé par l'organisme de l'homme, qu'il ait envahi son schéma corporel, son imagination musculaire<sup>27</sup>“. Bellmer pressent que ces représentations phalliques constituent un mode de défense contre la survenue d'une hallucination, puisqu'il évoque tout aussitôt ces „hallucinations cénesthésiques, intéroceptives“, où „l'image du corps subit comme une“extraversion“ l'étrange contrainte d'un mouvement du dedans au dehors, dans ce sens que l'intérieur de l'organisme tend à prendre la place de l'extérieur<sup>28</sup>“. Il recourt d'ailleurs ici à l'image du „gant retourné“ pour rendre compte de ce processus.

Derrière la passion amoureuse sans mesure se profile du reste pour Bellmer cette menace de pousse-à-la-femme, comme lorsqu'il cite *Le Mal d'Enfance* de Joë Bousquet:

„Dans l'instant où nous n'étions qu'une chair, notre amour était femme.... Renversée par la force d'une passion que j'aurais voulu l'empêcher de partager, elle faisait de son corps dévêtu la transparence de mon cœur. Je la possédais de moi, avant de la posséder. Sur son corps j'avais ouvert comme un fruit mon être de chair. Il me semblait que je voulais renaître sur elle de la femme que j'étais invisiblement<sup>29</sup>“.

En nous rapportant cet amour intense, que Joë Bousquet porte à une jeune fille, c'est un risque de dépersonnalisation, d'envahissement par l'autre, que nous décrit Bellmer:

„Progressivement sa réalité physique, à elle, s'impose à la sienne. Le timbre de sa voix, il le surprend dans le timbre de sa propre voix. Sa figure s'intériorise à la sienne, toute son image se projette sur la sienne, elle habite son corps... Dès qu'elle entre chez lui, il cesse de la percevoir normalement. Le Toi se déréalise en faveur d'une image assimilée au Moi; il devient intérieurement et à des profondeurs prénatales, la femme qu'il s'apprête à posséder<sup>30</sup>“.

Si Joë Bousquet procède à la divinisation de la très belle figure de son amante, c'est que celle-ci, telle la Diane d'Ephèse, incarne cette fémi-

26 *Ibid*, 30-32.

27 *Ibid*, 32.

28 *Ibid*, 32-33.

29 *Ibid*, 33.

30 *Ibid*, 34-35.

nité toute puissante contre laquelle il cherche à se prémunir en recourant à l'obscène:

Elle avait permis de prendre d'elle des photographies obscènes. Les fesses de la jeune fille tendent à devenir l'image prédominante, qui se confond de plus en plus dans une vision concrète avec l'image de la figure céleste jusqu'à l'identité des plus passagères expressions de cette figure au sourire aveugle des deux immenses yeux qui sont les hémisphères de la croupe s'ouvrant sur l'anus. Le désir s'y porte exclusivement confondant le masculin et le féminin, le Moi et le Toi, sodomisant le Moi dans le Toi<sup>31</sup>.

La question de la réversibilité, à l'œuvre dans le retournement du pénis en vagin, renvoie ici à la figure de l'androgynie, soit à cette énigmatique rapport entre les sexes au cœur même de la langue:

Dès à présent, il n'y a plus d'obstacle à s'expliquer l'odeur vaguement "maudite" qui s'attache à la réversibilité, même dans le règne verbal, où parler à l'envers veut dire: sodomiser le verbe jusqu'à ce qu'apparaisse, parfaite comme l'androgynie, la phrase qui lue en aval ou en amont traitée d'homme ou de femme conserve indéfectiblement son sens<sup>32</sup>.

Ainsi le désir, pour Bellmer, possède-t-il d'„innombrables possibilités intégrantes et désintégrantés"<sup>33</sup> pour façonner l'image de la désirée.

Comme dans *L'Homme aux loups*, la lettre est pour Bellmer ce qui capotonne le récit aux images. Ainsi le V renversé joue-t-il un rôle déterminant dans l'exemple qui suit. C'est là encore au cours d'une sieste diurne que survient la vision qu'il importe de déchiffrer:

Aux approches d'un orage, en pleine après-midi, je m'endors. Avant de me réveiller, j'ai la vision intense et très rapide d'une série de jambes de femmes, lumineusement modelées devant un fond noir, qui avancent d'un mouvement saccadé, les pieds en pointe, comme les angles mobiles de plusieurs compas un peu superposés.

En même temps même impromptu, hallucinatoire j'entends ces quatre mots:

... je ne dis pas...<sup>34</sup>

Bellmer recourt ici à l'anaphonie pour décrypter cette phrase énigmatique:

La surprise, accompagnée d'une légère sensation de vertige, a compromis mon sommeil. Ma conscience est devenue active. Je suis sensiblement intrigué du rébus, dont je vois tout de suite, satisfait, en me réveillant, la solution:

31 *Ibid*, 35-36.

32 *Ibid*, 36.

33 *Ibid*, 46.

34 *Ibid*, 56-57.

... je ne DIS PAS = DIX PAS...<sup>35</sup>

Si l'inconscient a partie liée avec la trace, c'est bien une explication de ce type qu'avance ici Bellmer, à partir de cette idée qu'une excitation subjective ou son image-souvenir va au devant de la perception et la pré-détermine:

Ce qui me frappait dès l'abord, c'est que la conversation dans la pièce voisine n'ait été saisie par moi qu'au point où l'intuition discernait une forme à double sens dont l'un convenait, à peu de chose près certainement, à ma prédisposition. Ce choix fait, il s'agissait de décomposer pratiquement l'image double, de réaliser d'une part, sous forme de perception visuelle, l'image-souvenir (dix pas) et, d'autre part, sous forme de perception auditive, l'image provenant de l'extérieur (dis pas), afin que la conscience constate leur identité, qu'elle trouve, elle aussi, la solution<sup>36</sup>.

L'intuition saisit ici, d'un seul geste, dans un ensemble d'excitations auditives et dans un ensemble d'excitations intérieures (liées au climat psychique du moment, à la mémoire), „deux images répondant à une même condition figurative, susceptibles de se soumettre à une preuve d'identité et d'être les composantes d'une unité perceptive qui serait alimentée de l'extérieur et de l'intérieur à la fois<sup>37</sup>“. Du fait de la polysémie phonématique, l'intuition, pour Bellmer, a toujours à choisir parmi l'ensemble des possibilités qui s'offrent à elle, „la plus frappante“, autrement dit, „celle qui répondrait le mieux à la nécessité individuelle et au besoin d'identification<sup>38</sup>“. Ce sont en effet les prédispositions du dormeur qui décèlent et mettent à jour, sous les événements contingents, ce rapport de nécessité qui se présentait, à priori, comme un pur hasard. La même énigme peut en effet surgir dans un tout autre contexte pour peu que la chaîne langagière qui en rend compte inclue ces quelques phonèmes qui acquièrent dès lors valeur signifiante: „Il resterait à savoir si, au lieu de voir une série de jambes, il n'aurait pas été aussi satisfait de la vue d'un paquet ficelé (... je ne dis PASQU'ETienne...)“<sup>39</sup>.

Bellmer se livre alors à une véritable exploration des déterminations inconscientes de cette nécessité individuelle chez ce sujet:

– Le problème de son sommeil, perturbé à l'époque, prenait chez lui un aspect névrotique en rapport avec sa problématique affective: „Le pessimisme général (mariage néfaste) était de nature à provoquer des

<sup>35</sup> *Ibid*, 56-57.

<sup>36</sup> *Ibid*, 56-57.

<sup>37</sup> *Ibid*, 57-58.

<sup>38</sup> *Ibid*, 58.

<sup>39</sup> *Ibid*, 58.

réactions haineuses, à favoriser des représentations érotiques sans sujet préconçu<sup>40</sup> :

– La multiplication des paires de jambes, par laquelle le rêve figure dix pas, remonte à une image accompagnant son enfance, l'image à mille bras de la déesse Kali-Dourga. Mais une telle multiplication relève aussi d'un mécanisme compensatoire: „Le désespoir affectif, la conscience d'un échec total d'ordre sentimental, prédisposaient à des images compensatrices, à la promesse multipliée<sup>41</sup>“.

– Enfin, à observer la lettre V dans sa matérialité de signifiant, il relève que dans la structure graphique de l'image visuelle, „les formes pointues, les zigzags, losanges, croisements, etc... expriment le “sadisme” ou du moins l'esprit agressif<sup>42</sup>“.

L'image double, „dis pas = dix pas“, recouvre donc la triple détermination d'une promesse érotique, de la multiplication de cette promesse et d'une structure d'ordre agressif. Bellmer s'emploie alors à établir „le rapport logique entre la structure de l'image double (perception-représentation) et celle du schéma corporel du rêveur<sup>43</sup>“, en nous montrant combien l'anatomie de l'image a à voir avec les images de notre anatomie. Il évoque à ce propos certaines perceptions trompeuses de réveil: „Madame M sentit nettement la nuit qu'on lui tirait violemment, à gauche de la nuque, une mèche de cheveux. Au même moment elle vit très brièvement s'étaler une haute flamme qui disparut aussitôt<sup>44</sup>“. Et de souligner alors l'élément commun à ces deux perceptions: „Elles ont toutes quelque chose de subit, d'analogue à l'éclair<sup>45</sup>“.

Bellmer nous rapporte encore que vers les deux heures du matin, réveillé par un bruit d'une proche sirène, il voit que le sommeil de sa femme devient inquiet. Celle-ci se réveille alors, terrifiée, après avoir fait le rêve suivant: „Tout en réalisant vaguement l'alerte, elle “voit” la cheminée assez bizarre, qui est sur le toit en face de chez nous et qui, sans cesser d'être la cheminée, est à la fois une “sirène” et un phallus érigé<sup>46</sup>“. L'image normalement perçue ici la cheminée sur le toit est une image troisième qui condense en elle deux images inconscientes et à double charge affective: en elle se confondent le terme de la peur la sirène, et le terme opposé le désir. L'image consiste ici en une sorte de formation de compromis entre deux motions opposées.

40 *Ibid*, 59.

41 *Ibid*, 59.

42 *Ibid*, 59.

43 *Ibid*, 60.

44 *Ibid*, 60.

45 *Ibid*, 60-61.

46 *Ibid*, 61.

Mais c'est également un processus de forclusion que nous décrit Bellmer dans le surgissement, sous forme d'hallucinatoire, d'une image intensément rejetée. Bellmer rapporte ici les sentiments très forts qui l'unissent à une amie, mais dont le caractère envoûtant fait naître en lui un puissant besoin de rejet:

„Je m'appliquai alors à ce travail fatalement nécessaire, de me défaire d'une image, dont j'étais l'auteur, pour ne pas devenir sa victime. Extérieurement tout m'aidait; une rencontre fortuite dans le couloir de la voiture, même le mouvement du train, attisaient mes désirs d'indépendance. Intérieurement, je rangeais en bon ordre les arguments qui devaient déprécier l'image en cause et la sortir de la zone sentimentale. Vers l'aube, je me réveillais avec la certitude de m'être libéré d'un cauchemar qui menaçait de paralyser ma disponibilité et mes ressorts<sup>47</sup>“.

C'est alors que, trouvant les restes d'un journal illustré, surgit devant lui la représentation repoussée:

„Encouragé, je me lève pour me rendre au lavabo. A côté des WC se trouve les restes d'un journal illustré. Avant même de saisir une des feuilles déchirées, je regarde sans curiosité l'image visible. C'est je n'ose guère me l'avouer sa photographie à ELLE, l'image que j'avais essayé d'anéantir en moi durant cette nuit<sup>48</sup>“.

Le dispositif de Cardan, préalablement évoqué par Bellmer, apparaît alors rétrospectivement comme un moyen d'articuler cette structure double de l'image, tout en la rattachant à l'image du corps, ce dispositif constituant un élément géométrique fondamental dans la structure des poupées. Bellmer ne cesse d'ailleurs d'affirmer sa fascination pour ces „trois anneaux articulés<sup>49</sup>“ inventés par Jérôme Cardan, auquel il emprunte avec quelque superstition le chiffre 53, dont il recherche la présence dans la biographie du mathématicien tout comme dans la sienne propre „Il peut passer pour plus élevé dans la structure de chiffrer que de compter. L'embrouille, car c'est bien fait pour ça, commence à l'ambiguïté du mot chiffre. Le chiffre fonde l'ordre du signe<sup>50</sup>“, écrit Lacan dans l'*Introduction à l'édition allemande* du premier volume des *Ecrits*.

Lacan aurait-il en définitive emprunté à Bellmer cette fascination pour les „trois anneaux articulés“ de la mécanique de Cardan, pour faire de ce blason des armoiries de la famille Borromée le nœud même qui lie

<sup>47</sup> *Ibid*, 67-68.

<sup>48</sup> *Ibid*, 68.

<sup>49</sup> *Ibid*, 64.

<sup>50</sup> Lacan J., „Introduction à l'édition allemande d'un premier volume des *Ecrits* (Walter Verlag)“, *Scilicet* n° 5, 1975, 12. Unica Zürn, *L'Homme Jasmin*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>51</sup> Unica Zürn, *L'Homme Jasmin*, Paris, Gallimard, 1991.



le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel ? Le fondamental consiste bien davantage à souligner ici l'analogie de leurs démarches de pensée. L'œuvre de Bellmer, dans le champ qui est le sien – le domaine de l'art – préfigure la psychanalyse lacanienne en ce qu'elle envisage la question du corps et de l'inconscient physique comme celle d'un texte à déchiffrer, en procédant à sa lecture à la lettre. Ce travail de chiffage et de translittération, que nous décrit Hans Bellmer, est d'ailleurs un trait que nous retrouvons dans les écrits de sa compagne Unica Zürn, notamment dans *L'Homme Jasmin*, au point qu'il constitue sans doute le lien le plus puissant entre leurs œuvres respectives.

Жан-Клод Марсо

### ЈЕЗИК, СТВАРАЊЕ И НЕСВЕСНО У АНАТОМИЈИ СЛИКЕ ХАНСА БЕЛМЕРА

Резиме

О телу, несвесном и језику не може се мислити одвојено. Човек нема једно тело, штавише он није тело, али постоји у њему, како је то показао Лакан, почев од три регистра Стварног, имагинарног и Символичког. Ханс Белмер пружа узбудљиву илустрацију у свом делу *Мала анаџомија физички несвесног или анаџомија слике*, које обликује и најављује ову лакановску тезу. Према Белмеру, у ствари, „тело се може поредити са реченицом која би вас позвала да је искривите, да би се поново створили, преко низа бескрајних анаграма, истински садржаји“. Приступајући питању субјекта и питању поделе субјекта у белмеровском физички несвесном, затим питању еротског тела у буквалном и двосмисленом значењу, показујемо у чему тело, код Белмера, илуструје Лаканов цитат по коме „човек мисли о том да једна структура, структура језика, пресеца његово тело, што нема никакве везе с анатомијом“.

# ТЕКСТ/ЈЕЗИК ЛУДИЛА

Јасмина Теодоровић, Марија Лојаница  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## ВЕЛИКА ПРИЧА И ПОБУНА У ЗЕМЉИ ЧАРОБЊАКА ИЗ ОЗА

У раду се анализира комплексност интеракције реалног и симболичког поретка оличеног у траг-структури језичког система, те начин на који дискурзивне праксе конструишу и деконструишу хумани субјект, као и његову свест о себи и Другоме. Особености односа реалног и симболичког преиспитиване су и на релацији Прича-Приповедање. Такође, рад, између осталог, покреће и следеће суштинско питање: да ли се записивањем, или, општије речено, приповедањем реално / животно укида.

**Кључне речи:** дискурс, прича, реални и симболички поредак, наративни текст, траг, време

*"Уобразиља једне особе (...) која би у њој уништила ограде, класе, искључења, не синкретизмом, већ простим сајлосиљањем од оне старе авести: логичке противуречности; која би измешала све језике, ма важили они и као нездружииви; која би ћушљиво поднела све опшужбе за илгизам, за непоузданост; која би остала равнодушном пред сократском иронијом (врхунски осрамотишти другог шиме да себи противуречи) и легалним терором (колико кривичних доказа заснованих на једној психологији јединства!). Овај човек би био понижење за наше друштво. Трибине, школа, азил, конверзација, начиниле би од њега странца: ко без стида подноси противуречност? (...) Тада се стари библијски мит обрће, збрка језика није више казна (...) Текст из задовољства, што је срећни Вавилон."*

Ролан Барт

По многим лингвистима, антрополозима и социолозима, концепт хуманитета почива на способности лингвистичке интеракције. Другим речима, докле год је хумани субјект у стању да произведе језичке конструкције чије се значење неће значајно умањити или потпуно изгубити при процесу њиховог транспоновања ка другим људским индивидуама, наука га класификује као човека. Са тог становишта посматрано, радикално одступање од пракси и техника „нормалне“ језичке комуникације<sup>1</sup> не чини човека само не-раз-

1 Језик онога кога дискурс друштвене заједнице назива лудаком – „не-нормални“ језик - измиче симболичком поретку, он је либидалан (Према: Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Tavistock Publications, Routledge, 1989, 306.). Такав језик је „имагинирни језик жеље“, а

умним (лудим)<sup>2</sup> већ не-човеком – укида његов хуманитет. Како је размена информација основно везиво људских друштава/људског друштва, онај који није у стању да учествује у поменутој размени бива изопштен јер представља директну претњу одрживости друштвеног поретка / друштвених поредака. У том смислу, ако човек не организује кључне догађаје из свог живота према принципима наратива (или, ако, можда, није у стању то да учини), онда он не може да буде успешан и убедљив носилац социјалних и културних функција у оквиру заједнице којој припада. Ово указује на значај који наука придаје способности конструисања *животног наратива* при конституисању кохерентне самосвести<sup>3</sup>. Како се човек онда приклања дискурсу? Наиме, да би човек постао субјект одређеног дискурса, а самим тим и носилац његових Моћи, Знања и Истина, он мора за своју позицију одабрати ону локацију из које се дискурс да најпотпуније сагледати; мора се, дакле, уклопити у дати систем репрезентације, те тако, доима се парадоксалним, човек постаје субјект дискурса тиме што се подвргава<sup>4</sup> његовим значењима, моћима и регулаторним механизмима. Поменута позиција није толико ствар слободног избора колико је резултанта спрега сила које управљају хуманим субјектом, односно последица његове дубоке укоренености у дискурзивном, симболичком поретку - нешто што је споља, нешто екстрасубјективно, доступно свима (име човека), јесте темељ идентитета субјекта, најинтимнија срж бића.

Субјект, чија реалност почива на сложеној игри симболичког и имагинарног, учествује у *немогуће* (идеално) *реалном* само путем онога што Лакан описује као *унуштрашње искључивање* (екс-клузија) *несвесног, стварног шела* које се, као такво, не-симболичко, опире превођењу на језик симболичког поретка. У овим ретким тренуцима субјект бледи а, истовремено, *стварно шело* се помаља. Постојање / појављивање субјекта искључује постојање / појављи-

---

дискурс који на њему почива није директно разумљив из чега, између осталог, следи да књижевни / животни субјекти који говоре оваквим језиком не могу (или чак и не покушавају) да пренесу социјуму кохерентан наратив свог живота: за то им је увек потребан преводилац.

2 Мишел Фуко примећује тенденцију симплификације када је у питању класификација стања која одступају од такозваног „нормалног“ или здравог стања, а у циљу лакшег надзирања индивидуа у чијем су понашању манифестне аберације од стандардног владања друштвено прихваћених – „нормалних“ – појединаца. Према интервјуу који је Мишел Фуко дао Роже Полу Друа 1975. године, <http://www.michel-foucault.com/quote/2005q.html>.

3 Према: James M. Wilce, "Language and Madness", *A Companion to Linguistic Anthropology*, ed. Alessandro Duranti, Blackwell Publishing Ltd., USA, UK, Australia, 2006, 414-430.

4 Subjugatus, лат – јарам; ујармити, подвргнути, подчинити.

вање *стварног шела* у истој временској равни. Дакле, императивна неопходност картезијанског принципа *Cogito ergo sum* престаје да важи онда када се *стварно шело* свету покаже из чега даље следи да описани тренутак и свест о њему постоје једино под условом међусобног искључивања. Удаљавањем од симболичке репрезентације / интерпретације / тумачења себе, њеним негирањем, ја *јесам*, а што је у директној супротности са принципом *Cogito*. Значи ли то онда да човек *јесће* када не учествује у симболичком поретку, у институционализованој пракси (само)потврђивања, када не оствари језичку партиципацију у колективу, односно када су речи, реченице и „приче“ које он изговара / записује низ *непредвидљивих догађаја*? Ако је тако, да ли је, и на који начин, могуће избећи тиранију симболичког?

Лакан каже – нема предискурзивне реалности. Свака реалност је заснована на дискурсу<sup>5</sup>. „Првоизговорене речи стоје као декрет, закон, афоризам, пророчанство; оне намећу свој опскурни ауторитет реалном другом.“<sup>6</sup> Фуко ће рећи - реч је ауторитет, она влада, а њена (пре)власт је тамна, затамљујућа и манипулативна<sup>7</sup>. Ако је тако, онда свет речи ствара свет ствари, а не обратно; означено је последица означитеља, а не његов узрок, те је субверзија, односно (суб)ординација коју означитељ врши над означеним *увек већ* у току. „(...) – дискурс је увек само игра: игра писања у првом случају, читања у другом и размене у трећем. И ова размена, ово читање, ово писање у игру уводе само знаке. Дискурс тако губи своју реалност, тиме што се потчињава поретку означитеља.“<sup>8</sup> Другим речима, језик, релациони систем означитеља, јесте одговоран за некомпатибилност или, пак, нарушавање компатибилности бића и значења, али, с друге стране, он обећава да ће разрешити расцеп, односно надоместити недостатак који сâм генерише. Овај парадокс је *conditio humana*. У сваком случају, ауторитет дискурса је свепрожимајући, неизбежан и неумољив. Процес текстуализације (изговарања и / или записивања, а потом и организовања изговореног / записаног у кохерентну Причу) за последицу има другостепено удаљавање од „почетне позиције“. Само називање „почетне позиције“ термином „означено“ указује на овакво удаљавање будући да се оно што је означено актуализује тек кад га нешто друго симболички обележи

5 Према: Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb, 1986.

6 Jaques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Tavistock Publications, Routledge, 1989, 306.

7 Према: Mišel Fuko, *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu*, preveo Dejan Ajdačić, Karpos, Loznica, 2007.

8 Исто, 38.

или означи. Означитељ тако постаје гарант идентитета означеног; он га дефинише и осмишљава. Међутим, *реално* се, како примећују и Дерида и Лакан, опире означавању. „Ствари већ мрмљају значење које наш језик треба само да прикупи.“<sup>9</sup> Стваран *живош* (ако га има, односно, ако смо и даље у стању да га макар наслутимо) не да се преточити у низ симбола јер реални и симболички поредак јесу две паралелне али суштински непомирљиве равни. Па тако, оваква симболичко-релационистичка конструкција сопства, уместо да учврсти нашу представу о нама самима, заправо је замагљује својом инхерентном другостепеношћу.

Можда је сада тренутак да се поново постави питање: постоји ли начин да се кроз дискурзивну (пра)шуму допре до *реалног* живота? Ако се дискурс и његов поредак не могу заобићи и надиграти, онда, доима се парадоксалним, једини модус успостављања контакта са *реалним* јесте управо путем дискурса. Дискурс је суверени владар и ако човек има намеру да икако делује у његовом царству, он се мора служити техникама које не побуђују сумњу оних инстанци које чувају (по)ред(ак) такве државе. Други, не-дискурзивни начини нису забрањени – они једноставно не постоје или је сећање на њих потиснуто. Може ли се онда дискурс користити слободније? Може ли дискурс бити ослобађајуће средство? Такав дискурс не може / не сме бити идентичан ономе који је социјално прихваћен / прихватљив будући да све што је културно и социјално прихватљиво нужно служи очувања поретка. Неопходно је одважити се и изнаћи (само)свој(ни) *глас*, глас који није укључен у свеопшти жамор, глас који зуји на сопственим, личним фреквенцијама. Међутим, овакво понашање нужно је бунтовништво јер приватни, дисконтинуирани, борбени хаос нарушава униформну полифонију свеопштег жамора. „Разобручена ирационалност све више растаче поредак. Догађа се радикална субверзија моћи.“<sup>10</sup> Глас бунтовника ће се чути као дисонантно „фалширање“ и сматраће се опструкцијом наизглед складног вишегласја. Зато ће диригент оркестра учинити све што је у његовој моћи да такав глас ућутка како би очувао привидну, или, пак, реалну музикалност мелодије коју његов оркестар производи. Он то неће учинити тако што ће побуњенику наложити да обустави зујање, већ ће га једноставно из групе искључити. Чин искључивања не имплицира прекид „фалширања“ – оно се наставља али далеко од диригента и оних који су у оркестру остали, далеко од оних који су донели одлуку да не чују.

9 Исто, 37.

10 Petar Jevremović, *Telo, fanatizam, simbol*, Službeni glasnik, Beograd, 2007, 46.

„Нема сумње да постоји у нашем друштву, и могу да замислим и у свим другим (али према различитом профилу и ритмовима), дубока логофобија, врста немог страха од ових догађаја, од ове масе изречених ствари, од појаве свих ових исказа, од свега што ту може бити насилно, дисконтинуирано, борбено, хаотично – од свег овог непрестаног и разузданог зујања дискурса.“<sup>11</sup>

Дискурс лудила је парадискурзивни покушај побуне против естаблишмента симболичког поретка, а у циљу спознаје реалног.

За разлику од побуњеника, чији живот, баш као и њихове речи, после екс-клузије постају *непредвидљиви догађаји*, судбина оних који (не)вољно служе дискурсу је јасно одређена. Да ли, онда, оног тренутка када субјект који оставља трагове, чак и ако то чини под својим именом, почиње да функционише као неко други, као писац, аутор - човек? Човек тада, између два своја сопства, успоставља континуитете и нивое кохерентности који нису идентични оним који постоје на разини његовог стварног живота. Последица овог процеса је конституисање својеврсног нео-идентитета који није идентичан човековом идентитету као грађанина или његовом социјалном идентитету. Дискурс *није* живот: његово време није време човековог живота<sup>12</sup>. Текстуализација је свеобухватни процес; њој је све подложно: простор, време, живот. Када град постане текст, када улице постану реченице, када кораци постану слова, живот онога ко корача постаје пуки запис, *шраг* начињен графитном оловком, траг који се лако да̑ изменити, прецртати и обрисати. *Траг* је, као и *difference*<sup>13</sup>, ознака недостатка извора / присуства („увек већ одсутног присуства“) које је, без обзира на такво своје (не/пред)егзистенцијално стање, ипак (пред)услов мисли, искуства и реалности: траг-структура језика брише саму себе чим обећа читљивост и стабилно значење. Она је *шойос* извора, место где се присуство, идентитет, значење и несвесно сударају, а извор као „*архи-шраг*“ истовремено показује да су горе наведене категорије пре *исходи* него *узроци*: *шойос* не постаје само *шройа*, фигура дискурса, већ и *у-шойос*, не-место. Дакле, *шраг* је трансцендентално означено које је *увек већ* скривено унутар језика; *шраг* је она латентна али и перманентна контрадикција која омогућава де/ре-конструктивистич-

11 Mišel Fuko, *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu*, preveo Dejan Ajdačić, Karpos, Loznica, 2007, 38.

12 Према: Мишел Фуко, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Плато, Београд, 1998.

13 Према: Жак Дериде, *О грамајологији*, превела Љерка Шифлер-Премац, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976.

ку језичку игру<sup>14</sup>. Оног тренутка када *тирагови* постану наша (пре) окупација, када покушамо да дешифрујемо значење *сшоја*, ми почињемо разумски и дискурзивно да општимо са другостепеним, са реликтом, а из фокуса се губи суштинско – сам чин **корачања**.

\* \* \*

„(...) тај мрак садашњости (...) изједначаје се са целим питањем идентитета, са границама наше способности да се вратимо самима себи, или поседујемо сами себе (...) Садашњост егзистенције, која тера све друго напред и према којој све друго стреми, сама је најмање доживљавана (...) Отуда долази чудна чињеница да нико још никада није стварно био *шу*, да нико још није стварно *живео*.“

Фредрик Дџејмсон

Царство идеологије текста, које конструише човека од сламе, преиспитујући (одабране) текстове из прошлости терминима своје естетике<sup>15</sup>, намеће својеврсни скептични оптимизам у откривању и повезивању трагова непрекинуте приче, обједињене у *јединствену колективну Причу* која би, у Великом канону Приче, ублажила сукоб модела *rolisa*-а и универзалног царства, те би се и, одвајкада супротстављени, угњетач и угњетени отргнули од Царства Реалности коју доказује Нужност и задобили Царство Слободе. Но, свет свакодневног живота нуди утопијску компензацију у виду подтекста према коме језичка активност приче, у колективној фантазији о реалности, или, пак, реалности привида, нуди разрешење у виду симболичког, алегоријског, односно архетипског кључа „доњег простора“, текстовно „нереченог“ у наративној структури као апорији бића и небића времена, а кроз језик којим време *јест*. Прошлост је прошла, будућност још *није*, те нам у неприступачном Царству алтисеровског *одсушног узрока* и лакановског *реалног*, чини се, једино преостаје „perpetual present“<sup>16</sup> приповедног апарата. Да ли су нови историјски услови на измењеном хоризонту очекивања заиста створили нова опредмећења у виду текстуалне конструкције стварности и структурно-језичког апстраховања свакодневног, искуственог живота, те је и хипостаза језика произвела нови субјект/објект-оруђе, нову (делатну) силу – језик, као *energeia* и као *ergon*?

У приповедном кретању које разбија неподношљиву затвореност квадратуре кругова у „наративном схватању унутрашње

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> Према: Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, preveo Dušan Puhalo, Rad, Beograd, 1984.

<sup>16</sup> непрекидна садашњост



кохезије живота<sup>17</sup>, покреће се, између осталог, питање: шта јесте сврха наратива? „Наратив је основни начин на који људска врста организује своје схватање времена“<sup>18</sup>, те, истиче Пол Рикер, време постаје *људско време*. Уколико догађајима конструишемо одређени временски поредак, исти, намеће се, управо губимо када га наративом обликујемо и представимо. Догађај преточен у наратив постаје оно што више немамо, колико год да, са друге стране, језиком време *јесће*. Запитајмо се, губимо ли *увек (већ)* људски временски поредак, а у оној мери у којој исти језиком *бива*? Х. П. Абот наводи да у нашој свести постоји много наративних модела, но не нуди алтернативна разматрања проблематике која се тиче онога што би, у том случају, претходило стварању истих у људској свести. Вратимо се причи, а да бисмо причу-догађај која се *ис-преда* освојили кроз илузију још једне од људских датости, звану - наративни дискурс. Приче нема пре наратије, приче нема пре текста и делатне силе језика. Причу ствара прича о причи, а „наратија почиње у тренутку кад је прича већ завршена“<sup>19</sup>. У ком тренутку је почела, у ком простору је обитавала, пре него што је „попунила“ своје ентропијске моменте? Немамо догађај, немамо причу, немамо Царство реалног. Имамо језик, имамо наративни дискурс, имамо приповедни апарат и приповедну активност. Имамо и илузију звану „perpetual present“ која, напоменућемо сада, ипак „непрестано протиче“, те је и легитимно питање „*како* може постојати време, ако прошлост више не постоји, ако будућност још не постоји и ако садашњост не постоји увек?“<sup>20</sup>. Да ли можемо да претпоставимо да прича има свој пренатални, пред-дискурзивни, витруелни простор, који је, попут прошлости, прошао и који у будућности још не постоји? Уколико то не може бити случај, а при чему се неминовно намеће и питање неизговореног, животно реалног наратива, шта јесте садашњост приче, којом време *јесће*, и која, преточена у наратив постоји увек (?), док је „искуствена реалност само пастиш наратива који су конструисани заједно са фикцијом и вођени културном идеологијом?“<sup>21</sup>. У Лудилу покушаја да се исприповеда јединствена колективна Прича, у Лудилу неподношљиве затворености квадратуре кругова, у

17 Пол Рикер, *Сойство као други*, превео Спасоје Тузулан, Јасен, Службени лист СЦГ, Београд, Никшић, 2004, 152.

18 Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, превела Milena Vladić, Службени гласник, Београд, 2009, 27.

19 Исто, 49.

20 Pol Riker, *Vreme i priča*, I, превеле Slavica Miletić i Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1992, 16.

21 Н. Porter Abot, наведено дело, 248.

апоријама бића и небића времена, кроз причу коју немамо, чини се да, са једне стране, обитавамо у просторима наративне металепсе, односно у рачвастим наративима паралелних светова, а у којима, могло би се након свега рећи, апсурдно и парадоксално, „интервенција реалног“ бива *нормализована* наративним стварањем света/светова.

И остајемо запитани: кроз причу коју немамо, у непрекидној садашњости коју стичемо оним што немамо, а да бисмо је у сваком следећем (садашњем) тренутку изгубили, у времену које, дакле, задобијамо приповедањем, у потрази за траговима непрекинуте Приче, у позитивној утопији наше приповедне датости – да ли се окренути Царству Лудила које своју причу *има*, и то ону која „(...) припада животу прије него што се из живота протјера у писање“, ону која „се враћа назад у живот многоструким путевима присвајања и по цену неукидивих напетости (...)“<sup>22</sup>. И следимо Лудило у причи која му припада, бар у оној мери у којој конструишемо илузије очигледности света који живимо. Лудило јесте „лик“<sup>23</sup> наратива, односно *наратив-лик*, неподесни, етерични, атипични лик, као (де) конструктивистички почетак-крај облика (не)присутности, као атемпорални Слепи путник укрцан на брод приповедне пловидбе, замаскиран у Конструкт Лудило које измиче *нормализацији* интервенције реалног у приповедном.

И сада,

„овај анахронични субјект у свом пољу држи два текста и у својој руци узде задовољства и насладе, јер, у исти мах и противуречно, учествује у дубоком хедонизму читаве културе (...) и у деструкцији ове културе: он ужива у отпору свога *ја* (...) и трага за његовим губитком. Тај субјект је два пута расцепљен, два пута перверзан.“<sup>24</sup>

Ово је тренутак када се наративни дискурс ослобађа својих, рећи ћемо, аутора, и када се његово битисање сабира у свом значењу које ће му доделити други, тренутак када ћемо устукнути пред духом симетрије, иступити из поља конститутивних правила кроз деловање лика и његовог „идентитета“ који је (анти)корелативан идентитету приче саме, као и *иракџици* приповедног деловања. Лудило, попут искуственог живота који живимо, не може имати своје наративно јединство. Његова историја припада историји дру-

22 Пол Рикер, *Сопство као дружи*, превео Спасоје Ђузулан, Јасен, Службени лист СЦГ, Београд, Никшић, 2004, 170.

23 Следећи језичку конвенцију, послужићемо се термином „лик“.

24 Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, превео Jovica Aćin, Gradina, Niš, 1975, 18.

гих.<sup>25</sup> У наративном, пак, „јединству“ ове приче, наш лик јесте *биће фикције*, односно *биће-фикција*, које нам, у мешавини фантазије живог/животног искуства и приче, излази у сусрет да бисмо повремено *почињали*, односно привремено *завршавали*<sup>26</sup> у „непрекидној садашњости“ узглобљављања једне приче у другу.

\* \* \*

Упркос „апокрифном наносу времена“, у заустављеној и чуваној повести, у „непотребним рукотворинама“ које су у служби нашег *повесног осећања*, неумитно тече непрекинута прича у својим *траговима*, прича која не зна за крај, велика Прича у траговима саструганог палимпсеста „наслеђених *живоша*“ у покушају да свет отпочне од Алфе и Омеге. И следићемо причу о траговима у њеним траговима, заустављајући се на варци стопе отиснуте у два наврата која бића Ваздуха, једним ходом, остављају. „Око примећује варку ако уме да разликује дубину трагова остављених једним ходом од оних отиснутих у два наврата.“<sup>27</sup> Овој причи смо и сведок и саучесник, ова прича, која у себи живота има, открива *зашто* свог приповедања. То је прича која мисли о себи и преиспитује извор приповедања. Звук фруле Свирача из Златних времена „сажима Пекићев митоборачки наративни обрачун са дискурсом усрећења и идејом Новог Јерусалима“<sup>28</sup>. Додаћемо, исто толико колико и пекићевски наративни обрачун са нарацијом, обрачун са дискурсом који је у перманентном обрачуну са животом у, опет, непрекидном конструисању истог. Приповедање је везано за стварање нових поља стварности. „Али, та логика за ново поље стварности (...) мора пронаћи и нови језик којим ће је изразити.“<sup>29</sup> Уколико је звук фруле знак човекове потребе за утопијом, као последицом историје, питамо се – шта јесте историја до историја приче, до утопија као последица приче? Уколико је искуство са историјом приче „смртолико“, попут Пекићевог „смртоликог приповедања“ које је управо

25 „(...) ништа у стварном животу нема вриједност наративног почетка; памћење се губи у густој магли раног детињства (...). Да ли је онда још могуће говорити о наративном јединству *живоша*?“ (Пол Рикер, *Сопство као други*, превео Спасоје Ђузулан, Јасен, Службени лист СЦГ, Београд, Никшић, 2004, 168.)

26 „У фикцији ни почетак ни крај нису нужно почетак и крај испричаних догађаја, него су и почетак и крај саме наративне форме.“ (Пол Рикер, исто, 167.)

27 Борислав Пекић, *Нови Јерусалим: гоџикса хроника*, Политика, Народна књига, 2004, 120.

28 Гојко Божовић, „Дух хилијазма и дух приповедања“, *Антиутопије у словенским књижевностима*, Научно друштво за словенске уметности и културе, приредио Дејан Ајдачић, ТИА, „Јанус“, Београд, 1999, 115.

29 Борислав Пекић, наведено дело, 192.

усмерено ка приповедању самом, човек се нужно обраћа утопијској димензији коју (још) није искусио. Вратићемо се на претходну тезу: утопију производи историја (приче). У којој мери је, онда, утопија та димензија коју човек није искусио, онолико колико није искусио ни историју, па ни причу? Да ли му се, у том случају, одриче и свака могућност да искуси причу? Легитимно је, могло би се рећи, једино да се утопијско искупљење приче тражи у/од прошлости, не у/од будућности. Причу у будућности немамо, онолико колико је, међутим, ни у прошлости нисмо имали. У двосмисленом, дакле, пољу ове приче, води се митоборачки рат са причом која бива уништена и која уништава, под претпоставком да ју је „непрекидна садашњост“ ове приповедне равни икада њеним творцима дала. Уколико се из реалности одлази у мит и утопију, намеће се питање шта јесте реалност коју немамо, уколико исту не конструишемо наративом, јер ис-приповедана реалност јединки јесте, у датом контексту, једини доступни свет? Мезмерични звуци прошлости и будућности, историје и утопије, укидају „непрекидну садашњост“ *живоша*, маме нас у *причу*, те неминовно постајемо заточеници металепси и рачвастих паралелних светова, одричући се *екс-клузивног* права на *екс-клузивности* лепре *екс-клузивног* живота Златног гета младости када је лепра била „једини знак доброг здравља.“<sup>30</sup> Камен на који индијански ратник одскаче отиске не прима, као што ни приповедач ове приче фрулу Свирача из Златних времена није нашао, а ни свога пријатеља. „Никакав траг никуда није водио (...) Нестао је (...) стопу по стопу враћајући се *власијишим* трагом, да би се једним скоком нашао на тлу које отиске не прима.“<sup>31</sup> Борба са прошлошћу, ишчекивање будућности увек даје куће пуне „тајног, невидљивог, постхумног живота.“ „У овој готској хроници (...) наративно знање претходи сваком знању, а књига претходи искуству и сећању.“<sup>32</sup> Готска – јесте, готска - по цену и на рачун приче. Међутим, у углу одаје уточишта младости, стајало је вретено, демонска алатка која се о исти простор, као и живот, отима, а „чији се точак још једном окренуо пре него што ће се *зауставити*.“<sup>33</sup> И песма је трајала, да би престала, јер смо на истом месту остали. Да смо за њом пошли, можда, понадајмо се, никада престала не би. Приповедачев етерични, лепрозни, непостојани пријатељ – анонимни коресподент, рефренска сена Панове фруле, не дозвољава улазак у његову причу

30 Исто, 153.

31 Исто, 153.

32 Гојко Божовић, наведено, 124.

33 Борислав Пекић, наведено дело, 150.

ономе ко је хтео да постане Гилгамеш који, у потрази за бесмртношћу, путује да би сусрео онога који је нашао живот, јер једном када у причу уђе, пре краја изласка из ње нема. А овај Гилгамеш био је „само извесна количина воде коју је у чврстом агрегатном стању држала једна хемијска формула уз одушевљену подршку маште“<sup>34</sup>, а кога у астралној поворци прошлости није било јер је чекао себе. „Тело ме, на жалост, у томе није следило. И многе невоље, од којих неке и у причу улазе, потичу од несагласности два живота, што у мени, подсмевајући се један другом, теку напоредно“<sup>35</sup>. Демонском алатком приче, чији је сведок и саучесник, у покушају егзорцизма приповедања приповедањем, усред божанске *шајне живоџа*, Гилгамеш утискује трагове у празан лист хартије, серију великих и малих слова, спаљује писмо, песму и партијску књижицу; отвара прозор, чекајући с ножем за *сечење* хартије у руци. Универзална прича наивног писца који прошлост настоји једним приповедачким дахом да обухвати, „остаје на празном листу хартије с којим је и почела“<sup>36</sup>.

Зашто, остајемо запитани, заједно са свим Гилгамешима, не изјуримо на улицу и певамо са осталима, већ са причом и у причи чији крај чекамо попут „мумифицираних мртваца“, остајемо у препричаном, испричаном, присећеним одајама Златних времена? Ако је говор, како нам сведочи пророк прошлости, археолог Новог Јерусалима, „(...) средство за постизање компромиса у погледу стварности“, те и „уколико се стварности више разликују, захтевају и више речи да се међусобно *објасне и нагоде*“<sup>37</sup>, онда, уистину, сваки појединачни човек-лудак има право на своју *екс-клузивну* стварност, у *екс-клузивно* дискурзивно условљеној цивилизацији - док се „између јетре и жучи, у суседству измета, одвија божанска тајна живота. И другог космоса нема“<sup>38</sup>. Да ли Причи обећати један Нови Јерусалим, да би јој били обећани сви Нови Јерусалими њене историје и *екс-клузивне* реалности њеног *екс-клузивног* Конструкт Лудила? Јер, напослетку, одиграо се *гоџађај* у историји појма структуре из доба *episteme*<sup>39</sup>, те за центром и чврстим пореклом трагати нећемо, а ни језик (више) мисао не прати (ако ју је икада пратио), из чега проистиче и наше *екс-клузивно* право на одбацивање одговорности за *екс-клузивнијеи* Лудила потраге за Утнапиштимом,

34 Исто, 139.

35 Исто, 123.

36 Исто, 8.

37 Исто, 177.

38 Исто, 139.

39 Према: „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, Žak Derida, *Bela mitologija*, izbor i prevod Miodrag Radović, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990.

„оним који је нашао живот“, а у распону од Ватре до Метала у коме ћемо оставити тек понеки фрагмент, јер на *ин-клузивитијет* колективне, јединствене, универзалне Приче, прича нам одриче сва права. И, поново, оставља нас са празном хартијом, поред отвореног прозора, уз орфејске звуке фруле, у искушењу да не чујемо сопствени *џлас*, који обитава, ту негде, у једином космосу, „између јетре и жучи“, а где почиње мџк речи.

## Литература

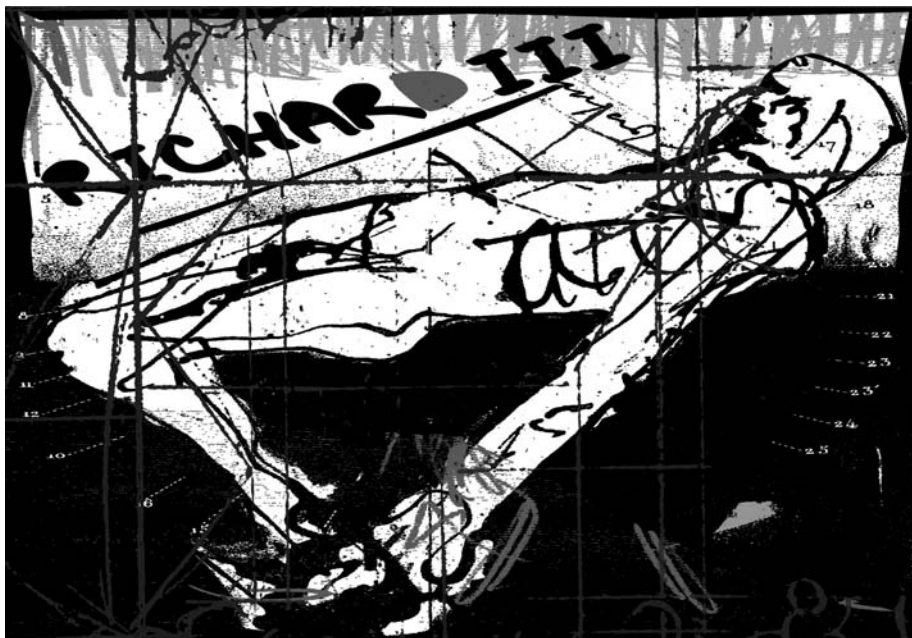
1. Bart, Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu*, preveo Jovica Aćin, Gradina, Niš, 1975.
2. Божовић, Гојко, „Дух хилијазма и дух приповедања“, *Антиутилитије у словенским књижевностима*, Научно друштво за словенске уметности и културе, приредио Дејан Ајдачић, ТИА, „Јанус“, Београд, 1999.
3. Дерида, Жак, *О граматологији*, превела Љерка Шифлер-Премац, Веселин Маслеша, Сарајево, 1976.
4. Derida, Žak, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, Žak Derida, *Bela mitologija*, izbor i prevod Miodrag Radović, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990.
5. Jevremović, Petar, *Telo, fanatizam, simbol*, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
6. Lakan, Žak, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, превела Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb, 1986.
7. Lacan, Jaques, *Ecrits: A Selection*, Tavistock Publications, Routledge, 1989.
8. Pekić, Borislav, *Marginalije i moralije (misi)*, priredila Ljiljana Pekić, Solaris, Novi Sad, 2008.
9. Пекић, Борислав, *Нови Јерусалим: џојска хроника*, Политика, Народна књига, 2004.
10. Porter, H. Abot, *Uvod u teoriju proze*, превела Milena Vladić, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
11. Riker, Pol, *Vreme i priča*, I, пределе Slavica Miletic i Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad, 1992.
12. Рикер, Пол, *Сојство као други*, превео Спасоје Ђузулан, Јасен, Службени лист СЦГ, Београд, Никшић, 2004.
13. Фуко, Мишел, *Надзирајући и кажњавајући*, превела Ана А. Јовановић, Просвета, Београд, 1997.
14. Фуко, Мишел, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Плато, Београд, 1998.
15. Fuco, Mišel, *Poredak diskursa: pristupno predavanje na Kolež de Fransu*, preveo Dejan Ajdačić, Karpos, Loznica, 2007.
16. Фуко, Мишел, *Историја лудила у доба класицизма*, превела Јелена Стакић, Нолит, Београд, 1980.

17. Felman, Shoshana, *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, Stanford University Press, Palo Alto, California, 2003.
18. Džejmson, Fredrik, *Marksizam i forma*, Beograd, Nolit, 1974.
19. Džejmson, Fredrik, *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, preveo Dušan Puhalo, Rad, Beograd, 1984.
20. Wilce, M. James, "Language and Madness", *A Companion to Linguistic Anthropology*, ed. Alessandro Duranti, Blackwell Publishing Ltd., USA, UK, Australia, 2006, 414-430.
21. <http://www.michel-foucault.com/quote/2005q.html>

**Jasmina Teodorović, Marija Lojanica**  
**THE GREAT STORY**  
**AND THE REBELLION IN**  
**THE LAND OF THE WIZARD OF OZ**

Summary

The paper analyzes the complex interaction of the real and symbolical order personified in the trace-structure of the language system, consequently the modes of discursive practices constructing and deconstructing the human subject, as well as his awareness of the self and the Other. The peculiar interrelation of the real and the symbolical are, thus, examined in terms of Story-Storytelling correlation. Furthermore, one of the crucial questions hereby raised is the following: namely, whether the act of writing down, or, in broader terms, the act of narrating itself invalidates the real / true to life.



Слободан Штетић • *Ричард III*  
комбинована техника, 100 × 70 cm, 2009.



**Данка Ковачевић, Дубравка Ковачевић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## ЛУДИЛО НАРАТОРА У КРАТКОЈ ПРИЧИ ЖУТЕ ТАПЕТЕ ШАРЛОТЕ ПЕРКИНС ГИЛМАН

Рад се бави проблемом лудила наратора и покушава да да одговор на питање какво је то лудило које јача креативност и слободу писања. Такође покушава да докаже да стања менталне поремећености, хистерије, параноје побољшавају креативност и једини су начин битисања наратора. Лудило представља отпор друштвеним конвенцијама, читавој медицинској пракси 18. и 19. века. Поремећеност изазива не само неиспуњавање друштвених норми већ и опседнутост ужасним жутим тапетима на које се пројектују сви стресови и узнемиреност. Наратор ствара лудило и лудило ствара њега.

**Кључне речи:** лудило, наратор, жуте тапете, нервна поремећеност, неурастанија

Лудило наратора у краткој причи Шарлоте Гилман ("The Yellow Wallpaper", Charlotte Perkins Gilman) представља спектар понашања која су окарактерисна одређеним абнормалним моделима. Затим једну менталну нестабилност и облик душевног поремећаја који спречава разумно и логичко мишљење. Наратор је жена, беспомоћна пацијенткиња која прича причу о својој затворености, усамљености, „болести“, покушавајући да се излечи одмором у изолованој соби са жутим тапетима. Пошто јој је забрањен рад и писање она крије записе дневника од свог мужа, како би се опоравила од како он то назива „привремене депресије и нервозе“. Последице заточености оштећују њено ментално здравље, а ова ментална болесница, изолована од друштва, пада у психозу јер не постоји ништа што ће је покренути и омогућити да слободно пише. Она је опседнута бојом и моделом жутих тапета. Њено лудило манифестовано је као прекршај, повреда друштвених норми уз могућност да она постане опасна за себе и друге.

Поставићемо питање да ли ментални поремећај утиче на способност болесног наратора да пише и какво је то лудило које подстиче слободу писања и развијања креативних мисли? То је лудило које разара, инхибира било какве наговештаје и покушаје наратора да се опорави (да ради, уместо да се одмара, да се повеже се

друштвом а не да остане изолован), а сви покушаји бивају одбачени користећи језик који га стереотипизира као ирационалног и стога неподесног да понуди идеје о свом стању и пронађе спасење у писању.

Критичари<sup>1</sup> су склони да такву врсту лудила опишу као облик постпорођајне депресије због алузија на дете које не може да види, али свадљивост, непрестани стресови, стално присутна и вечна потреба за писањем, немир који уништава, говоре супротно. То није депресија јер наратор не пада у стање меланхолије, потиштености, безвољности већ има жељу да ствара. Иако понекад усхићење јењава због све јачег осећаја изгубљености, очаја и болести. Лудило изазива замор који спречава слободу стварања јасних и разборитих мисли<sup>2</sup>.

Ментална узнемиреност наратора не дозвољава му да пише па он тумачи жуте тапете све док не пронађе излаз. Поремећеност изазива не само неиспуњавање друштвених норми већ и опседнутост ужасним жутим тапетама на које се пројектују сви стресови и узнемиреност. Беспомоћна пацијенткиња цепа тапете, трага за недовршеним облицима и шарама. Замишља жену која пузи и почиње да верује да је она једна од њих. У свету непоузданости и несигурности једино што је чини срећном у нестабилности свог живота представљају оквири, линије које прати, са којима као да тајно разговара<sup>3</sup>. Очи које буље, шаре које се крећу, жена која пузи и излази из њих су део њеног новог живота. Лудило код пацијенткиње изазива мржњу, страх и параноју. И оно што је у почетку било само подстицај (соба, тапете) сада се мења, мутира и постаје интригантно. Пацијенткиња полако постаје свесна да губи разум и да јој прети нервни слом. Она у почетку није смела да пише али је на

1 Bak, John S. "Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper.'" *Studies in Short Fiction* 31.1 (Winter 1994): 39-46. Crewe, Jonathan. "Queering 'The Yellow Wallpaper'? Charlotte Perkins Gilman and the Politics of Form." *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 (Fall 1995): 273-293.

2 „I think sometimes that if I were only well enough to write a little it would relieve the press of ideas and rest me. But I find I get pretty tired when I try.“ *The Yellow Wallpaper*, *The New England Magazine*, Volume 11 Issue 5, January 1892.

3 „There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down. I get positively angry with the impertinence of it and the everlastingness. Up and down and sideways they crawl, and those absurd, unblinking eyes are everywhere There is one place where two breaths didn't match, and the eyes go all up and down the line, one a little higher than the other. I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman. By daylight she is subdued, quiet. I fancy it is the pattern that keeps her so still. It is so puzzling. It keeps me quiet by the hour.“

*The Yellow Wallpaper*, *The New England Magazine*, Volume 11 Issue 5, January 1892.

крају приморана да чита и пише тапете. И пре него што доживи нервни слом она схвата да не може да живи затворена већ да мора да тражи излаз у тапетима.

Објашњавајући ток процеса лудила који се преноси са тела на тело (који се преноси са жене са тапета на нашег наратора) и истовремено мења, наратор објашњава сопствени начин читања тапета, односно приступ креативном стварању и његову важност. Наратор својим лудилом покушава да објасни начин читања тапета, преносења креативног доживљаја и преузимања новог подстицаја за писање. На тај начин он посвећује пажњу онима због којих покушава да протумачи тапете. Лудило, немир, раздражљивост изазивани опседнутошћу тапетима представљају могућност комуникације која није производ друштвене добити. Наратор као да нам чином лудила показује преокрет од реторике лудила ка лудилу реторике. Неизрецивост саме теме наратор узима као повод за тражење аспеката који поседују оно што је лудо. Оно што се уочава јесте начин на који наратор идентификује лудило које је: „жеља за писањем, креативним стварањем“, супротност друштвеним нормама, типична дијагноза жена тога периода, психичка агонија, избезумљеност и несигурност.

Наратор, нервно оболела болесница, жена ограничена друштвеним нормама полако губи разум мислећи да је жена која је побегла са тапета. А све време осећајући параноју, страх да може напустити собу и доживети нервни слом. Ради се о интеракцији наратора са дискурсом лудила, где се овладавање креативним импулсом стварања одвија преко интеракције са тапетима. У почетку као да постоји неконзистентност између лудила као бити, суштине нараторовог живота и изолованог ограниченог простора. Али ипак можемо рећи да соба, ужасне тапете, лудило, жена која избија постају природно окружење и основа његовог стварања и слободе. Тако да се једино у својој поремећености и изолованости као и нервној растројености осећа сигурним. Лудило је основа његовог стварања, креативности. Спретно кретање ка лудилу а не бивање у лудилу, значи преокрет кроз који се наратор одупире оквирима писања. Бежањем у лудило он руши оквире сопственог писања не теоретичући, моралишући, већ сигурно корачајући ка смислу постојања. И тако напада друштво, медицину, основни смисао постојања жена. Лудило као услов писања представља посебан начин постојања и брисања. Тражење сигурности са истицањем важности управо тог тренутка. Наратор нам даје могућност сопственог препознавања и спасења. Само се још једном потврђује да је лудило представа о

другом, другим бићима која се појављују и преузимају власт. Али и после лудила доћи ће нека нова бића која ће такође бити ван контроле. Поменути лудилом наратор покушава да се ишчупа из канџи конвенција, норми, друштва, да мутира, да се извитопери да би се опет себи вратио. Због свог лудила наратор постаје чудан и другачији. Овде лудило није у области политичког већ друштвеног. И представља испуњење жеље и сигурно уточиште. Оно уноси немир у рационални и трезвени свет лекара, односно у свет супруга Џона. Није ни идеолошки ни патолошки афирмисано већ потврда нараторовог смисла постојања. Због свог лудила наратора сматрају друштвено поремећеним, а владајуће норме нису у сагласности са њим. Наратор постаје пацијент, идеолошки субјект коме је ускраћена креативност.

Он пати од неурастеније, нервне исцрпљености чији су симптоми умор, узнемиреност, главобоља, болови, губитак памћења, несвестица, неуралгија. А све то доводи до нервног слома. То је једно психо-патолошко стање нервне исцрпљености и слабости најчешће узроковане стресом услед неуклопљености у окружење и друштво. Лекари су као терапију препоручивали електрошокове и експерименталне лекове. Ова типична болест жена тога доба лечена је одмором у највећем броју случајева. Наиме у 18. веку ова врста болести карактерисана је као болест нерава док су у 19. веку исти симптоми приписани хистерији. Јер због своје повезаности са нервима и емоцијама, нервне болести су биле уобичајене за жене. Пошто се сматрало да оне имају нежније тело и осетљивији ум па су као последица тога биле подложније било каквом поремећају који би утицао на њихово емотивно стање. Другим речима свака врста личног незадовољства или депресије била је знак нервне поремећености.

Када смо поставили дијагнозу да наратор болује од неурастеније, такође је значајно нагласити да он показује симптоме других болести, нарочито када жуте тапете почињу да утичу на њега. Док замор и депресија указују искључиво на неурастенију, меланхолија, ментална и емотивна узнемиреност су сигурни знаци озбиљне нервне поремећености. А на крају се уочава и хистерија нарочито ако размотримо чињеницу да је наратор млада мајка, тако да се њена ментална нестабилност може објаснити као резултат женске физиономије.

На основу горе наведеног можемо закључити да наратор показује симптоме сваке од поменутих болести, иако је на самом почетку приче нејасно да ли је он заиста болестан. Јер у првих неколико

пасуса једини уочљиви симптоми су блага депресија и жеља да изрази своју креативност кроз писање. Тако да не изгледа као типичан нервно оболели пацијент коме се као терапија предвиђа одмор. Али упркос свему треба истаћи да без обзира да ли дијагноза одговара симптомима нервне поремећености, хистерије или неурастеније, наратор је приморан да прихвати лечење које потискује његову жељу за стварањем. И у сукобу је не само са мужем и братом већ и са читавом медицинском праксом, устаљеним веровањима о поремећености жена, схватањима о репродукцији.

Наратор нас читаоце, својим стањима и све већом избезумљеношћу тапетима, изнова подсећа на судбине других нервно поремећених и хистеричних жена.

Лудило наратора настаје због његове затворености и немогућности да овлада својим умом, а то је још више наглашено и појачано самим изгледом куће и собе у којој борави. Постоје ограде, зидови који закључавају и спутавају<sup>4</sup>.

Наратор користи кратке реченице, прелази с једне теме на другу, што указује на повезаност са моделима, шарама тапета које се цепају, раздвајају и уништавају саме себе у низу контрадикција. Оне су раздвојене на два дела, а то наговештава вечну унутрашњу борбу и конфликт, као и подвојеност личности наратора. Можда нешто покушава да побегне?

Да бисмо схватили поменути нервну поремећеност наратора битно је обратити пажњу на речи које користи и симболику које оне имају.

Ноћ (Night) за наратора представља бег од тог свесног, реда, дана, светлости. Током ноћи подсвест наратора подивља.

Сунчев сјај (Sunshine) се може повезати са жутиим тапетима чија боја бледи са заласком сунца, тако да њихов разарајући утицај слаби. Болесно жута нијанса тапета указује на нервну поремећеност.

Заменицу себе, се ("myself") наратор користи да нагласи и покаже своје место у реченици и друштву. Овом заменицом он није чак ни једнак са обичним људима какав је супруг Џон. Сталним понављањем наглашава се свесност свога стања и још већа нервна растројеност.

Колонијална вила, господска кућа, наслеђено имање („Colonial mansion, a hereditary estate“) представља обичне људе и њихове идеје, неразумљиве у свету ментално поремећених. За нас то је болница

4 „...there are hedges and walls and gates that lock, and lots of separate little houses for the gardeners and people...I never saw such a garden - large and shady, full of box-bordered paths...“  
The Yellow Wallpaper, *The New England Magazine*, Volume 11 Issue 5, January 1892.

19. века, затвор и можда једино уточиште нервно растресене болеснице. То је позорница, кућа, средиште дешавања људи, како Stew сматра. То су забрањене личности, недозвољене особености и сексуалност и било који облик романтичне среће. Ова врста господске куће за Лакана представља симболички ред, ред језика. John S. Bak објашњава да господска кућа спаја, утеловљује, сједињује спољна средства забране, било особе било одељења ментално оболелих<sup>5</sup>. У овој кући наратор је сигуран у свом лудилу, не жели да је напусти, она постаје део њега.

За придев (Queer) који значи чудан, необичан, сумњив, смушен, болестан, слаб, хомосексуалан, лажан, Jonathan Crewe каже да га наратор користи у току велике културне промене у значењу **чудан и необичан, (упадљив, настран)**, а затим га замењује еуфемизма који се односе на хомосексуалност, позивајући тако читаоце да препознају ту исту сексуалну жељу као потиснуту а не као одсутну у свету хетеросексуалности. Jonathan Crewe истиче да овај придев такође значи свест и спознају о потискивању које воде до осећаја самоспознаје чудности, настраности, необичности код читаоца<sup>6</sup>. Склони смо да верујемо да наратор користи овај придев да би показао и описао необичност свог стања као и чудност ситуације у којој се налази. Сам придев упућује на болесно окружење и необично понашање које оно изазива. Тиме се појачава значај фактора који изазивају лудило и менталну растројеност.

Заменицом (One) која значи човек, појединац наратор прикрива своју аутономију и наглашава безизлазност из ситуације и немогућност да утиче на своје стање и да промени своју неугодну ситуацију. Понављање заменице појачава разореност и растројеност болеснице и тиме указује на сваког беспомоћног и растрзаног човека поремећене рационалности.

Jeannette King<sup>7</sup> сматра да реч болест (Sickness) представља бег иако само у халуцинацију, лудило. То је резултат нараторовог отуђења од улоге које му друштво намеће и очекује да испуни. Том речју он наговештава уклањање реалности. Што се потврђује причом, и у томе се слажемо са Jeannette King. Али морамо додати да

5 Bak, John S. "Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper.'" *Studies in Short Fiction* 31.1 (Winter 1994): 39-46.

Crewe, Jonathan. "Queering 'The Yellow Wallpaper'? Charlotte Perkins Gilman and the Politics of Form." *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 (Fall 1995): 273-293.

6 Crewe, Jonathan. "Queering 'The Yellow Wallpaper'? Charlotte Perkins Gilman and the Politics of Form." *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 (Fall 1995): 273-293.

7 King, Jeannette, and Pam Morris. "On Not Reading Between the Lines: Models of Reading in 'The Yellow Wallpaper.'" *Studies in Short Fiction* 26.1 (Winter 1989): 23-32.

поменута реч за нас има позитивно значење јер једино у болесном наратор налази спас, то му даје снагу, подстиче га да пише, ствара и да се супротстави демонима рационалног света. У беспомоћности нараторовог лудила крију се средства победе уз помоћ којих ће једна заточена душа моћи да пише, ствара и живи.

Реч лекар (Physician) представља моћ, репресију сила закона које гуше слободу, креативност и спречавају наратора да буде срећан у свом лудилу. Све то својим понашањем показује супруг Џон, који би могао бити представник свих лекара менталних институција.

Catherine Golden<sup>8</sup> наговештава да писање није место за изражавање сопства и сигурна област управо због новог начина постојања нараторовог сопства. Али упркос томе верујемо да управо тим новим преиспитивањем своје личности, колико год да је она уништена, поражена и гурнута у лудило наратор проналази сигурну базу свога живота и среће. Јер у том новом стању сталног преиспитивања он једино може да пише, ствара, постоји. И тиме читаоце убеђује у ужас и хорор кроз који пролази и објашњава радост коју осећа када се суочава са својим другим ја.

Тапете (Wallpaper) представљају оно друго ја, оно што је чудно потиснуто. Оне су узрок лудила али и среће. Њихове шаре и модели су поцепани баш као и наратор. Лудило изазива писање, писање изазива наратора а наратор изазива себе.

Заменица ја (I) показује позитивне промене наратора нарочито када је његово лудило подложно осуди и неконзистентно са здравим разумом. Ова заменица показује смисао сопства и могући смисао осуде. Можда неко треће, ја, ја фикције. Она упућује на другачију снагу, моћ али и бунт и нечисте мисли.

Жути мирис (Yellow smell) појачава дезоријентисаност, страх и збуњеност које наратора упућују на читање и писање подслојева тапета у којима се његова заточена личност ослобађа и потреса решетке свога затвора. То може бити мирис трулежи, мрака али за нервног болесника то је извор узбуђености и жеље за новим читањем.

Цепање тапета (Tearing the paper) јесте ослобађање наратора, право лудило помахниталости и беса. Овим чином се уништава норма, друштво и све силе које гуше. Ово омогућава долазак до идеалног сопства. Елиминише се оно друго које наратора спречава да дође до правог себе.

8 Golden, Catherine. "The Writing of 'The Yellow Wallpaper' A Double Palimpsest." *Studies in American Fiction* 17 (Autumn 1989): 193-201.

У схватању Jeannette King и Pam Morris препознајемо Лаканов концепт подвојеног ја. Имагинарно ја је одвојено од опажајног ја које постаје водиља, мотив за све будуће идеализације, самоодређивања и сопствено препознавање.

У овој краткој причи ја наратора, које се прилагођава, живи кроз трагање за својим потиснутим ја. Врхунац ове везе кулминира на крају приче, у чину цепања тапета, када наратор поцепа већи део тапета. Оно што остаје је ја које се не прилагођава и које није производ друштвене конвенције. Када жена, која је иза тапета, излази, не добијамо слику ослобађања и победу једног друштвеног идеала већ победу лудила. Поменута жена помаже наратору у цепању тапета, односно уништавању конвенционалног, друштвеног ја.

На крају наратор је и жена иза тапета, која је завезана, и она која је испред тапета, која везује. Наратор ствара тапете и тапете стварају њега. Наратор ствара лудило и лудило ствара њега.

## Литература

Bak, John S. "Escaping the Jaundiced Eye: Foucauldian Panopticism in Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper.'" *Studies in Short Fiction* 31.1 (Winter 1994): 39-46.

Crewe, Jonathan. "Queering 'The Yellow Wallpaper'? Charlotte Perkins Gilman and the Politics of Form." *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 (Fall 1995): 273-293.

Ford, Karen (1985). "The Yellow Wallpaper and Women's Discourse," *Tulsa Studies in Women's Literature*, volume 4, issue 2.

Gilman, Charlotte Perkins (1892). *The Yellow Wallpaper*, this edition Dover Publications, 1997.

\_Golden, Catherine. "The Writing of 'The Yellow Wallpaper' A Double Palimpsest." *Studies in American Fiction* 17 (Autumn 1989): 193-201.

Haney-Peritz, Janice. "Monumental Feminism and Literature's Ancestral House: Another Look at 'The Yellow Wallpaper.'" *Women's Studies* 12 (1986): 113-128

Hochman, Barbara (2002). *The Reading Habit and "The Yellow Wallpaper"*. Duke University Press.

Hume, Beverly A. "Gilman's 'Interminable Grotesque': The Narrator of 'The Yellow Wallpaper.'" *Studies in Short Fiction* 28 (Fall 1991): 477-484.

Johnson, Greg. "Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in 'The Yellow Wallpaper.'" *Studies in Short Fiction* 26 (Fall 1989): 521-530.

King, Jeannette, and Pam Morris. "On Not Reading Between the Lines: Models of Reading in 'The Yellow Wallpaper.'" *Studies in Short Fiction* 26.1 (Winter 1989): 23-32.

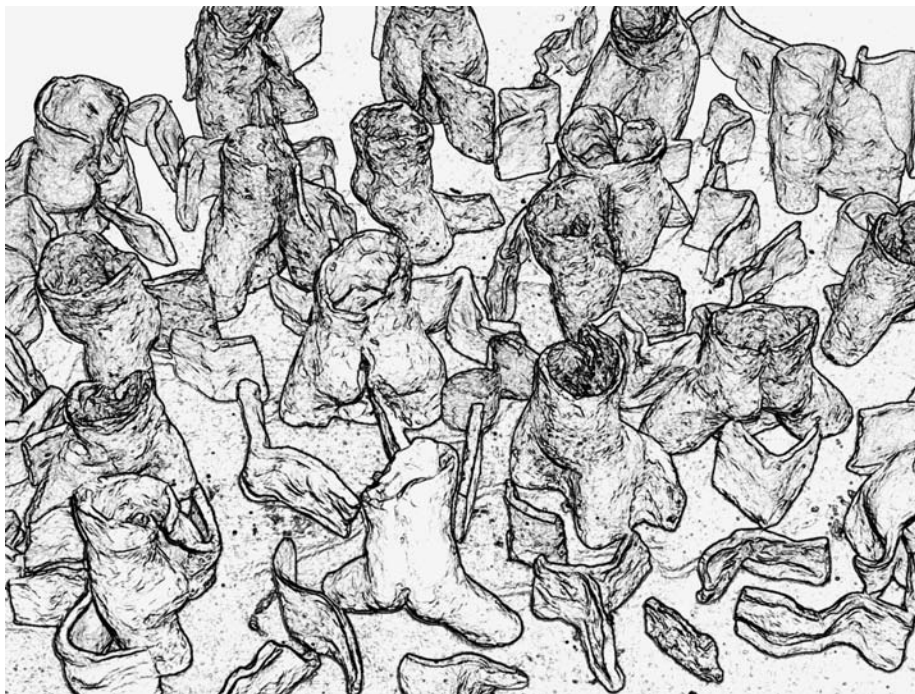


- Knight, Denise D. "The Reincarnation of Jane: 'Through This' - Gilman's Companion to 'The Yellow Wall-paper.'" *Women's Studies* 20 (1992): 287-302.
- Lanser, Susan S. "Feminist Criticism, 'The Yellow Wallpaper,' and the Politics of Color in America." *Feminist Studies* 15 (Fall 1989): 415-437.
- Ryan, Alan (1988). *Haunting Women: Chilling Stories of Horror by Fourteen Acclaimed Women Writers*. Avon Books.
- Thomas, Deborah (1997). *The changing role of womanhood: from true woman to new woman in Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper'*.
- Thrailkill, Jane F. (2002). "Doctoring 'The Yellow Wallpaper,'" *ELH*, volume 69, issue 2.

**Danka Kovačević, Dubravka Kovačević**  
**THE NARRATOR'S MADNESS IN**  
**CHARLOTTE GILMAN'S *THE YELLOW WALLPAPER***

Summary

The paper depicts the effect of confinement on the narrator's mental health, and her descent into psychosis. With nothing to stimulate her, she becomes obsessed by the pattern and color of the wallpaper. The narrator is forbidden from working, and has to hide her journal entries from her husband, so she can recuperate from what he calls a "temporary nervous depression—a slight hysterical tendency", a diagnosis common to women in that period. The windows of the room are barred, and there is a gate across the top of the stairs, allowing her husband to control her access to the rest of the house. In the end, the narrator imagines there are women creeping around behind the patterns of the wallpaper, and comes to believe that she is one of them



Јулијана Протић • *Лавиринт 2*  
дигитално генерисана графика, 70 × 50 cm, 2004.

Игор Перишић

*Институти за књижевности и уметности, Београд*

## СМЕХ И ЛУДИЛО: ПОЛИТИКА „ТРЕЋЕГ ПУТА“ У ЗЛАТНОМ РУНУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

На основу кратке презентације закључака неких аутора који су о вези смеха и лудила говорили у прошлости, прелази се на специфичну везу смеха и лудила у роману *Златно руно* Борислава Пекића. Тај однос се доводи у везу са схватањима Мишела Фукоа, да би се затим, у анализи неких карактеристичних епизода, показало како све то Пекић маестрално уметнички транспонује, уводећи у брак између смеха и лудила и трећи (под)елемент – љубав.

**Кључне речи:** смех, лудило, љубав, трансценденција, Борислав Пекић

О вези смеха и лудила пише се мање или више отворено, али углавном површно, у многим теоријама смеха. Како циљ овог текста није да дијахронијски представља те теорије, то је подухват који би захтевао читаву књигу, вреди се ограничити само на неке карактеристичне примере. Будући да је лудило традиционално повезано са смехом као нешто што обележава не-паметни субјект који своју несувислост изражава баш немотивисаним смехом – попут оне везе која постоји у колоквијалном изразу смејати се као луд на брашно<sup>1</sup> – управо са своје привидне немотивисаности онда је и та веза смеха и лудила остављана по страни од сваке дубље анализе као нешто по себи невредно теоријског разматрања. Слична је ствар и у проучавању смеха код деце – смеха који би се такође могао назвати лудим – које се такође поставља у зону пред-свести, односно у оно поље које би требало да обрађују пре свега медицина и физиологија, а не хуманистичке теоријске дисциплине<sup>2</sup>. Међутим,

- 1 О природнонаучним проучавањима веза смеха и лудила видети: Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, 1872, 199. Код идиота, смех се не може повезати с било каквом рационалном идејом, он је напросто израз – можда нама, „нормалнима“, недоступног у таквом облику – животног задовољства.
- 2 Видети рецимо: Jean Plaquevent, „О значењу смиећа код дјетета“, у: *Смиећ: Увод и научну студију о смиећу људском феномену*, Zagreb, Novinarsko издавачко предузеће, 1961, pre-vela Renata Mikša. Мада се и Жан Плакван жали да теорије остављају по страни дечји спонтани и природни смех, ни он неће одолети зову антитеорије при сусрету с тако

како је ноторна ствар да свако – само ако допусти себи пропламсаје увидâ о пријатности душевне реакције при сусрету с назови ниским духовним задовољствима – ужива у тзв. лудом, немотивисаном смеху, тим провалама ирационалности у рационалну свакодневицу, онда се код тих „луђих“ духова свакако мора јавити потреба за озбиљнијим проучавањем везе смеха и лудила.

Управо можда подстакнут тим лудим импулсом, Бодлер креће још једним „луђим“ путем. Он, у складу са својом декадентном природом, неће посматрати тај луди смех у његовим тзв. природним манифестацијама, већ, јер се тако можда и боље спознаје, као вештачки изазван, тј. смех под дејством хашиша који има све карактеристике тог лудог, а-рационалног смеха. Ево како изгледа тај опис код Бодлера. Цитат ће бити мало дужи ради истицања куриозума, а и због претпостављене недовољне упућености, просечног теоретичара у садржину цитата, што је последица незаинтересованости српске културе за оваква замишљања:

„То је, најпре, некаква раздраганост, луцкаста, неоодољива, која вас свег обузме. Ти напади безразложне веселости којих се стидите, учестали су и испресецани интервалима тупости у којима узалуд покушавате да се приберете. Најједноставније речи, најобичнији појмови, добијају нову и чудну физиономију. Чак се стидите како сте досад могли мислити да су једноставни. Сличности и неприлична поређења која је немогуће предвидети, бесконачне игре речи, наговештаји шала, непрестано вам врцају из мозга. Ђаво је ушао у вас, узалуд се опирете тој веселости, болној као голицање. Повремено се смејете себи, својим будалаштинама и свом лудилу и ваши другови, ако их имате, смеју се подједнако и себи и вама. Но као што и они нису зловни, тако ни у вама нема горчине.

То осећање пријатности, час слично малаксалости, а час љутом болу, та нелагодност у веселости, та несигурност, та неодлучност типична за болесно стање, обично су краткога века. Ускоро, односи између појмова лабаве, основна нит која повезује ваше замисли тако је истањена да вас само ваши саучесници могу схватити. Међутим, о томе и што се тога тиче – никаквог доказа: можда само мисле да вас схватају и варка је међусобна. То луцкасто понашање и то кикотање које подсећа на експлозије, све оне који нису у оном стању у коме се ви налазите, подсећају на право лудило или у најмању руку на измотавање манијака. Напротив, мудар и трезвен став, срећеност мисли опрезног сведока који се није опио, увесељава вас и забавља као нека посебна врста лудила. Улоге су промењене. Крајње сте иронични

---

чаробним предметом који га наводи да и сам закључи да такав смех као чиста поезија „не подлеже анализи одраслих особа те прелази оквире и најлукавијих теорија“. (Истио, 171)

према његовој хладнокрвности. Није ли тајанствено смешан положај човека који ужива у нечем што је другом човеку, који није у његовој кожи, несхватљиво? Лудак сажаљева и зато, на видику његовог интелекта, почиње да се рађа мисао о његовој надмоћности. Ускоро ће та мисао порасти, добиће силне размере и распрснуће се као метеор.<sup>3</sup>

Не улазећи у анализу тачности описа ових фаза у стању опијености од хашиша – која су због својих поетских момената уздигнута на ниво естетске релевантности с оне стране сваког појединачног искуства – битно је, у не личном већ књижевноисторијском смислу, истаћи да је оваквим искуствено-, теоријским' елаборацијама Бодлер отворио простор за појављивање читаве традиције испитивања лудих, заумних стања, која ће свој наставак имати у надреализму. Уосталом, један од сликара пониклих из надреалистичке традиције, Жан Дибифе, везу између лудила и уметности неће више тражити само у вештачки изазваним стањима, он ће велики део свога времена проводити са онима које друштво назива природним лудацима. Хумор је при свему томе, као део надреалистичког *вјерују*, неопходан услов надилажења стварности, или, како је сматрао Марко Ристић, стварања надстварности у којој се „укидају антиномије рационалне мисли, а логички неприхватљиви спојеви постају могући“<sup>4</sup>. Хумор би тако био поетско средство за формирање *шреће* света, а томе би се могло додати да је смех једна од манифестација животне форме лудила.

Надреализам је открио и црни хумор, у којем припадајући смех итекако има везе с лудилом, лудилом пре свега схваћеним идеолошки, као супстратом другачијег погледа у/над стварност. У оптици црног хумора стварност се посматра под „косим“ углом и мери „најнепостојанијим, најпоремећенијим аршином који се, парадоксално, испоставља као најтачнији“<sup>5</sup>. То поремећено мерило за „премеравање“ света за Ани ле Брен, која скоро револуционарно занесено пише о црном хумору, постаје *par excellence* субверзивно начело превредновања света, начело помоћу којег се поима недовољност било каквог поимања, као над-свест обележена принципом *прошйивречносйи*<sup>6</sup>. И све то, у револуционарној инспирацији,

3 Шарл Бодлер, „Поема о хашишу“, у: *Поезија, Проза, Вештачки рајеви*, избор, поговор и коментари Радивоје Константиновић, Нови Сад, Светови, 1991, 220–221.

4 Јелена Новаковић, *На рубу халуцинација: Поетика српског и француског надреализма*, Београд, Филолошки факултет, 1996, 123.

5 Александар Бошковић, „Црни хумор“, *Свети речи*, Београд, 2007, бр. 23–24, 43–50, курзив И. П.

6 Ани ле Брен, „Црни хумор“, *Књижевност*, Београд, 1976, LXIII, бр. 7–8, прево Бранко Јелић, 641.

представља наговештај „најреволуционарнијег атеизма“, пошто црни хумор у свим својим испољавањима „најављује један морал и једну рационалност који почивају на уживању“<sup>7</sup>.

После свих занесених објава о лудилу и смеху као путевима за преобразбу или надилажење стварности, скоро да дође да би се у таквом контексту лудило имало схватити као друго име филозофије. У том смислу Еуген Финк, позивајући се на Платона, описује филозофа као оног ко изгледа будаласто када се нађе у ситуацијама које су само од овога света, а цела филозофија је по њему својеврсни обрнути свет пошто доводи у питање наш ‚природни‘ поглед<sup>8</sup>. Али – Финк даље развија своју тезу – иако тај филозофски поглед на ствари може деловати лудо, заправо је он тај који пружа прилику за истинско сагледавање света наспрам оног ‚нормалног‘ карактеристичног за позитивне науке.

Дакле, и кад филозофи говоре о лудилу, ипак се ту ради о некој вишој врсти лудила, о оном загонетном поетском лудилу карактеристичном за Дон Кихота, који је можда најрепрезентативнија фигура архифилозофа. Његова племенита лудост прави је пример како смех и лудило удружени формирају нове сазнајне прирасте. Светозар Кољевић је ту везу изванредно формулисао, говорећи како се у Сервантесовој парадоксалној пародији Дон Кихот представља као:

„...луд и луцидан, као егоцентричан и племенит, као комичан и трагичан: можда је, уосталом, лудост претпоставка луцидности, можда је егоцентризам, као верност најдубљим поривима властитог хуманитета, предуслов истинске племенитости, можда и нема ничег стравичнијег и тужнијег од оног што је истински смешно.“<sup>9</sup>

Дон Кихот еквилибрира у међупростору лудила и луцидности, показујући и да је немогуће наћи границу између лудог и озбиљног смеха, оног природног и изазваног, чиме постаје очигледно да у сваком смеху има лудила, али и да лудило није само лудо смешно.

У једном ‚сервантесовском‘ делу *Злајног руна* износи се аутопоетички кључ за читање лудила у Пекићевом роману. Пекић наиме користи дугачке приповедне пасаже, обележене хумором, као најаве или поднасловне који откривају садржину следећег поглавља, што је сасвим у традицији романа *Дон Кихот*. У овом случају ради се о најави првог поглавља шестог тома у којој се каже да се ту расправља да ли Симеон Газда Балканом тргује мртав, жив

7 Исто, 651.

8 Еуген Финк, *Увод у филозофију*, Београд, Нолит, 1989, превео Душан Ђорђевић Милеуснић, 36.

9 Светозар Кољевић, *Хумор и мит*, Београд, Нолит, 1968, 48.

или „на кентаурској среди двога – луд“ (VI, 13)<sup>10</sup>. Лудило је дакле експлицитно смештено у несврстани<sup>11</sup>, или *шрећи* простор између смрти и живота, као лудило које трансгресира та лажна лица целине егзистенције. Можда у складу са чувеном опаском из Шекспировог *Хамлета* да у сваком лудилу има система, овакво лудило захтева још мало теоријског објашњења.

А та помоћ долази од Мишела Фукоа. Оно што се овде назива *шрећим њуштем* или лудилом у трансценденталном или трансгресивном смислу, Фуко је такође, у књизи *Историја лудила у доба класицизма*, узимао као форму лудила у несвакидашњем значењу, лудила као трансценденталног лудила које треба открити и описати. То ће се десити у процесу трагања на оси од лудог лудила ка лудилу као једној од битних антрополошких константи која остаје с оне стране надзирања и кажњавања, заправо с оне стране опозиције разум/уобичајено схваћено лудило:

„Треба начинити историју тог другог облика лудила – тог другог облика преко којег се људи, потезом неприкосновеног разума којим затварају свог суседа, саобраћају и препознају кроз беспштедни језик не-лудила; (...) Покушати да се у повести поново нађе она нулта тачка историје лудила, када је оно нераспознатљив доживљај, доживљај још неодељен од саме поделе. Описати, од почетка његовог скретања, тај „други облик“ који, замахом и с једне и с друге стране, за собом оставља, одсада отуђене, глуве за сваку промену и као мртве једно за друго, Разум и Лудило.“<sup>12</sup>

Иако овде Фуко говори о *другом* облику лудила, све се то може превести и на политику *шрећег* пута: наиме тај други облик лудила јесте заправо трећи пут када се успостави хеуристичка схема која треба да покаже политике могућности избора рационалност/антирационалност. Све ово раздвајање врста лудила Фуко, дакле, види као темељ за настанак психијатрије. Установљавањем лудила као душевне болести, као лудог лудила, крајем 18. века, прекинут је разговор између разума и лудила, разговор који ће много касније обновити Фројд. Монолог психијатрије, који је монолог разума, могућ је као ћутња о том другом облику лудила. При том

10 Сви цитати из *Злајног руна* обележени су бројем тома и стране у загради у самом тексту и односе се на ово издање: Борислав Пекић, *Злајно руно I-VII*, Београд, Дерета, 2005–2006.

11 Као што је читалац осетљив на интертекстуалне и интердискурсивне везе сигурно приметио, кроз цео овај текст струје озбиљно-смешне аналогije са (југо)носталгичном митологијом која се, поред осталог, формира и на дискурсу политике трећег пута несврстаног Јосипа Броза.

12 Мишел Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, Београд, Нолит, 1980, превела Јелена Стакић, 9.

треба бити опрезан због тога што код Фукоа не може бити традиционалног објашњења шта лудило или друго лудило јесте, већ само археологије онога како су различити дискурси доживљавали лудило у разним епохама. Стога, и када каже, што је на трагу тезе овог текста, да постоји разлика између лудилâ, ма колико то инвентивно објаснио (као на пример када тврди да је ‚луда‘ лудост чиста субјективност која је заправо идеалан случај и по томе различита од световне лудости која је алогична и смешна), увек ту стоји резерва постструктуралистичког филозофствујшћег назора да никад то није баш све ту, и да никад баш то није све тако – језик је тиранин или ослободитељ који онемогућава утопију сигурности појмовног обухватања ствари. У сваком случају, барем за потребе овог текста, уз све резерве, и уз свесно насиље над незавршеношћу постструктуралистичке мисли, као дајдест Фукоовог ‚схватања‘ лудила могло би се рећи следеће. У класицистичко-позитивистичкој оптици формира се опозиција разум/безумље (разум/не-разум), при чему лудило испада из те бинарне структуре као само један део безумља, као оно што у себи има понешто и од мудрости. У једној интуицији паратрадицијског дискурса такво лудило могло би да буде и легитимни синоним за мудрост. Трећи пут, који се формира на траси другог лудила, обележен је *смешним лудилом* које се поиграва и с лудилом као таквим, а и с рационалном озбиљношћу као таквом. У складу с Фукоом, упркос свим оградама, који сматра да је класицизам препознао опасност од лудила као апсолутног простора слободе, могло би се дакле рећи да постоје само бинаризоване опозиције паметан/непаметан, а не луд/паметан, или здравље/болест, при чему опет лудило није ни здравље ни болест, већ нешто треће<sup>13</sup>.

Највећи лудак у Пекићевом *Злашћном руну* је Симеон Хаџија. Мада у његовом лудилу великог удела има и породична традиција (рецимо, и Симеон Мосхополит почиње да луди набијен на колац, а Газда је, како је наговештено у оном првом цитату из Пекићевог романа, на среди између лудила и памети), ипак је Хаџија лик који има највише обележја лудила у свакодневном значењу те речи. Његово лудило ће, тако, бити прилика за разноврзне смеховне преокрете. Иако је на моменте и то лудило на линији оног трећег, спасоносног пута, ипак је већим делом представљено као сувише лудо лудило, тј. лудило које нема псеудорационалну подлогу на основу које се лукаво може извући корист како на практичном, трговачком плану,

<sup>13</sup> Захваљујем Љубици Пупезин на разјашњавајућим дијалозима поводом ових питања, без обзира на то што се овде написано можда разликује од онога што смо заједнички ‚закључили‘.



тако и на метафизичком. Ево како се описује шта је Фирма урадила са Хаџијиним лудилом, тј. како је то лудило функционализовала, а Хаџију дефункционализовала:

„Потом се Фирма његовом добротом, увиђавношћу и образованошћу служила да дотера и нашминка неподношљиву слику што су је њени упорни меркантилни успеси изображавали пред суревњивом и непријатељски диспонираном српском чаршијом. То је, нажалост, било прилично ризично јер се, у рекламной функцији, схватајући је озбиљно и дословно, Хаџија обавезао на извесна задужбинска и легатна добročинства, несагласна с општом политиком Фирме, па је дискретно, лагумски повучен из патриотског оптицаја и депонован у приватно лудило, у коме није био кадар за крупнију штету.“ (V, 218–219)

Дакле, у наративном смислу овде лудило служи за постизање ефеката смеха. По логици капитала, ако је нешто некорисно, тј. лудо то не значи да не може да се употреби у сопствене сврхе, у овом случају у сврхе хињеног добročинства које капиталу треба да прибави рекламу о сопственој не тако суровој безобзирности. Лудило је корисна девијација која ће онима који су и сами заражени лудим поривом за нематеријалношћу подастрти доказ о лудом људском лицу капитала. Ипак, Хаџијино лудило се опире контроли јер само по себи не може до краја прихватити функционализацију а да не посегне за унутрашњим поривом истине лудила која захтева истиниту реализацију. Стога, Фирма на крају одустаје од даље функционализације, опредељујући се за померање таквог лудила у приватну сферу у којој ће лудило моћи самосврховито да делује, остављајући ипак контролисана лудила да обављају јавни посао.

Хаџијино лудило тако добија и поетску, утопијску димензију, што значи да упркос иронији оно задржава ауру необјашњиве замности душе, што је само једна од манифестација трећег пута лудила. Генеза (генеалогја) Хаџијиног лудила изгледа овако:

„Док се утркивао с највећим германским духовима, тамо горе у Хајделбергу, могло се казати да је луд само начетврт. С родољубивим заносом ушао је већ био у полулудило, сагласно полумесецу. Богом се залудео и на свих три фртаља.

Остаје да се види како је то изгледало кад је, као пун месец усред своје последње мене, засијао пуном снагом, на коју мозак више није бацао никакву ометајућу сенку...“ (V, 235)

У коначној суми, сва противречност Хаџијиног лудила – која је послужила за разне чисто смеховне бравуре у *Злашном руну* – да-

кле ипак води ка вишој дијалектици односа лудила и памети. Ево како Газда анализира ту противречност:

„Испадало је некако да је Сократ строго против самоубојства, ко што му се протифили и велики хришћани, поимење Хаџија. Междутиме, и Сократ и Хаџија се убили. Први кукуту испио други кроз пенџер ришно. *Ти ине афишо*, шта је сађ то? А оба се слофила као паметњи људи, премда Хаџија био поврх и луд.“ (IV, 18)

Лудопаметни Хаџија ,бира' пут смрти, као у његовом случају једину ,логичну' политику трећег пута, а приповедачка инстанца све то зачињава смехом као оплемењивачем лудила, али и смехом као средством трансценденције смрти. У том смислу и Фуко говори о (лудом) смеху као политици превазилажења смрти: „Али у смеху лудака постоји то што се он унапред смеје смеху смрти; а безумник, предсказујући је, обезоружава језовитост смрти“<sup>14</sup>. Ако се ови Фукоови увиди преведу на језик књижевноисторијске традиције, онда опет у видокруг долази откриће надреалиста о црном хумору као једном од видова трансценденције смрти.

Смехотресни елементи црног хумора још су читији кад је реч о Симеону Газди. У ситуацији неизвесности у погледу Газдиног живота или смрти, појављују се црнотуморни моменти који саму ту ствар, проблем мртвоживости, додатно смеховно релативизују. Тако Стефан Сениор, Газдин другорођени син, у драмским деловима *Златиног руна* започиње читава смеховну уметнуту епизоду о томе како се Газда плаши да ће његово тело после ,смрти' бити предато анатомском институту:

„С тобом се препирати, збиља... Немогућ си и кад ћу тиш. И мртав ћеш бити немогућ, само се још не зна – како. Начин се не зна... Можда си већ мртав, али симеонишеш, правиш се жив да те не уступимо анатомском институту...“ (VI, 403)

У складу са црнотуморном релативизацијом ,случаја' смрти, и овде се Газда појављује као субјективност која не умире, јер ће и после наводне смрти моћи да казни оне који неће поштовати његову вољу, доводећи их у онтолошки несигуран положај када буде потребно да ту смрт правоснажно и стварносно констатују. Све се то неких тридесетак страница касније потврђује тиме што и сам Газда исказује бојазан од анатомског института, објављујући да ће и мртав (или заумно жив) прогонити оне који не схватају његов онострано-онострано положај:

14 М. Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, 26.

„Али, што ме прикофали ако сум мртаф? Што зафарбали, ајде, ред је. Да ти не знаједу да сум жиф, ал’ ме закуцаљи да не бегам док по мен не дојду из анатомњи инштитут? Продали ме анатомњом као дуго-рочно чудо, још дафно жифог, угофор истекао, ја одузет, немоћан, а угофор је угофор, ако је роба, мимо декљарација, малко жифља него поручена, не фали, ће је тамо умртву.“ (VI, 432)

И пре него се у шестом тому цела прича са анатомским инштитутом развије, већ у другом тому појављује се исти мотив, што је поступак карактеристичан за цело *Злајно руно*. Ради се о поступку приповедања „на парче” о истом догађају, тј. о истом догађају добијамо информације на различитим местима романа чиме се потцртава његова антихронолошка композиција, композиција која заправо својом формом говори да су сви тренуци садржани у осталима, да не постоји узрочно-последично одвијање стварности у свету Његована. Реч је о својеврсном трећем приповедачком путу на којем се догађаји не ређају ни хронолошки нити по принципу чисте случајности, већ по „законима” луде фантазмагоријске свести која приповеда роман. Газда је у дијалогу с мртвом супругом Томанијом:

„Да ме не чуфају за како доброчињство? Готофе паре да не арчу? Да се отечеству кроза ме, отписатог, одужу?... Чуо сум, твој Стефан причо Емилији како нека стојећа фамиљиа из Чаршије мртвога деду дала ањатомском ињштитуту. Чофек се још ни ољадио није, а они њега у бајсен. Од хасње да буде, веле. На ползу науке... А овамо, пазили га, и све. Па одједаред, после чаја у пет, ћуш, у бајсен. Адио, *пайауш!* Тро муц ан – на многаја љета!... Шта ти мислиш, Томанијо? Је ли за Кир-Симеона, твога мужа и Газду од онољко нула, у бајсен, у шпирит да скоњча? Ко гуштера, даждовњака, да га коњзервираду...“ (II, 30)

Овај страх од модернизације смрти, који је и Душан Ковачевић маестрално рабио, доводи до коначног црнотуморног опредељења целог геноса Његован против тривијалне чињенице да се мора умрети. Такву идеологију неумирања (која је кроз цео роман транспонована и преко комедије вампирства Симеона, као комедије која има олабавити чврсте границе између смрти и живота) најпластичније износи Симеон Лупус. Када крене на сахрану жртава са Чукур-чесме, он овако размишља по том питању:

„У геносу Њаго-Његован, смрт се сматрала за постиђујући недостатак карактера, тако рећи послован неуспех на граници банкрота, збивала се ретко, чекала дуго и заборављала брзо, па је он дошао безмало до тога да јој *одрекне озбиљности*. Одлучио беше да попусти само пред неизбежним, ако до тога икад дође – надао се да неће – и присуствује једино сопственом погребу...“ (IV, 491, курзив И. П.)

А присуствовати сопственом погребу (не у смислу телесног факта, већ, као што Симеони заправо хоће, са самосвешћу која се одрекла озбиљности терора уобичајених закона физике) може само онај који смеховно преокреће сва правила традиционалне логике. И то је у духу сваког од Његована, а Симеона Газде – када се пред „смрт“ потпуно препустио игри могућим световима од живота до смрти и између – понајвише. Логика се код њега контрапунктира Тајни, као фигури трећег пута. Веома је речита Газдина употреба алогије приликом расправе с Томанијом о полумитском завичају Његована, Москопољу:

„Ја и не кажем да ти ниси био у Москопољу. Ја само кажем да се у Москопољу ниси родио.

*Афио ине! Поли Кала!* Само, зашто се у Москопољу нисам могао родити?

Јер си се родио у Београду, ето зашто. А нико се не може на два разна места у исто време родити.

Ја и не кажем да је време било исто, госпођо. То о чему ти причаш је аристотелска панметронаристонска логика...

Које, ако се не држиш, ће рипнеш кроз прозор као Хаџија. И то саввим логично.

Шта је логика наспрам тајна, госпођо?“ (I, 411)

Алогија је довољан услов за стављање под знак питања логике света, али томе је још придодата њена смеховна деконструкција од стране Томаније која привидно ствари приводи разуму али заправо – пошто је њено логично позивање на алогичног Хаџију: алогија другог степена или секундарна алогија – уноси још већу забуну у тајновиту инспирацију симеонских можданих путева.

Као што овде Томанија „чачка“ Симеона Газду, деконструишући његова умовања, тако се и сам Газда обилато користи алогичним упадицама када осети да је то најбоље оружје против вулгарно-економских шпекулација које су једина преокупација света којем он, када хоће, до гуще припада, али се заправо, његовим исмевањем, од таквог света и дистанцира, повлачећи се на неку трећу стазу. С тих разлога у другом тому појављују се мекике као те(к)стурална манифестација смеховног али и употребног лудила: Газда једноставно у највећем напону полемичког жара, при некаквим фирмовним шпекулацијама, изговори реч „мекике“ и тиме збуну све своје опоненте. Газда је имао тај непријатан „обичај да, као клипове у точкове званичног дневног реда, текуће теме, заглављује некакве неразумљиве примедбе, узречице или фразе, потекле из ко

зна кадашњих искустава његовог метузалемског живота“ (II, 363)<sup>15</sup>, чиме на видело излази његова интуиција да се једино тако, у неким ситуацијама, може супротставити досади „хумане логике којом га гњаве разни одбори, седнице, приједи, преговори, разговори...“ (II, 370). Тиме мекике постају „субверзивне“ (II, 369) по логичко одвијање аргумената у које су се умешале. Оне су ирационална бомба која баш не усмрћује противнике, али их довољно ошамути да у њима не остане снаге за даљу рационалну борбу. Мекике као фигура небулозе, бесмислице, онда, због свог тако снажног дејства, и саме по себи задобијају параонтолошки статус, као средство којим се указује на обресе једне другачије онтологије која није заснована на појмовима ума, али ни на чистој произвољности – да је тако, мекике би други занемарили као случајни ексцес.

И после мекика, имајући на уму онај први, кључни цитат из *Злашног руна* (Газда није ни мртав ни жив, већ нешто између), лудило остаје, дакле, по свему трећи пут између живота и смрти, као што ни „луде“ мекике нису само мртви предмет али ни појмовно оживљена и теоријски активирани материјалност. И смрт и живот су крајње тачке бинарне једначине која се у *Злашном руно* деконструира помоћу смеха, лудила и можда још нечега. Симеон Газда у разговору с мртвом Томанијом каже: „Ти, жено, откако си умрела, кажда си и оно мало разбора изгубила?“ (V, 45). Из овога се види сва комедија рационалног опредељивања за живот или смрт. Као што се за Газду у тренутку када се *Злашно руно* приповеда, а то је 1941. година, са сигурношћу не може рећи да ли је жив или мртав, он се заправо с тим категоријама спрда, по потреби је жив или мртав<sup>16</sup>, тако се и Томанијино стање током целог романа може пратити у том кључу: она је непрестано живо-мртва, њено животно агрегатно стање је заправо неко треће стање, стање с ону страну живота и смрти, или лудо стање смеховне первертованости

15 Мекике, или сличне заумне упадице, имају своју метузалемску традицију. То је био начин Симеона Грка за „смућивање сабеседника. Мекике су биле ремек-проналазак његове дипломатске маште“. (II, 419) Али и касније, Стефан Сениор, Газдин син, у сличне сврхе наставља породичну традицију дискурсивне конзумације мекика. (VI, 396)

16 Добривоје Станојевић описао је то стање, тај трећи пут, као Пекићев поступак подсмеха умирању или, са исте стране, нараторолошко умирање од смеха. „Метафора смеха, готово оргијање смехом, омогућава јунаку више превентивних умирања. За сваки случај, могао бих и да умрем. За сваки случај, остају још мало жив. Ни тамо, ни овамо, и тамо и овамо. Реч је о посебној живећој непомичности и сталној умирућој акцији. Приповедач као паук у своју мрежу, оваквим обликовањем главног јунака, хвата у замку све што се креће из смера који мало ко очекује. (...) У животу јунака *Злашног руна* постоји унапред дата немогућност умирања. Смех из тог положаја добија посебну снагу. Истовремено је то и немогућност обичног живота.“ Добривоје Станојевић, „Хумор у *Злашном руно*“, *Анали Борислава Пекића*, Београд, 2009, бр. 6, 48–49.

тих категорија. Она је, иако мртва, заправо једини достојни живи партнер за Газду, партнер с којим се вреди парничити, тј. разговарати, а то што је у цитираном случају прекорева због недовољног разбора, то само значи да је привидно рационални Газда (када је то потребно приповедању и свету) свестан Томанијиног спасења у лудилу трећег пута којем и он сам тежи и које је заправо – када се „пусти“ – увелико у њему присутно<sup>17</sup>, да би се на крају романа све завршило његовим преображајем у коња, у а-логос стање. (Ту се дешава још једна, ако се тако може рећи, лингвистичка мотивација. Будући да је коњ на грчком језику АЛОГОС, Симеон је тако своју жудњу за арационалним стањем потврдио и у језику који се у овом случају има схватити као систем мотивисаних односа речи и симеонских појмова.)<sup>18</sup>

Газда на још многим местима Пекићевог романа замера Томанији што је била неопрезна па умрла. Ево једног карактеристичног примера:

„Јесте, Томанијо, умрла си, као и обично кад гесте чиниш, не мислећи ни на шта. Просто ти у главу дунуло. А да си мислила, упитала би се је ли умирању време? Је ли криза час за законитога супруга остављање? Или је криза за сабирање фамилије? Кад је криза, госпођо, на ферије се не иде, у бање и на ходочашћа, поготову у гроб! У кризи те други тамо суљају, а ти има да се браниш, ногама и рукама о земљу одупиреш, а не, *евхаристио*, захваљујем срдачно – па у раку.“ (VI, 432–433)

Смрт се тако појављује и као прекор случајности живота: у складу са трговачком политиком, која одбија да призна случај, требало је одабрати прави тренутак за умирање, а не онај који може да штети и Фирми и породици. Међутим, прави прекор је овде упућен факту смртности, односно прихватању бинарне логике живот-смрт; изгледа да је Томанија негде попустила и определила се за ту логику – и умрла, заборављајући неопрезно на политику трећег пута.

А тај трећи пут, пут трансстварности, луди, заумни, јесте и пут љубави која се уклапа у задате оквире арационалности. Тако када Газда одбија да откључа врата и тиме дозволи да се мртва Томанија носи у гроб, дијалог са ћерком која га моли да отвори врата:

17 Газда заправо са смрћу поступа као с још једном шпекулацијом којом може остварити неке циљеве, или једноставно превладати смрт одлуком да се умре за инат. Говори мртвој Томанији: „Кад се спомињем како нам Лупус умирао, па видим како ја мрем, дојде ми, *кириа*, стварњо да се наљутиш и умрем.“ (V, 50–51)

18 Али не само симеонских, у савременом грчком језику *Алгос* значи и „ирационално“. Јерг Шулте, „Грчки митови у романима *Ајлантида* и *Златно руно*“, у: *Поетика Борислава Пекића – Преишчање жанрова*, Београд, Институт за књижевност и уметност/Службени гласник, 2009, 324.

- „– За бојју вољу, тата, кроз пола сата на гробље идемо!  
 – Идите, ко вам брани?  
 – Како без маме?  
 – Лепо. Извините је. Реците да је индиспонирана.  
 – Отац, она је мртва!  
 – Онда ћете је још лакше оправдати.“ (VI, 439)

може да се чита и као химна љубави, љубави зауздане испод свих наслага наметнутих обавеза, љубави којој је потребна иронија, па чак и црнохуморни смех, како би се исказала на непатетичан начин. Љубави као још једне скривене лудости на стазама трећег пута.

Да је љубав подврста трансценденталне форме лудила чита се и из једне од најлепших сцена у *Злаћном руну*: оној из другог тома када Симеону Грку умре жена Теодора. Грк, познат по својим велеумним подухватима за стицање богатства, који се сви одреда изјалове, у једном од њих, смисливши да лек против куге може да буде лежање у леду, губи своју супругу као жртву испробавања те тактике, док он сам, после озбиљне упале плућа, некако преживи. У својој врсти лудила, која је заправо страст за изумима који ће без физичког труда донети зараду, Грк, сазнавши да је Теодора мртва, доживљава судар са стварношћу која се опире да пружи доказ његовим подухватима. Међутим, и ту „мртвост“ Грк одбија да прихвати. Следи епизода, изванредна и као кратка прича (II, 100–104), написана у кључу фантастичког жанра, и то оног од најбоље врсте, када фантастика није само техника приповедања, већ своје дубље оправдање има у психолошким механизмима ликова, односу који на други начин не може бити објашњен нити представљен него као фантастичан. Иако Теодора уверава Грка да је мртва, он одбија то да призна па наређује третман њеног леша (леша за нас, али не за Грка) разним лековитим помастима. Међутим:

„И даље је била модрикаста као чивит, хладна. И вољу за јелом је изгубила, а по кући ништа није радила. Само је седела и тупо у земљу гледала. Највише је волела да било где легне, затвори очи и прекрсти руке преко груди.“ (II, 101)

Како Симеон Грк и даље – у својој лудој љубави, која је маскирана његовом ипак неуништивом жељом да надвлада материјалност смрти економским стратегијама – неће да поверује да је фантастични свет који он производи заправо лажан (или да би изборио могућност да не буде лажан), Теодора мора да повуче радикалније потезе. На неком пријему, који се у Грковој кући одвијају као да се ништа није десило, она своју смрт износи у јавност, захтевајући пристојну сахрану. Након што су гости отишли, Грк ингениозно

(или: у најбољој црнохуморној традицији) говори Теодори да, упркос свим лукавствима, своју сахрану доживети неће. Теодора, такође ингениозно, одговара: „Ни не могу кад сам мртва“ (II, 103). Пошто Теодора, упркос свим духовним и световним напорима да се сахрани, не успевши у томе на крају нестане<sup>19</sup> (или стварносно прочитано: Симеон коначно прихвати њену смрт), Грк се, спајајући фантастички и нефантастички свет, суочава са „истином“:

„Симеон је покрио главу абом и *горко* плакао. Био је сам на свету. Знао је, наиме, да више нема коме да прича о новим трговачким идејама и да му се при том верује како ће помоћу њих зарадити *мул-шу* *порогз*. Свет је у међувремену постао лупусовски сув, практичан земаљски. *Машиа* је *остала забрављена у сновима* оних које је посветила у своје тајне и заклела да о њима ћуте. Сад је жалио што јој није дао за право, што није признао да је мртва. Можда би се нагодили некако. Можда би пристала да се не сахрани на гробљу него у авлији *кунака*, где би ноћу могао да је посећује и с њом се саветује.“ (II, 103–104, први и трећи курзив И. П.)

Дакле, после свих ограда и од љубави и од смрти, на крају је Грк ‚признао‘ неуспех свог покушаја превладавања тзв. неумитности. Разоткривањем да је машта остала забрављена у сновима у исто време се износи коначно маестрално оправдање употребе фантастичког поступка, али и, оним придевом „горко“, патетично признање љубави, које постаје постпатетично имајући на уму сва смешовно-луда искушења којима ју је Пекићев приповедач подвргао како би се, уз велику муку и приповедача и Симеона Грка као лика који ту замисао спроводи, појавила у виду сведочанства везе смеха и лудила, везе у којој је законито дете – љубав.

У тај заумно-законити троугао, Мишел Фуко овако смешта љубав. Међу врстама лудила, француски постструктуралиста налази и лудило очајничке страсти:

„Љубав која се изјаловила у својој прекомерности, пре свега љубав која је обманула неумитност смрти, нема другог излаза до лудила. Докле год је постојао предмет, луда љубав била је више љубав но лудило; препуштена себи, она се продужује у празнину суманутости.“<sup>20</sup>

А смех, који у Пекићевом роману све то обавија, доприноси, као антрополошка константа, томе да се овакви искази не могу, у постмодерној антипатетичној оптици, схватити као доказ да је

<sup>19</sup> „Иако се причало да је виђена како, око поноћи, под белим покровом и са превезачом око вилица, које су стезале новчић за Харона, ситним корацима хита према српском гробљу изван шарнапова, никад није нађена.“ (II, 103)

<sup>20</sup> М. Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, 41–42.



и Фуко био луд. Постпатетично речено, смехом деконструисано-новоконструисано, права љубав: „Ако и води смрти, то је смрт у којој они који се воле никада више неће бити растављени“.<sup>21</sup> А то је (н)и смешно (н)и лудо.

## Литература

- Бодлер, Шарл, „Поема о хашишу“, у: *Поезија, Проза, Веснички рајеви*, избор, поговор и коментари Радивоје Константиновић, Нови Сад, Светови, 1991.
- Бошковић, Александар, „Црни хумор“, *Свети речи*, Београд, 2007, бр. 23–24, 43–50.
- Darwin, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, 1872.
- Кољевић, Светозар, *Хумор и миш*, Београд, Нолит, 1968.
- Ле Брен, Ани, „Црни хумор“, *Књижевност*, Београд, 1976, LXIII, бр. 7–8, превео Бранко Јелић, 639–651.
- Новаковић, Јелена, *На рубу халуцинација: Поетика српског и француског надреализма*, Београд, Филолошки факултет, 1996.
- Пекић, Борислав, *Златно руно I–VII*, Београд, Дерета, 2005–2006.
- Plaquévent, Jean, „О значењу смјеха код дјетета“, у: *Смјех: Увод и научни студију о смјеху људском феномену*, Zagreb, Novinarsko izdavačko preduzeće, prevela Renata Mikša, 1961.
- Ристић, Марко, „Хумор и поезија“, у: *Од истога јисца*, Нови Сад, Матица српска, 146–151.
- Станојевић, Добривоје, „Хумор у Златном руно“, *Анали Борислава Пекића*, Београд, 2009, бр. 6, 45–50.
- Финк, Еуген, *Увод у филозофију*, Београд, Нолит, превео Душан Ђорђевић Милеуснић, 1989.
- Фуко, Мишел, *Историја лудила у доба класицизма*, Београд, Нолит, превела Јелена Стакић, 1980.
- Шулте, Јерг, „Грчки митови у романима *Атлантида* и *Златно руно*“, у: *Поетика Борислава Пекића – Прејилићање жанрова*, Београд, Институт за књижевност и уметност / Службени гласник, 2009.

<sup>21</sup> *Исто*, 42.

Igor Perišić

**LAUGHTER AND INSANITY: THE POLITICS OF „THE THIRD ROAD“ IN *THE GOLDEN FLEECE* BY BORISLAV PEKIĆ**

Summary

After short presentation conclusions of several authors that had spoken on the relationship between laughter and insanity in the past, author of this paper concentrates on the specific relationship between laughter and insanity in the novel *The Golden Fleece* by Borislav Pekić. That relationship is, after that, connected with theoretical conception of Michel Foucault in order to – analyzing certain episodes and scenes – show and explain Borislav Pekić's exquisite artistic reinterpretations of that relationship in his novel: the marriage between laughter and insanity obtains even more the third (sub) element – love.

**Александра Петровић**  
*Јагодина*

## КОНСТИТУИСАЊЕ ДИСПЕРЗИВНОГ СУБЈЕКТА У РОМАНУ *ЉУДИ ГОВОРЕ* РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У раду се преиспитује начин на који језик говори претпостављајући постојање секса и сексуалности у говору. Путем исповести малих и обичних људи, под велом признања контролисаног од стране власти, читавају се трагичне судбине као последице неостварених љубави, жеља, нада, стремљења, које, као такве, условљавају конституисање дисперзивног субјекта. Превазилазећи потиснуто у себи уз помоћ откривања тајне и јавног говорења о свему ономе што га је нагнало на дубоко повлачење у себе, субјект, уместо учвршћивања сопственог идентитета, пред немогућношћу да тиме што је изречено пружи отпор који ће начинити корените измене у наметнутом поретку, измиче самоме себи, те се растачући осипа и као такав се раслојава.

**Кључне речи:** субјект, језик, власт, признање, сексуалност, отпор, активна слобода

Људи мисле, крећу се, гледају. Али оно што се поводом њих јавља у нама је, пре свега, оно што они говоре. „Одједном, све што су људи говорили око мене конкретизирало се и ставило испред предела и грађевина које сам гледао.“<sup>1</sup> Све ствари које су људи говорили, претоварене оним што је живот, свет, нагнале су Растка Петровића на писање овог романа.

Људи говоре. Ми говоримо на јави и у сну. Говоримо стално, чак и када не изговарамо нити и једну реч, када слушамо или читамо или се бавимо неким послом у доколици. Говоримо зато што нам је говорење природено, јер тек говорећи створ јесте човек. Према томе, „језик се налази у најближем суседству људског бића“<sup>2</sup>. 17. век обележио је почетак једног доба пригушивања својствено грађанском друштву, које ће, према Фукоу, у ту сврху користити управо језик и његове могућности. Док је почетком 17. века још увек постојала извесна непосредност у говору, у којем су се „речи изговарале а да нису претерано прећуткиване, а ствари именоване

1 Растко Петровић, *Људи говоре*, Рад, Београд, 2000, 5.

2 Мартин Хајдегер, *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982, 170.

ле без много притворства<sup>3</sup>, викторијанско доба успоставља нови поредак са чврстим прописима о скаредном и неприличном, који ће обележити неколико наредних векова и чијих се прописа негде и данас нисмо одрекли. Од тог тренутка сексуалност је брижљиво затворена и постављена у озбиљне оквире своје функционалности – у размножавање, а своју вољу над њом намеће озакоњен брачни пар. Да би се овладало сексуалношћу, било је потребно да се секс сведе на раван језика, да се контролише и надгледа његово слободно кружење у говору, требало је „избацили га из ствари које су речене и ублажити речи које су га превише износиле на видело“<sup>4</sup>. Међутим, могло би се чак рећи да су и те забране устукнуле пред његовим именовањем, а успостављена срамежљивост посредством нових правила дела у правцу да се о њему уопште ни не говори, она је нема и, као таква, намеће тишину.

Али од 17. до 20. века, у периоду испуњеним различитим преображајима, испоставља се другачији поредак ствари: о сексу се, заправо, све време говори кроз разноврсне метафоре и илузије на сексуално општење; умножавање говора о сексу нарочито је присутно на пољу вршења власти, на којем „о сексу треба говорити јавно и на начин који се не би одређивао према подели на допуштено и недопуштено, чак иако говорник у себи остаје при таквом разликовању“<sup>5</sup>, већ као о нечему што треба контролисати и над чиме треба управљати, јер секс, за добробит свих, треба увести у ред и у систем корисности.

С обзиром на начин на који Фуко претпоставља постојање секса и сексуалности у говору, у Раствоком роману *Људи говоре*, путем исповести малих и обичних људи, налазимо трагичне судбине као последицу њихових неостварених љубави, жеља, нада, стремљења, које, као такве, условљавају конституисање дисперзивног субјекта. Његов поновни долазак на језеро условио је и поновни сусрет са девојком Ивоном, које се сећао као девојке која је радила вез за маркизу. На том сусрету, који ће се претворити у разговор са тешким признањем, Ивона ће по први пут проговорити о свом поразу као о заувек изгубљеној љубави. Како су младића, кога је волела од детињства, оженили пошто је дошао из војске, Ивона, наредних шест година, проводи усамљена, без жеље за удајом.

„Нећу да се удајем јер сам од детињства желела да пођем за једног младића одавде. Био је пет година старији. Иако сам била девојчица,

3 Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, Просвета, Београд, 1982, 9.

4 Исто, 21.

5 Исто, 27.

пуштао је да се играм с њима, дечацима, и бранио ме. Када се вратио из марине, родитељи су га оженили.“<sup>6</sup>

Према Фукоу, признање је обред који се одиграва у односу на власт: „не признаје се без присуства, макар могућег, партнера који није напросто саговорник, већ инстанца која захтева признање, намеће га, процењује и уплиће се да би пресудила, казнила, опростила, утешила, измирила“<sup>7</sup>. У обреду признања истина се признаје тако што се сламају отпори који су је до тада спречавали да се изговори, а сам исказ на онога који га изговара делује као прочишћење; он га искупљује, ослобађа га и обећава му спас. Стога ће Ивона, након свог признања, по први пут, после шест дугих година, осетити могућност да се ослободи патње и спознати нове путеве ка избављењу. Њена храброст да се са мушкарцем у ноћи задржи у маслињаку и њено размишљање о томе да у другом месту сигурно постоје људи који би учинили да заборави на Пипа, своју прву велику љубав, указују на Ивонину способност да се, спутана утврђеним етичким нормама, ипак њима супротстави и пронађе нови начин на који би дошла до свог унутрашњег мира.

„Да сам живела у неком другом месту где бих видела још других људи, можда би неки од њих учинио да на њега заборавим. Али ја сам од детињства само њега видела а од оно мало што је било других, неки су изгинули, неки су се појенили, а неки отишли. Сигурно да у другим градовима живе људи који би ми, још и пре, изгледали савршенији од њега.“<sup>8</sup>

Међутим, како моћ господарења над признањем није на страни онога који говори, јер оног тренутка када нешто признаје, тај губи и моћ јединог znalца истине, па и моћ као такву, што му је чување тајне омогућавало, већ на страни онога који слуша и ћути, „тај истинит говор на крају дејствује не на онога који га прима, већ на онога од кога је изнуђен“<sup>9</sup>. Тако ће се, са једне стране, истовремено у Ивони сукобити жеља за упознавањем нових младића, које би јој помогло да пронађе спас, и сумња у могућност остварење те исте жеље са друге стране, која, под претњом онога који слуша и тиме је контролише, производи један узнемирујући осећај, који, мимо било какве воље, прожима понашање и живот. Попут слабог места преко којег допиру претње зла, исповест о најдубљим жељама попрама значење свобухватне тајне праћене страхом који не престаје,

6 Растко Петровић, *Људи говоре*, Рад, Београд, 2000, 62.

7 Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, Просвета, Београд, 1982, 58.

8 Растко Петровић, *Људи говоре*, Рад, Београд, 2000, 63.

9 Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, Просвета, Београд, 1982, 59.

те се жеља као таква укида и не да се остварити: „Сада ниједног више не желим. Можда ћу једанпут поћи за неког чија деца остану сирочад“<sup>10</sup>.

Нешто налик Ивониној судбини доживео је и Пипо, син старог рибара Кортеца из Ескалона. Пошто се вратио из марине, двадесетогодишњег младића родитељи су оженили и на тај начин га приморали да остане у Ескалону и настави очев занат.

„То је била жеља мог оца; да овде останем. Ја сам служио у марини. Путовао сам до Кине и Сиднеја, и све то ми се врло свидело. Да сам остао у марини до сад бих био маршал (наредник) поморски, имао бих добру плату. Нешто значи бити маршал; и то је живот који нешто значи, који је за мене!“<sup>11</sup>

Својим признањем Пипо није изрекао само своју истину, већ је, дубоко запретену у тој истини, изрекао и истину о свом оцу. Његов отац ће овом својом одлуком указати на истину о себи, да би нешто касније, пошто ће се Пипо јако разболети, та истина нашла своју рефлексију у синовљевим речима. „Од те се игре, заправо, полако, образовало знање о субјекту: знање не толико о његовом облику колико о ономе што га раздваја, о ономе што га одређује, можда, али што га, пре свега, тера да измиче самом себи.“<sup>12</sup> Тако, иако никада оцу није поменуо ништа о својој жељи да остане у марини, син ће говорити о дубокој мржњи коју је осећао према својој мајци, оцу, жени и деци. Пошто га је наш главни јунак покушао утешити чињеницом да је ипак остао спокојан у својој земљи, Пипо ће рећи:

„О, могао сам увек доћи доцније. Овако не волим ни њега, ни икога; ни мајку која је тражила девојку, ни оца, ни брата, ни децу. Мислим да не волим никога. Они су ме сви уништили. Нарочито ме је отац уништио. Да ме је убио, не би ништа горе учинио.“<sup>13</sup>

да би нешто касније, у одмаклој фази своје болести, рекао:

„Данас сам први пут устао и нарочито су ми се ноге осушиле. Да мама није дошла са пијавицама и пустила ми крв, шта би било са мном!“<sup>14</sup>

и:

„Треба ми чистог ваздуха. Пустите тату, он ваљда најбоље зна шта ми треба – рече Пипо уморно, с неком грдном љубављу према оцу.“<sup>15</sup>

10 Растко Петровић, *Људи љоворе*, Рад, Београд, 2000, 63.

11 Исто, 41.

12 Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, Просвета, Београд, 1982, 65.

13 Растко Петровић, *Људи љоворе*, Рад, Београд, 2000, 42.

14 Исто, 53.

15 Исто.

Субјект, који исклизава из самога себе, налази се пред влашћу оца који своју намеру крије, држи је у тајности, јер Кортец неће ни у једном тренутку навести разлоге због којих ће сина тако брзо ожени и тиме га везати за село. Тајност као део власти у њој није злоупотребљена, већ је она неопходна полуга за њено функционисање и спровођење. Са једне стране, власт помоћу тајности себе намеће, али, са друге стране, та иста тајност неопходна је и ономе којег власт себи потчињава: „зар би они прихватили власт да у њој не виде просту границу постављену својој жељи, границу која истиче вредност једног недирнутог – макар био и смањен – дела слободе?“<sup>16</sup> Шта је то што је недирнуто и чиме отац располаже спроводећи своју власт над сином? Отац сину гарантује слободу усвојеном идејом да он најбоље зна шта је сину потребно, јер све његове одлуке налазе упориште и чврсту потпору у неизмерној родитељској љубави. Неизмерна родитељска љубав и најбоље жеље и намере намећу дужност својем потомству да, у име те љубави, узврати љубав поштујући жеље и одлуке родитеља, па ће у Пипу истовремено живети и љубав и мржња према онима који су му слободу укинули. Унутрашњи расцеп субјекта пригушује могућност за жестоким и револуционарним отпором, јер субјект, ограничен најбољим намерама и очевом љубављу, постаје паралисан у било каквом делању. Отпор који Пипо пружа жртвеног је карактера: он остаје у браку као жртва сопственог пораза и личне неостварености. Једино место где се његова непомирљивост са сопственим животом реализује јесте у имену које је наденуо својој ћерци: Ивона – име које ће га заувек прогањати и подсећати на неостварену љубав и неоствареног себе, а бол, проистекао из немогућности да се помири са већ извесном судбином, одвешће га у болничку постељу. Међутим, свака непомирљивост и, у том смислу, било какав вид отпора не значи да он није противударац власти. Он се у њу „учвршћује као незаобилазна супротна страна“<sup>17</sup>, и, као такав, помера неке тренутке живота, извесне облике понашања. Али ту је најпре реч само о привременој тачки отпора која пролази кроз јединство појединца, те свој облик урања у могуће покретне односе власти. Стога Пипо никада неће опростити својој жени нити ће икада моћи да је заволи, те ће се потрудити да она непрестано тога буде свесна.

„Останите још мало. Сада ће наићи мале. Послала сам их по уље – рече жена, а њене очи говораху: „знам да је то немогуће, али, кад би

16 Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, Просвета, Београд, 1982, 78.

17 Исто, 86.

се могло, да кажеш моме мужу да ја нисам ни за шта крива и да треба да ме воли. Не иди још!“<sup>18</sup>

Истовремено, дакле, води се рачуна о свакој врсти надгледања, о микро-власти над појединачним телом али и о телу врсте. Врста се, као таква, може одржати једино уколико сваки појединац одговара успостављеним правилима надзора. Сексуалност се испитује до танчина; она је, заправо, знак индивидуалности, а њој се придаје вредност показатеља снаге неког друштва, вредност његове политичке енергије и биолошке крепкости. Стога сваки мушкарац мора држати до здравља и потомства, до будућности врсте и, у складу с тим, водити рачуна о другоме, обраћајући се сексуалности која је мета. Тако поступак родитеља сасвим одговара механизмима успостављене власти, а жена, као главна спона између мушкараца, који се власти потчињава, и потомства, својом трпњом и личним страдањем омогућава да се власт, као таква, несметано спроводи.

Док материнство никада не сме указивати на нешто што је аморалност или антиморалност, дотле је жена увек само аморална, а „то нас наводи на помисао да проституција стоји у некој дубокој вези са *антиморалним*“<sup>19</sup>. Као што мајка симболизује животни принцип, тако је проститутка симбол антиживотног. Она има за циљ истовремено да уништава и буде уништена. „Физички живот и физичка смрт, тако тајанствено дубоко повезани у сношају расподељују се на жену мајку и жену проститутку“<sup>20</sup>. Како је проституција појава својствена једино човеку, тако су животиње и биљке једино и само аморалне, те стога знају искључиво за материнство. У материнству скривена је једна од најдубљих тајни бића и порекла човека, те, као такво, оно мора указивати на нешто што је рађање и поновно стварање. Попут пчеле која се, летећи раздрагано изнад цветова, одједном залети у цвет, зарије се дубоко у њега, а онда „буши јогунасто, страсно, скоро брутално, себи место у њему“<sup>21</sup>, а „сам цвет као какво живо биће, које подноси величанствено силовање, трпи, дршће на танкој стабљници од упорнога рада што је у њему“<sup>22</sup>, главни јунак романа желео је да егоистички, исцрпљујући последње сегменте истине из најдубљих места Ивониног бића и остављајући је празном и изнемоглом пред личним поразом свога признања, пронађе простор за своју срећу и испуњење. Уместо тога, као што је

18 Растко Петровић, *Људи говоре*, Рад, Београд, 2000, 54.

19 Ото Вајнингер, *Пол и карактер*, Феникс Либрис, Београд, 2007, 336.

20 Исто, 337.

21 Растко Петровић, *Људи говоре*, Рад, Београд, 2000, 37.

22 Исто.



„на крају рада пчелиног мед који садржи у себи срж свих цветова, а није чак ни скуп онога што су они, већ нешто ново и инзваредно“<sup>23</sup>, тако се и у нашем јунаку јавило нешто сасвим ново, што ће учинити да цео његов живот након овог сусрета буде измењен. Те ноћи она је унела једно осећање среће; али та срећа није се више тицала само *његовог* личног испуњења, већ је она постојала искључиво зарад добра *њеног* даљег живота: „Волео сам је толико ради „њене“ среће да је „моја“ почела несвесно да се тиме користи“<sup>24</sup>. У нашем јунаку као да се у том тренутку одиграла јаросна и понорна драма стварања нечега значајног и дивног, праћена страшћу и бурним емоцијама, које су истовремено пригушене и не дају се испољити. Јер, он ће пустити девојку од себе не дозволивши да га усхићење и нагон савладају:

„Били смо усправни. Осећао сам скоро чврсте сузе у очима, толико сам се морао силити да не пружим руке и загрлим је уз грдно много пољубаца и речи. Пустио сам је да сиђе не додирнувши јој ни руку. Да се осврнула само једанпут, потрчао бих и после бих све заборавио; цела њена прича била би као предигра.“<sup>25</sup>

Својство умерености дато је мушкарцу као део активне слободе. „Власт над собом је начин да се буде мужеван у односу на самога себе, то јест да се влада оним што треба да буде потчињено, да се присили на покорност оно што није у стању да управља самим собом, да се наметну начела разума ономе што је њих лишено“<sup>26</sup>. У том смислу, изградња моралног састоји се у самосталном раду на томе да мушкарац успостави мужевно устројство у самоме себи: како би могао другима да влада мужевном делатношћу која се од мушкараца очекује, он пре свега мора да постане мушкарац у самоме себи. Стога је неопходно остварити тренутак у којем ће се, након борбе са самим собом, савладати жудња и нагон, чиме ће се „однос према самом себи поистоветити са односом надмоћи, хијерархије и власти, односом који човек, као мушкарац и слободан мушкарац, настоји да успостави над нижима од себе“<sup>27</sup>. Тек пошто испуни услов „етичке мужевности“, мушкарац ће, према наметнутом образцу „друштвене мужевности“, пронаћи и пријемчив облик „сексуалне мужевности“ која подразумева умереност као мушку врлину. Према томе, када главни јунак романа по свом доласку на острво

23 Исто.

24 Исто, 64.

25 Исто, 65.

26 Мишел Фуко, *Историја сексуалности II*, Просвета, Београд, 1988, 83.

27 Исто, 84.

у пансиону сретне јако лепу девојку и удели јој комплимент којим похвали њену несвакидашњу лепоту, он онда брзо пред својим речима устукне истичући ништа мању лепоту самог острва<sup>28</sup>, да би на другом месту, такође, веома одмерено, уз реч захвалности, истакао лепоту девојке из села:

„Сагрера, ако се мало нагнете, моћи ћу разазнати ваш лик. Тако. Хвала. Ви сте лепа девојка, Сагрера.“<sup>29</sup>

Међутим, сексуална мужевност по себи, онаква каква је од природе дата, може постојати једино дубоко потиснута у субјекту, јер спутана етичким кодом и контролисана умереношћу као продуктом активне слободе не да се, као таква, остварити. Притиснута друштвеним нормама она чини да се субјект раслојава саме себи, те да се у том правцу конституише као дисперзиван субјект. Он тиме бива постављен на раскршћу својих нагона, свом својом страшћу на раскршћу живота и смрти. Стварање оне среће, попут какве ствари од судбинског значаја, која ће нашем јунаку заувек променити живот, пчелињи мед као изванредан продукт бесомучног мучења и израбљивања цвета, благослов рођења праћен ужасним крицима и вапајима и поистовећивање песника са демоном сведоче о врховној и очајној борби између самоодржања и нагона смрти, која се води на једном раскршћу. Ерос и Смрт ухватили су се у коштац на пољу субјекта, чинећи да он отпочне своје осипање и растакање.

„Преко секса се у исти мах прилази и животу тела и животу врсте“<sup>30</sup>: као матрица дисциплиновања и начело регулисања, сексуалност се тражи у сновима, у свим облицима понашања, прати се у првим годинама детињства, на њу се сумња и у најблажим облицима лудила. Она постаје оно што субјекта одређује, што га истовремено рашчлањује и омогућава његово кочење. Како утврђује вредност самог субјекта, тако установљава вредност показатеља снаге читавог друштва, која је усмерена колико на његову политичку снагу толико и на његову биолошку виталност. Она, према томе, постаје оруђе помоћу којег ће власт проговорити преко смрти. „И док механизам сексуалности омогућује техникама власти да запоседну живот, дотле секс, замишљена тачка коју је обележио сам тај механизам сексуалности, опчињава свакога толико да он прихвата тутњаву смрти коју чује у њој“<sup>31</sup>. Субјект се у тој тутњави растаче,

28 Види: Растко Петровић, *Људи говоре*, Рад, Београд, 2000, 22.

29 Исто, 58.

30 Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, Просвета, Београд, 1982, 128.

31 Мишел Фуко, *Историја сексуалности II*, Просвета, Београд, 1988, 136.

измиче самоме себи, немоћан да превлада потиснуте жеље чије су остварење, пред животним искушењима, осујетиле тајне у говорењу, признања као механизми власти и контроле, уз осведочену истину да је материнство симбол рађања, где само рођење јесте, заправо пад, а почетак новог живота – истовремена његова смрт.

### Литература

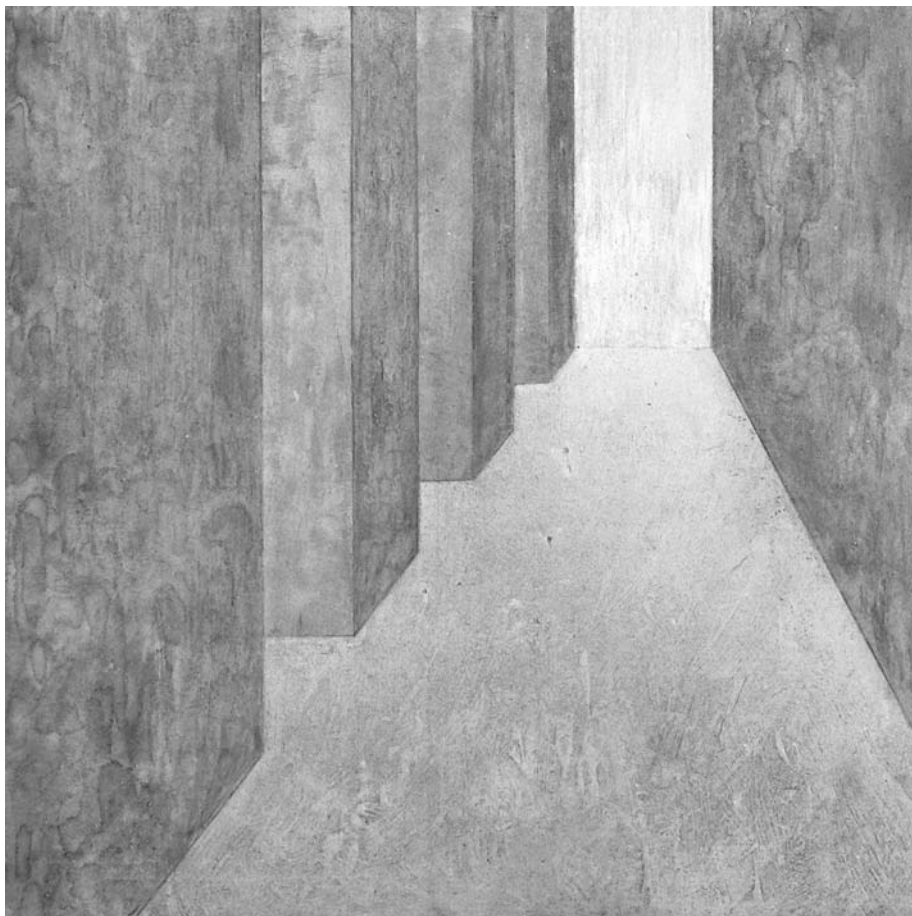
- Вајнингер, Ото, *Пол и карактер*, Феникс Либрис, Београд, 2007, 308–339.  
 Петровић, Растко, *Људи говоре*, Рад, Београд, 2000.  
 Ристић, Марко, „Растко Петровић“ у: *Присутства*, Нолит, Београд, 1966.  
 Фуко, Мишел, *Историја сексуалности I*, Просвета, Београд, 1982.  
 Фуко, Мишел, *Историја сексуалности II*, Просвета, Београд, 1988.  
 Хајдегер, Мартин, *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982, 170–194.

**Aleksandra Petrović**

### CONSTITUTING A DISPERSIVE SUBJECT IN RASTKO PETROVIC'S NOVEL "PEOPLE TALK"

Summary

This work is about re-questioning the way a language speaks, by assuming the existence of sex and sexuality in speech. Through confessions of little and ordinary people, under the veil of government-controlled admissions, tragic destinies are revealed as consequences of an unfulfilled love, desires, hopes, aspirations which, being as they are, bring about the constituting of a dispersive subject. By overcoming the repressed within oneself, by revealing the secrets and speaking publicly about everything that has made him to withdraw deeply, the subject, instead of consolidating one's own identity, faced with the impossibility to provide resistance which will make fundamental changes in an imposed order, eludes from oneself, and therefore drops out and becomes stratified.



Владимир Ранковић • „Wrap Your Troubles in Dreams“, простор – сан  
комбинована техника на дрвету, 31 × 31 cm, 2009.

**Марија Панић**

*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## **ЕНИГМА НЕПОУЗДАНОГ НАРАТОРА: ЉУДИ-КРТИЦЕ НЕГОВАНА РАЈИЋА И УЛИЦА МРАЧНИХ ДУЂАНА ПАТРИКА МОДИАНОА**

Године 1970. у делу *S/Z*, Ролан Барт при читању Балзакове приче „Sarrasine“ приказује функционисање текста и његову плуралност, као и приступ плуралном тексту кроз кодове кроз које се текст чита. У овоме раду приступићемо читању два наведена романа, разматрајући значај енигме коју стварају наратори, који су у оба случаја, услед свог психолошког стања, мање или више непоуздани.

**Кључне речи:** *S/Z*, енигма, конотација, референца, амнезија, лу-  
дило, идентитет

Четири године после „Увода у структуралну анализу приче“, Ролан Барт 1970. године објављује *S/Z*, обимније, темељније и разгранатије разматрање функционисања текста и његовог читања. У уводном делу књиге<sup>1</sup> Барт излаже своје виђење текста. Тексту приступа као плуралном, богатом конотацијама и означавањем, у коме се јединице значења зракасто крећу једне према другој, и коме се не приступа линеарно. Пошавши од полазишта да су безбројне приче света већ испричане, и прочитане, сматра да тексту ваља приступити читањем које би било попут поновног првог читања, будући да је свако читање само по себи интертекстуално. Барт се дотиче разних тема занимљивих наратологији: конституисање лика, функционисање историјских личности, однос стварног и књижевног реализма...

Текст Барт види као ткање гласова, односно кодова. О којим гласовима је реч? Свестан да је свако именовање идеологија, Барт се опредељује да примети неколико флуксева који теку и преплићу се унутар текста<sup>2</sup>, трудећи се да плуралност значења текста никако

1 Превод уводног дела књиге објављен је у *Леттопису Матице српске*, априла 1996. године (преводилац Миодраг Радовић).

2 Барт наглашава да није у питању ригидна структура, листа или парадигма коју ваља по сваку цену реконструисати. Код је управо перспектива могућих цитата или структура; или, да парафразирамо, код је бразда онога што је већ виђено, прочитано, доживљено, учињено.

не ограничи: Глас Емпирије (проаиретизми), Глас Личности (семи), Глас Науке (културни кодови), Глас Истине (херменеутизми), Глас Симбола. Поделивши Балзаков текст на *лексије*<sup>3</sup>, које представљају што мање јединице значења (којима се не може утврдити просечна дужина, јер могу варирати од неколико речи до неколико реченица; испоставило се да их је тридесетак страна Балзакове приче пружило укупно 561), Барт их пропушта кроз кодове:

1. *херменеутички код* – низ јединица чија је функција да артикулишу неко питање, и да уз одлагање доведу до одговора; односно, да формулишу једну *енигму* и да доведу, уз мања или већа одлагања, навођења на криви пут, лажних привремених решења, до коначног решења. У читању ове приче Барт их је обележавао скраћеницом HER и даје им имена; на пример: HER: Енигма 1: питање: ко је Саразин? Ова енигма ће бити разрешена касније, током читања приче.

2. *проаиретички код* (ACT): код понашања, радњи, који, будући реверзибилан, представља арматуру читљивог текста. Примери: ACT: врата: 1. стићи до врата (у 125. лексији), 2. покуцати (у 126), 3. појавити се на вратима (у 127).

3. *симболички код* (SYM) – код симбола, који се углавном односе на тело, на жељу и на размену (подутицајем Лаканове психоанализе). Предмет који заузима симболичко поље јесте тело, и Барт указује како у „Саразину“ постоје три трансгресије: језичка, која се састоји у антитези, сексуална трансгресија у виду кастрације, и економска трансгресија, која се односи на порекло богатства породице на чијем балу се налази наратор. Символи означавају на други начин од онога што је видљиво и класично и ремете легитимно (или чак линеарно) језичко означавање.

4. *семички код* (SEM) – код конотација, у такоређи свакодневном значењу ове речи; то су *семи*, плутајући елементи који се спајају са другим семима и стварају ликове, али и атмосферу. Први сем на који се наилази јесте конотација женствености, која је свакоме говорнику француског јасна из самог наслова текста; овај сем Барт и назива Женственост. Током читања текста јавиће се још сема (Барт ће се

3 Барт употребљава француску реч *lexie*, која се може превести као лексема; но, у француској лингвистици може се направити блага разлика. Према *Dictionnaire de la linguistique* (sous la direction de Georges Mounin), Paris, P.U.F. 1974, 203, *лексија* (*lexie*) попуњава празнину између термина *реч* (*mot*), који се одбацује као превише општа, и *лексема* (*lexème*), који денотира углавном само минималне јединице. Лексије обухватају лексеме, али и њихове изведенице и сложенице: *potte*, *potmier*, *potte de terre*, биле би, дакле, лексије, док је само *potte* лексема. Барт је употребом овог термина избегао идеју просте денотације, будући да је денотација мит о чистом сцијентизму, и стању језика по коме би он био једнак истини (*Ролан Барт по Ролану Баршу*, прев. Миодраг Радовић, Нови Сад, Светови; Подгорица, Октоих, 1992, 79).

трудити да их назове једном речју која ће приближно представити њихово значење): Интернационалност, Ванприродност, Лунарност, Независност, Воља, Снага, Старост, Богатство, и многи други. На пример, семи који учествују у конституисању лика вајара Саразина биће следећи: уметнички дар, независност, воља, плаха природа, ружноћа, безбожност, склоност ка цепању.

5. *референцијални код* (REF) – онај који омогућава да се дискурс ослони на научни или морални ауторитет, односно, на неко опште веровање, знање или мудрост. То ће у овој причи бити елементи који дочаравају атмосферу Италије (у којој се делимично одвија радња Балзакове приче), елементи који указују на друга књижевна или уметничка дела, на општа знања из психологије, или уопштавања пословичног типа, односно, све оно што препознајемо на основу знања и информисаности.

Ових пет кодова сачињавају, попут музичке партитуре у којој се смењују разни инструменти, једно ткање или ткиво (*tissu*) које је живо, богато значењима, плурално, коме се може прићи са више страна. Међу собом се кодови разликују по својој (и)реверзибилности: наиме, проаиретички код и херменеутички код, будући потпуно иреверзибилни, воде читање *чишљивих шексџова* (*textes lisibles*); симболички, референцијални и семички код, који не подлежу стези узрочно-последичне и темпоралне логике, доминирају у *писљивим шексџовима* (*textes scriptibles*)<sup>4</sup>. Барт наглашава да није у питању интерпретација и објашњење текста. Сâм необичан назив Бартовог дела потиче од симболике и конотације које се јављају у наслову Балзакове приче. Наиме, „s“ у средини имена вајара Саразина (Sarrasine) омекшава његову грубост и најављује кастрацију, која је заразна, а која ће доћи преко Замбинеле (Zambinella), кастрата којим је вајар одушевљен, мислећи да је он жена, и то прва идеална коју је срео. Управо и сучељавање њихових иницијала показује да ће Замбинела „кастрирати“ вајара, јер оштро Z сече хартију по којој је написано, за разлику од меканог S. Кастрација је до те мере заразна (односно, симболички код је толико јак) да ће и млада дама која слуша причу наратора (а он је један од ретких који знају причу о сада већ остарелом певачу Замбинели) бити крајње погођена и незаинтересована за даље дружење.

4 У Ролану Баршу по Ролану Баршу (141) објашњава: „*Чишљив* је онај текст који ја не бих могао поново да пишем (могу ли ја данас да пишем као Балзак?); *писљив* је текст који ја читам с муком, сем ако потпуно не променим свој режим читања.“ У том периоду размисљао је и о трећем текстуалном ентитету, *пријемчивом* (*recevable*), који мами својом нечитљивошћу и прима се као ватра, опијум или загонетна разградња.

Бартов текст указује на мноштво значења у тексту, која се не могу ограничити. Сваки текст је плуралан, неки мање а неки више (и саме лексије представљају само врх гребена значења плуралног текста). У даљем раду разматраћемо како и у којој мери енигма херменеутичког кода повезана са психолошким стањем јунака који је и наратор у првом лицу утиче на читање, односно откривање значења у тексту. У питању је роман *Људи-кртице* Негована Рајића и *Улица мрачних дућана* Патрика Модианоа.

### ***Људило као језичак на вађи, или не: случај Људи-кртица***

Наведени роман почиње предговором у коме нас неименовани субјект, по свему судећи стабилне природе, и иза кога стоји колектив (дакле, субјект који говори у име опште мудрости, самим тим релативно обезличен), упознаје са ониме што ће уследити, а то је рукопис пронађен у рушевинама душевне болнице. Наиме, нађен је анонимни спис који говори о времену владавине Велике Идеје. Како каже аутор предговора, не постоји начин да се утврди када се то заиста десило, али потврђује да је време Велике Идеје постојало. Даље следи петнаест поглавља написаних неуредним рукописом (али ипак уредним стилем), ноћ пре него што ће писац тих редова морати да се изјасни да ли ће признати лекарима да су у питању халуцинације, што ће утицати на његов статус и на његову слободу. Узрок свега лежи у томе што је писац рукописа видео у парку како интелектуалци нестају под земљом, и у хипнотисаном стању се изолију у „људском кртичњаку“, док се на површини земље баве својим послом пасивно подржавајући диктаторски режим. Други узрок лежи и у томе што су нестале слике и сваки помени Хијеронима Б., јер је полиција проценила да су оне изазвале халуцинације наратора. Наратор је изгледа једина особа која се бори против таквог лицемерја.

Овиме је постављена велика енигма: читаоцу је тешко да сазна да ли је наратор поуздан или не, да ли је психички болестан па му не треба веровати, или је све што је видео истина па ће му се дивити као усамљеном борцу за слободу. Доста је индикатора који омогућавају да се поверује једно или друго, па успоравају решење енигме и читаоца остављају у недоумици. Наиме, наратор је упадљиво сам, понекад нервозан, живи у нездравим условима и ради посао који га не испуњава; лекар и полицијски инспектор као да угађају општем знању читалаца о лудилу и својим опаскама и тумачењима доприносе томе да се наратор дисквалификује као проблематичан. Ту је и блажено детињство кога се наратор сећа наспрам мрачне свакодне-



вице; ту је и његова неостварена амбиција да буде инжењер: „Да сте саградили и један једини мост, ма и најмањи мостић у свом животу, не бисте измислили људе-кртице“<sup>5</sup>. Дакле, овде се укључује референцијални код препознавања лудила као таквог (јавља се и превише очигледно признање наратора да је јахао делфина<sup>6</sup>). Референцијални код може да представља нешто што је претерано очигледно, па ризикује да буде и баналан; но, ту се укључује и егзотика помена историјске личности која је тим реалнија што је мање означена. Тако су репродукције дела Хијеронимуса Боша, овде названог само као Хијероним Б., нешто за шта се читалац опредељује да прихвати као своје, можда због јаке симболике Бошових дела, али и због диктатуре над уметничким. Право решење ове енигме (да ли је наратор луд и да ли се то написано у рукопису заиста збило) одлаже се и до краја романа га неће бити. Ова велика енигма остаје отворена (и дело се чита као двосмислено<sup>7</sup>), и значења варирају између две крајности.

Но, заједничка позадина и предговора/поговора и рукописа јесте политички систем Велике Идеје, обезличен називом који представља властиту употребу заједничке именице. То већ наговештава специфични тоналитет текста, а то је обезличеност. Лично и интимно постоје, али су негирани: соба главног јунака је соба без прозора, он нема име, јунаци имају само иницијал презимена, а и исто тако и познати уметник, аутор слике битне за развој решења енигме. Безличност управо обележава овај текст. Само, рекли бисмо уредно, опкољавање текста предговором и поговором сведочи о тежњи да се оно што је испричано ограничи, да му се одузме слобода, да се подсеку крила неодређености и бујања значења. И поред тога што је уметнути текст већ (рекли бисмо, и превише очигледно) усмерен хронологијом и узрочно-последичном логиком, додатно је учвршћен и ригидно распоређеним паратекстом. Овај приступ додатно, за разлику од Балзаковог „Саразина“, смешта приповедни текст у позицију *бабушке*, руске лутке у којој једна опкољава другу. Значења флукутирају и крећу се између две крајности као што је и нараторова прича омеђена са обе стране.

Конотација наслова романа наводи нас на криви пут да ћемо наићи на права хибридна бића, а управо се дешава супротно: наспрам

5 Негован Рајић, *Људи-кртице* (прев. Живојин Живојиновић), Гутенбергова галаксија, Београд, 2004, 107.

6 *Idem*, 32.

7 О двосмислености и значењским нивоима у делу Негована Рајића погледати у: Јелена Новаковић, „Фантазмагорични свет Негована Рајића“ у: Негован Рајић, *Људи-кртице*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.

разузданих призора Хијеронимуса Боша овде фигурирају сублимације у виду потпуно људских фигура, без иједног правог хибрида<sup>8</sup>. Егзотика на коју очекујемо да ћемо наићи остаје неиспуњена. Основа значења, и поред уредно затворених јединица проаиретичког и референцијалног кода (наратор врло јасно и прецизно наводи податке, ситуира у времену и простору све што се догодило, чак и превише минуциозно с обзиром на околности у којима пише текст) јесте недостатак пуноће, или још боље, испражњеност и пуштош. Семи који се везују за наратора, односно главног јунака, а то би били усамљеност, нервоза, празнина и недостатак, везују се и за околиш и за све о чему се пише, па се надовезују и на саму енигму. Текст је крупног ткања, без много улепшавања. Лудило главног јунака тако не означава много више него конотације које се јављају и ван његове болести, а решења енигме и нема.

### **Свесно и несвесно сећање, и знање, или ништа од тога: Улица мрачних дућана**

Игром случаја, као и у Бартовој анализи, пажњу ће нам најпре привући наслов Модиановог романа. Јавља се прва енигма: која је то улица? где се налази? да ли заиста постоји? Мало упућенији читаоци ће се одмах сетити улице у Риму, веома актуелне у време писања романа, по имену *Via delle Botteghe Oscure*, близу које је пронађено тело убијеног италијанског председника Алда Мора. Још упућенији читаоци ће повезати овај наслов са делом Жоржа Перека *La Boutique Obscure*. Но, решење ове енигме појавиће се знатно касније, у XXIX глави романа, где наратор налази податке о себи (да је давно живео под можда лажним именом у тој улици), а енигма ће се продужити када он буде планирао да тамо оде да би наставио скоро махниту потрагу<sup>9</sup>. Но, наслов наговештава још нешто (поред учествовања референцијалног и херменеутичког кода, који увек могу да склизну ка баналности), а то је симболичка игра светлости и таме, или сенки. Опис лепог пејзажа или улица али без људи, са јаком симболичком вредношћу („*Malena stara željeznička stanica, žuta i siva, s ogradom od obrađena betona, a iza te ograde peron na kojem sam se našao, izišavši iz motornog vlaka. Trg*

8 Значењима обилује и сâм избор слике: није случајно ни то што се пола-људи, пола-кртице који нестају под земљом јављају на *Поштоу*, једној од упадљиво слабије настањених Бошових слика.

9 „*Mislio sam na Freddiea, Ne, on sigurno nije nestao u moru. On je, nedvojbeno, odlučio prekinuti i posljednje priveze i sakriti se na nekom otoku. Napokon ću ga naći. A onda moram poduzeti i posljednji korak: vratiti se na svoju staru adresu u Rimu, u Ulicu mračnih dućana 2“ (P. Modiano, *Ulica mračnih dućana*, Znanje, Zagreb, 1980, 210).*

ispred stanice bio bi pust, de se neko dijete nije na koturaljkama vozilo ispod stabala. Pomislio sam da sam se i ja tu nekoć davno igrao.“<sup>10</sup>), или игре светлости и таме, увек запањујуће присни, биће далеко јаснији кључ за читање од искључиве радозналости да се открије да ли је наратор на правом трагу. Улица мрачних дућана не затвара енигму, већ је само додатно отвара.

Наратор је на почетку романа у потпуном незнању сопствене прошлости; иако нам не говори о свом личном животу, осећамо да му не недостаје ништа, осим што пати од амнезије и тежи да реконструише прошлост. Но, будући да је запослен у детективској агенцији, указује му се прилика да врши истраживање о своме пореклу<sup>11</sup>. Он решава да прати сваки траг, и долази до контаката који ће га упутити на даља истраживања, па ће се у разним сусретима или сећањима јавити личности по имену Сонашидзе, Стјопа Дјагорјев, Галина Орлова, Фреди Хауард де Лус, Леон ван Ален, Манфред Мансур, Хојниген-Хин, Дениз Кудрез, Александар Скуфи, Олег де Вреде, односно људи руске, грузијске, балтичке, белгијске, америчке и других националности, или пак припадници дипломатских представништава латиноамеричких земаља... Изгледа да је на добром трагу, јер у суштини ретко наилази на ћорсокаке. Тако једна енигма смењује другу, наизглед водећи ка једном великом решењу, које би могло да се замисли као катарза.

Занимљиво је размотрити психолошке реакције главног лика: он се збуњује, срце му стаје услед треме коју осећа пред сусрет са следећим трагом. Понекад сâм примећује да неки сусрет на њему не оставља никаквог трага иако је нешто ново сазнао. А, Стјопу Дјагорјева препознаје међу више стараца на сахрани у руској цркви, што већ на самом почетку књиге читаоцу изгледа као обећање да ће решење и наћи.

Но, јављају се епизоде у којима не можемо јасно знати да ли се главни јунак сећа или машта. У почетку су мање, а потом се развијају и постају све значајније, да би се при крају развиле у велико поглавље у коме наратор реконструише на основу присећања (до којих је дошло услед рационалног знања) како су протицали по-

<sup>10</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>11</sup> Занимљиво је што се баш у овоме тренутку опредељује да крене у потрагу, јер у агенцији ради већ неколико година. Такође, он почиње да се бави овим истраживањем управо у тренутку када власник агенције, барон ван Ит (који ће му помагати у истрази, а који је и сам својевремено тражио податке о сопственом животу), одлучује да оде у пензију. И ту бисмо видели дејство симболичког кода. О оцу у Модиновом делу видети у: К. Мелић, “Crossed reading of Paul Auster and Patrick Modiano: the Invention of a Family”, *ELLSSAC Proceedings*, Volume II, Belgrade 2008, 273-278.

следњи дани пред бекство у Швајцарску, током кога је нестала његова вољена жена. Ово решење је уверљиво, јер га потврђују и други, међутим, сам наратор не одаје експлицитне знаке да је дошло и до емоционалног сусрета са сопственом прошлошћу, а који би се дао очекивати.

Но, вратимо се на симболику која протиче кроз цео роман, а то је антитеза светлости и таме, празнине и испуњености:

„Ustao sam i prišao prozoru. Pogledao sam dolje...”

Ulica je bila pusta i mračnija nego prije. Policajac je još stajao na dužnosti na suprotnom pločniku. Kad sam se nagnuo ulijevo, opazio sam trg, isto tako pust. I tamo su policajci bili na straži. Doimalo se kao da prozori svih tih zgrada upijaju tamu što se malo-pomalo spuštala. Prozori su bili crni, i bilo je očito da tu nitko ne stanuje. U tom trenu otkočila se neka vrsta zapora u meni. Pogled koji se pružao iz te sobe prouzročio je neki osjećaj uznemirenosti, neku zebnju koju sam već bio upoznao. Ta pročelja, te puste ulice, te sjene na straži u sutonu, uznemiravale su me na isti podmukli način kao pjesme ili mirisi koji su mi nekoć bili bliski. I bio sam siguran da sam nekada, u ovo isto vrijeme, često stajao tu, u očekivanju, nepomičan, bez i najmanjeg pokreta, ne usuđujući se čak ni upaliti svjetiljku.<sup>12</sup>

Услед значаја оваквих конотација и симбола, *Улица мрачних дућана* се не чита само као детективски роман који ће бити решен, већ и као оно на шта наслов конотативно указује: на празнину испуњену низом затворених простора, нејасних, недоступних, можда чак загушљивих али свакако тајновитих; а то су низ познанстава, туђих присећања, кутијâ пуних успомена датих главном јунаку да му помогну у истрази... Читалац се може одредити да верује да је дошло до катарзе великим решењем енигме сећања, или пак да до ње није ни дошло. Но, егзотика тегобе (наслов такође конотативно указује на базар) представља праву потку романа. Било да је дошло до решења енигме или не (а, по свему судећи, нагон за самоодржањем приче, који се изражава кроз тежњу да се енигма продужи, овде превазилази границе романа и иде даље), непорециво је да је дошло до симболичке катарзе која би се могла упоредити са сусретом са Де Кириковом *Меланхолијом и тајном улице*: сенка без оригинала, симулакрум запањујуће пун значењима, испуњава слику а објашњење би било сувишно. Рационалност података до којих се дошло, мноштво необичних имена и националности са којима је наратор дошао у сусрет, остала су инфериорна у односу на снагу ирационалних сећања. Тако, иреверзибилност и проверљивост енигме и њеног решења, и многобројних одлагања у међувремену,

12 P. Modiano, op.cit., 101-102.

банализују потрагу до очигледности проаиретизама, иако долази до одговора на велико питање. Конотације и симболи су наратору, и читаоцу, далеко приснији. Саме историјске референце се уклапају у ову позадину и бивају богатије: превод назива италијанске улице речитији је од знања о оригиналу, а помињање историјских личности (Лаки Лућано, Џон Гилгуд, Порфирио Рубироза) чини их подједнако стварним као и ликове других егзотичних имена, и обрнуто.

У оба романа психолошко стање наратора, као део кључне енигме која води процес читања, онемогућава пружање јасног одговора. Прецизни подаци и јасноћа који би решили основне загонетке превише би поједноставили игру читања. Значење оба романа у значајној мери произилази из симбола и конотација. Ови текстови нам пружају задовољство у виду трагања за решењем енигме, а потпуни ужитак је у ономе дискретнијем, наговештеном, што пружа квалитет и пуноћу тексту. Денотирана и конотирана психолошка рањивост још више указује на тежњу да се у романима не тражи само рационално решење.

## Литература

Bart, Rolan: *Rolan Bart po Rolanu Bartu* (prev. Miodrag Radović), Svetovi, Novi Sad, Oktoih, Podgorica, 1992.

Барт, Ролан: „S/Z: увод“ (прев. Миодраг Радовић), *Летопис Матице српске*, 172, 457, 4 (апр. 1996), 516-526.

Barthes, Roland: *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

*Dictionnaire de la linguistique* (sous la direction de Georges Mounin), Paris, P.U.F. 1974

Melić, Katarina: „Crossed Reading of Paul Auster and Patrick Modiano: the Invention of a Family“, *English Language and Literature Studies: Structures across Cultures Proceedings, Volume II*, Belgrade 2008, 273-278.

Modiano, Patrick: *Ulica mračnih dućana* (prev. Ana Kolesarić), Znanje, Zagreb, 1980.

Новаковић, Јелена: „Фантазмагорични свет Негована Рајића“, у: Негован Рајић, *Људи-кршци*, Гутенбергова галаксија, Београд 2004.

Рајић, Негован: *Људи-кршци* (прев. Живојин Живојиновић), Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.

Marija Panić

**L'ÉNIGME DU NARRATEUR PEU FIABLE : *LES HOMMES-TAUPES* DE NÉGOVAN RAJIC ET *RUE DES BOUTIQUES OBSCURES* DE PATRICK MODIANO**

Résumé

Dans son texte *S/Z* (publié en 1970) Roland Barthes traite la pluralité des textes, le jeu de signification, les textes lisibles et les textes scriptibles, et les cinq codes de lecture à travers lesquels le texte passe et en y passant se fait texte. Dans le présent article, nous traiterons deux romans (*Les Hommes-taupes* de Négovan Rajic et *La Rue des Boutiques Obscures* de Modiano) dont le trait commun est l'état psychologique vulnérable du narrateur, l'un étant apparemment schizophrène et l'autre souffrant de l'amnésie. Entre le lecteur et le narrateur se pose une question, à savoir si le narrateur est fiable ou non, ou s'il est sur la bonne piste. Sans vouloir donner une explication du texte, nous essayons de montrer que la réponse à cette énigme est largement ombragée par l'arrière-plan que nous offrent les autres codes, les connotations et les symboles.

**Isabelle Keller-Privat**

*Université de Toulouse le Mirail, Toulouse, France*

## L'ÉCRITURE DE LA FOLIE DANS *LE QUINTETTE D'AVIGNON* DE LAWRENCE DURELL

*Le Quintette d'Avignon*, peuplé de personnages errant aux marges de la raison dans un univers détruit par la guerre, plonge le lecteur dans un vertige identitaire à travers les dédoublements de cas cliniques. Nous étudierons ici, à travers deux cas précis, les rapports entre écriture et autisme.

**Mots-clés:** écriture, folie, autisme

*Le Quintette d'Avignon* de Lawrence Durrell, œuvre romanesque en cinq volumes – *Monsieur*, *Livia*, *Constance*, *Sebastian* et *Quinx*<sup>1</sup> – publiée entre 1974 et 1985, déploie ses multiples récits enchâssés dans un univers en guerre. La folie collective trouve ainsi de multiples échos dans la folie clinique des personnages; certains se suicident, d'autres s'enferment dans le mutisme, reflétant chacun à leur manière le dérèglement général de la raison et des sens. Au fil des pages, nombreux sont ceux qui tentent en vain de se guérir ou de guérir autrui: l'écrivain Sutcliffe emmène sa femme Pia à Vienne consulter Freud; quant aux deux psychanalystes Constance et Schwarz, l'une ne sait prévenir ni le suicide de sa sœur, ni le meurtre de son amant Affad par le psychopathe Mnemidis, tandis que le second se suicide à son tour, incapable d'affronter la folie de sa femme après son internement en camp de concentration<sup>2</sup>. Ces échecs thérapeutiques sont magnifiés à l'infini par la répétition des schémas actanciels: de même que Schwarz abandonne sa femme Lily à la folie nazi puis à sa propre folie, Affad, l'amant de Constance, abandonne sa femme, également prénommée Lily, à la schizophrénie en la laissant s'enfermer dans un monastère copte, autre forme d'asile.

La folie ne se décline pas uniquement sur les modes historique et diégétique: elle perturbe également le lecteur qui, à travers les multiples jeux de réfraction, semble pris d'une sorte de vertige hallucinatoire. On

1 Afin de simplifier les références, on utilisera dorénavant les abréviations suivantes pour les titres des œuvres: AVQ pour *Le Quintette d'Avignon*, Mn pour *Monsieur*, Lv pour *Livia*, Cn pour *Constance*, Sb pour *Sebastian* et Qx pour *Quinx*.

2 Sb 1155-6.

comprend alors que le roman ne propose pas simplement une représentation de la folie mais qu'il interroge l'acte même de l'écriture dans son rapport à la folie. Il apparaît donc nécessaire d'interroger les différentes formes de la folie qui traversent *AVQ* pour mieux comprendre les relations qui se tissent entre le discours sur la folie et l'entreprise littéraire. Nous tenterons d'analyser comment l'écriture de la folie marque de son sceau à la fois la construction et la réception de l'œuvre et détermine le rapport du créateur à sa créature. Nous nous demanderons enfin dans quelle mesure la folie fonctionne à la fois comme le point névralgique et la clé de l'écriture durrellienne.

\* \* \*

Dès le début du roman, Lawrence Durrell plonge le lecteur dans l'univers de la folie à travers la représentation de Sylvie, jeune femme aimée tant de son frère Piers de Nogaret que de l'écrivain Bruce, son époux, et à laquelle ce dernier rend visite à l'asile de Montfavet après le suicide de Piers.

I walked absently about the garden in the cold afternoon air, retracing in my mind the slopes and contours of these ancient conversations and wondering what the future held in store for me in this bereft world.

Sylvie was now the great question mark. Would she, I wondered, ever come to herself again enough to resume some sort of life with me? [...] I feared the imponderables of mental illness with its imperfectly demarcated boundaries, its sudden changes of temper and altitude. (*Mn* 17)

On constate que Sylvie est tout d'abord évoquée comme cette présence absente, cet être dénué de toute description physique qui se situe dans un espace-temps qui échappe au personnage-narrateur. Elle est définie à travers le souvenir flou de paroles disparues, relevant du domaine de l'impalpable. Les détours des conversations passées ébauchent ainsi un portrait aussi fascinant qu'éphémère de la jeune femme dont l'existence s'inscrit au creux de cette tension entre le familier et l'inaccessible. Cette première évocation nous conduit à découvrir non pas tant ce personnage qui ne cesse de se dérober au fil du texte que l'univers de la folie, ce lieu qui échappe à la cartographie et qui se constitue en marge de la cité d'Avignon. Montfavet, comme son nom l'indique, se situe sur les hauteurs et il n'est guère étonnant de constater que le monde intérieur de Sylvie, à l'unisson avec celui de l'asile, se situe hors de portée du narrateur: la paronomase implicite entre „altitude“ et „attitude“ suggère en effet que Sylvie appartient à un espace hors-réalité dans lequel toute distinction entre l'extérieur et l'intérieur se trouve abolie et où le langage



se déforme pour laisser entrevoir la multiplicité des parallèles à peine ébauchés.

Cependant cet espace est aussi celui où Sylvie se trouve exposée au regard de Bruce: elle est ainsi cachée du reste du monde sans être pour autant protégée du regard inquisiteur de son mari ou de ses proches. Dans ces conditions, le sanctuaire de Montfavet se donne aussi à lire comme cette chasse gardée qui réveille en Bruce des instincts meurtriers, ainsi qu'en témoignent ses rêves:

I could trace the spoor of some deep inhibitions in my dreams, not to mention my phantasies in which I surprised myself by poisoning her. It is unbelievable when I think of it, yet it is true. Standing beside the bed in grim silence with my fingers on her pulse until the shallow breathing filtered away into the silence and her extraordinary marmoreal pallor announced the advent of the rigor. And then the *sweet* scent rose to my nostrils, the imaginary scent of death which I always smelt: I suspect that it was the odour of morphine. (*Mn* 18-19)

Le rêve de Bruce apparaît ainsi comme un cauchemar qui ne cesse de faire retour pour mieux torturer le narrateur: toujours arrêté par la main salvatrice de l'amant mort, le crime reste à réaliser et continue de poursuivre le rêveur. Au sein même du récit, on est frappé par la récurrence de termes désignant la piste suivie par le chasseur à l'affût de sa proie – „spoor“, „scent“, „odour“ – et ce d'autant plus que le récit convoque une odeur bien particulière: celle de la mort. Cependant, une identification rapide de Sylvie comme la proie de Bruce ne serait que partiellement juste: on remarque en effet que cette odeur n'émane pas seulement de Sylvie mais aussi des rêves de Bruce, comme si le chasseur était lui-même condamné à être tour à tour le bourreau et la proie pourchassée par ses propres fantasmes. La folie de la jeune femme semble ainsi s'emparer de Bruce, brouillant les frontières entre normalité et folie, une folie mortifère que développe par la suite la description de la tapisserie dans la chambre de Sylvie:

She worked under the great tapestry with its glowing but subdued tones – huntsmen with lofted horns had been running down a female stag. After the rape, leaving the grooms to bring the trophy home, they galloped away into the soft brumous Italian skyline; a network of misty lakes and romantic islets receding into the distance along the diagonal; fathered by Poussin or Claude. The stag lay there, panting and bleeding and in tears. (*Mn* 23)

La scène de la chasse métamorphosée en scène de viol au cours de laquelle la biche devient l'allégorie de la femme aimée réapparaît lors de la deuxième occurrence de la tapisserie à la fin de *Sebastian* lorsque

Constance, prenant la suite du docteur Jourdain, vient trouver Sylvie<sup>3</sup>. A travers le point de vue de Bruce, puis de Constance, le texte invite ainsi le lecteur à déchiffrer une œuvre picturale qui se superpose à cette double hypotypose – une toile de Poussin ou du Lorrain; or, c’est paradoxalement une toile jamais nommée qui envahit le regard: celle de „La Chasse infernale“ peinte en quatre panneaux par Sandro Botticelli. G. Didi-Huberman décrit en détail ces quatre tableaux retraçant l’histoire de Nastagio, jeune prince amoureux d’une jeune femme insensible et dure et qui, tourmenté par la douleur, projette de se donner la mort<sup>4</sup>. Il s’égare alors dans une forêt de pins où il assiste à une étrange apparition: une jeune femme nue court vers lui, poursuivie par deux énormes chiens qui la mordent et par un cavalier qui, épée en main, la menace de mort. Le cavalier, qui se présente dans le deuxième tableau comme un revenant, fait alors à Nastagio un récit qui ressemble en tous points à celui du héros:

[...] ce récit n’est autre que celui du destin propre du héros, destin projeté à la fois dans le passé (cela eut lieu autrefois), dans le présent (cela aujourd’hui fait retour ou revenance) et dans le futur (ce que tu vois de moi est mon tourment éternel, cela même qui risque de t’arriver bientôt et pour toujours si tu cèdes au désespoir et au suicide).<sup>5</sup>

Le bourreau risque donc à tout moment de devenir cette victime, pourchassée par la cruauté de son propre fantasme. La scène de cauchemar n’en finit ainsi jamais de faire retour: rappelant le mythe d’Actéon, elle se répète aussi d’un volume à l’autre. Cette répétition de la cruauté à des stades différents – la poursuite, puis la mise à mort – aboutit à une superposition de temps narratifs successifs qui semblent s’enchaîner au sein du même espace, suggérant ce „rythme fantasmatique [...] Cette ritournelle de cruautés. Cette façon qu’a la vision d’horreur de toujours se répéter, en boucle, aux premiers plans, puis dans les lointains, dans une direction puis dans l’autre [...]“<sup>6</sup>. On comprend alors que l’exposition des différentes étapes de la chasse dans le texte comme dans le tableau ne sert pas uniquement un but narratif mais projette le lecteur-spectateur au cœur d’une scène dont il ne peut se défaire et dont la force tient précisément à la récurrence du fantasme, au retour obsessionnel d’un désir mortifère que Didi-Huberman analyse comme un „symptôme“:

Ce symptôme n’atteint pas seulement les personnages du drame: il envahit toute la substance imageante, de même qu’il investit toute la temporalité

3 Sb 1164.

4 Cf. G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 64-98.

5 G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 74.

6 G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 85.

de notre regard où il insiste comme une hantise. Voilà comment, psychiquement, il s'impose à notre regard.<sup>7</sup>

L'écriture de la folie se fait alors vision hallucinatoire: en inscrivant en filigrane des images qui viennent parasiter la lecture, Durrell disloque l'unité du texte pour transformer le tableau en une scène qui vient hanter le lecteur et qui le conduit à associer, dès les premières pages du roman, folie et désir mortifère. Narrateur et lecteur partagent alors cette „ritournelle de cruautés“ puisqu'au désir de possession de l'amant répond, au niveau extra-diégétique, le désir de connaissance du lecteur qui n'a de cesse de percer à jour l'image cachée au creux du texte.

\* \* \*

La folie semble ainsi s'emparer de tous ceux qui tentent en vain d'approcher l'objet qui leur échappe. Mais la description de la folie n'a pas seulement pour but de dévoiler la fragilité du monde: elle met l'écriture à l'épreuve en révélant le rapport ambigu qui lie l'observateur et la créature tel un chasseur à sa proie. La construction du personnage de Sylvie inscrit alors le regard du lecteur-spectateur au cœur du texte et désigne implicitement l'ambivalence de sa position: celle du voyeur médusé par sa propre vision et qui, tentant de détruire l'objet de son regard, se trouve happé par une hantise qui ne connaît pas de fin et ne cesse de faire retour d'un volume à l'autre. Le temps se construit alors comme cet éternel „Présent disparu“ qu'analyse Shoshana Felman:

Le passé, ce n'est pas ce qui s'est passé, mais ce qui sans cesse se passe et nous passe, ce qui sans cesse se répète en tant que Présent disparu; le temps perdu, c'est le temps qui sans cesse se retrouve en tant que perdu, dans l'image de la perte. La mort, ce n'est donc pas le néant, mais la mort dans la vie, et qui est à *vivre*; la perte, c'est la répétition de la perte [...]<sup>8</sup>

Prisonniers d'un réseau diégétique et symbolique qui les condamne à errer sans fin, les personnages du *Quintette* ressemblent tous à ces „promeneurs du brouillard“<sup>9</sup>, qui ne cessent d'errer à travers les multiples dédoublements de leurs conscience et dont la figure de l'autiste<sup>10</sup>, qui traverse les cinq volumes, offre une illustration emblématique.

<sup>7</sup> G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 85.

<sup>8</sup> S. Felman, *La Folie et la chose littéraire*, 70.

<sup>9</sup> G. Laxer, cité par P. Alérini, *Folies de Femmes*, 247.

<sup>10</sup> A la suite de Lawrence Durrell, on étendra l'autisme – traditionnellement classé par la nosologie française dans le cadre des psychoses de l'enfant aboutissant à la schizophrénie chez l'adulte – au comportement autistique qui caractérise dans AVQ les enfants comme les adultes.

L'enfant d'Affad appartient ainsi à une lignée d'autistes qui semble d'emblée condamner tout espoir, si l'on en croit le premier récit que fait le Prince Hassad à Constance:

Affad was between the two Lilies, as we used to say to tease him. Both mother and daughter were called Lily: there was no father, it was something of a scandal at the time. But they were absolutely alike, both dark and statuesque and unspeaking, with the power of looking at you as if they looked down a well. Uncomfortable, their silence and their regard. First he was friends with Lily the mother [...] Then he met the daughter Lily and to everyone's surprise he married her. (Cn 733-34)

Le texte suggère ainsi toute l'ambiguïté de cette relation conjugale qui place Affad entre „les deux Lily“, toutes deux inaccessibles, affranchies de tout lien à la fois avec le père ou l'époux et avec les contingences de la vie matérielle. Retranché dans un royaume où les femmes ne sont que statues silencieuses virginales et où la seule parole est celle de l'écho, l'enfant est placé sous le signe de l'échange impossible. Narcissisme de la mère, absence du père, le schéma est classique:

Du côté de la mère, il y a le flou, l'imprécision, la défaillance narcissique. Ce manque de l'image révèle une fragilité imaginaire que l'on retrouve chez d'autres mères, celles qui ont eu des enfants morts nés, des avortements répétés [...]

Autour de l'Enfant Autiste, il y a *conjonction*, dans un *temps donné*, d'une *défaillance imaginaire chez la mère* et d'une *défaillance symbolique chez le père*.<sup>11</sup>

Plus tard, le rapport de la psychologue que le docteur Schwarz remet à Constance reprend les mêmes composantes<sup>12</sup>: la solitude de l'enfant, l'absence de figure maternelle et paternelle, le repli sur soi, aboutissant à une description du fils qui pourrait, par bien des aspects, être confondue avec celle du père ou de la mère<sup>13</sup>. Le dossier médical offre ainsi une réécriture scientifique de la diégèse.

Tenter de comprendre l'autiste s'apparente donc à une exploration sans fin<sup>14</sup>. Constance se trouve alors dans la situation du lecteur aveu-

11 P. Alérini, *Folies de Femmes*, 251.

12 Le récit de la guérison du petit Affad est inspiré par l'article de recherche intitulé „The Release of Tears: the first phase of psychotherapy of a three-year old child with the diagnosis: symbiotic child psychosis“, publié par Torhild Leira Haugsgjerd dans *The International Review of Psychoanalysis*, London: Baillière Tindall, 1980, vol.7, part 3, 299-308, [Durrell's Library, Carbondale, Southern Illinois University]. Voir aussi à ce sujet l'article à paraître de Corinne Alexandre-Garner, „Where has Freud's old couch gone? The representation of psychoanalysis in the *Avignon Quintet*“.

13 Voir *Sb* 1030-4.

14 Une étude récente conclue en effet: „[...] aucune explication simple n'est aujourd'hui capable de rendre compte de l'autisme infantile et des psychoses précoces (ou troubles envahissants

gle, placé au cœur d'un réseau labyrinthique qui se ramifie à travers les différents volumes, et qui doit également se frayer un chemin à travers le jargon psychanalytique. Ainsi, à l'identité brisée de l'enfant d'Affad répond le morcellement du texte jouant sur la superposition du document de la première psychologue, de la conclusion apportée par Schwarz et de l'analyse de Constance incluant les commentaires imaginaires de Schwarz. Lire l'histoire de l'enfant revient donc à relire, à retrouver les traces des lectures précédentes. La fiction se donne alors comme un corps soumis à l'analyse du lecteur qui, tout comme la psychanalyste, recherche l'indice, la brèche qui ouvrira la voie de la compréhension et de la guérison.

Dans le travail psychanalytique, cette brèche trouve son expression dans la crise de larmes de l'enfant:

Then suddenly [...] the weeping started, weeping of such violence and abandon that it was as if his little psyche had exploded like a bomb and was on the point of disintegration. She held him tight, as if to hold the shattered fragments together against total dispersion, held him fiercely in her sheltering arms, rocking him slightly from side to side and almost keening his name, the name of her absent lover: 'Affad... Affad!' (Sb 1042)

La crise de larmes constitue à la fois le point de rupture et de reconstruction de l'identité du petit Affad. La guérison s'enracine dans un retour aux sources: en offrant à l'enfant une figure maternelle de substitution, Constance le conduit à retrouver les souffrances premières initialement refoulées dans le mutisme autistique. Mais ce retour est double: c'est, d'une part, celui de l'enfant qui retrouve la mère absente et, d'autre part, celui de Constance qui en prononçant le prénom du petit garçon retrouve celui de l'amant perdu („her absent lover“). On ne peut alors manquer de remarquer la symétrie entre la description du père et celle de l'enfant et de conclure que le transfert qui détermine la guérison de l'enfant est aussi celui du médecin redonnant symboliquement vie à l'amant disparu.

La libération de l'enfant autiste ne fonctionne donc pas comme un incident de parcours mais comme un indice qui nous incite à revenir sur notre propre lecture afin de comprendre cette schizophrénie de l'écriture qui n'en finit jamais de se dédoubler. La forteresse de l'autisme n'est en effet pas uniquement celle de la psychologie: c'est aussi celle du texte que l'autonomie narrative paradoxale des différents narrateurs (Sutcliffe,

---

du développement). Ces pathologies qui affectent gravement le développement et le fonctionnement psychique de l'enfant, restent, on le voit, un domaine complexe, mouvant, où de multiples questions continuent de se poser“, C. Bursztejn, „De l'autisme de Kanner aux troubles autistiques: évolution des idées et concepts“, *Autisme*, 21.

Blanford, Toby ou Bruce) vient dénoncer en brisant l'enfermement du schéma narratif classique. Ainsi, l'autisme apparaît comme la figure extrême du brouillage psychologique – puisque l'enfant ne se reconnaît pas et ne reconnaît pas l'autre – mais aussi comme l'une des clés du texte.

\* \* \*

L'éclatement narratif à travers les multiples débrayages énonciatifs constitue alors une arme à double tranchant; si elle peut apparaître comme un emboîtement sans fin de diégèses qui ne cessent de se ramifier pour mieux enserrer les divers protagonistes dans leurs rets, elle semble aussi affranchir les personnages en ouvrant le récit à la multiplicité des possibles. L'écriture devient alors cet acte paradoxal à travers lequel l'artiste tente de transcender l'autisme de ses créatures, mais les enferme du même coup dans une spirale de récits concentriques. S. Herbrechter définit ainsi la relation trouble qui s'instaure alors entre autisme et écriture:

Durrell's writer-subject performs a quest allowing him to transcend the prison of his narcissistic ego. [...]

It has become essential for the writer to escape this world which is a book and in which he is erring like one of his own characters. Thus writing becomes its own 'end' following its own wish of (self-)transcendence. The dilemma is between 'how can one go on writing (after all has already been said and done); and how can one stop writing?' The artist-autist is caught between silence as prison and silence as apotheosis.<sup>15</sup>

Dans ces conditions le dilemme traversant l'écriture de AVQ ne serait en réalité pas tant celui opposant le silence de l'autisme à celui de l'apothéose poétique que celui opposant deux modes d'écriture: la répétition et la création ou encore le calque et la carte, pour reprendre les concepts de G. Deleuze<sup>16</sup>. Il s'agit en effet pour les narrateurs-écrivains Blanford, Sutcliffe et Bruce, d'atteindre ce degré de création qui leur permette d'échapper à l'emprise mortifère et sclérosante de la fiction. Pris au piège de leur propre invention, les narrateurs de AVQ découvrent les limites d'un art qui se borne à recopier la réalité, à reproduire un schéma qui leur échappe et s'auto-détruit. C'est cette impuissance fondamentale que vient dire le suicide de Sutcliffe. Le traitement de l'autisme est donc

<sup>15</sup> S. Herbrechter, *Lawrence Durrell*, 193-215.

<sup>16</sup> „Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...] Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque* [...] Si la carte s'oppose au calque c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications“, G. Deleuze, *Mille Plateaux*, 20.

extrêmement complexe. On s'aperçoit en effet que si le texte revient sans cesse sur cette pathologie, c'est que le filtre clinique permet d'ouvrir la voie à une conception radicalement moderne de l'art.

C'est ainsi que se comprend la métamorphose finale du personnage de Sylvie. Significative à cet égard, la lettre de Sylvie écrite depuis l'asile de Montfavet dans *Mn* frappe déjà par l'achèvement de son écriture et finit par faire partie de l'histoire. On est en effet surpris de constater dans un premier temps que la poésie de la lettre de Sylvie surpasse à bien des égards celle des récits de l'écrivain Sutcliffe. Le narrateur Bruce souligne en effet dès le début de *Mn* la musique du texte de sa femme: „I tested each phrase on my inner ear, my inner mind [...]“<sup>17</sup>. Le lecteur est ainsi convié à écouter à son tour la lettre et à en percevoir toute la force poétique. On remarque alors le jeu sur les mariages impossibles du concret et de l'abstrait qui contribuent à l'effet poétique du texte en créant cette vision si particulière entre folie et rêve<sup>18</sup>:

[...] Soon it will be my birthday and I can scent the eachness of numbers, they mate with such reluctance. I know you cannot come as yet but I pretend. Today I waited all day for you, clothed from head to foot in a marvelous seamless euphoria. The throbbing of the almond-blossom has been almost unbearable, I cried myself asleep, back into reality again. Now the fruit is forming and I know I love you. [...] (*Mn* 27)

Sylvie apparaît ainsi comme cette épouse qui n'a pour seule robe que sa joie secrète, imaginaire: celle de sa projection fictive dans une union impossible. Adressée à Bruce, mais dédiée à Piers, la lettre de Sylvie allie ses deux amours antagonistes en offrant à l'époux l'image de son désir pour le frère. On retrouve le même jeu d'alliances impossibles dans l'évocation des fleurs d'amandiers dont le battement confond non seulement le végétal et l'humain mais permet également le glissement de sens de „unbearable“ vers l'image de l'enfantement à travers laquelle Sylvie construit une fois encore une union impossible: celle du couple dont l'enfant („the fruit“) est déjà mort<sup>19</sup>. L'écriture fonctionne ainsi constamment par glissements sémantiques selon une logique purement associative qui soustrait momentanément Sylvie à l'enfermement de l'asile; elle

<sup>17</sup> *Mn* 28.

<sup>18</sup> On se souvient ici bien sûr de l'analyse critique que propose Durrell dans son essai *Key to Modern British Poetry*, soulignant le parallélisme entre les associations poétiques et oniriques dans la poésie moderne: „Our test of the dream, as of the modern poem, is the law of association. [...] Poetry and prose alike began to borrow the colours of the dream, and the new ideas of time can be seen in the loosening causal connections of the action“, 57, 68.

<sup>19</sup> *Mn* 20.

y fait déjà l'expérience de la libération qui marquera la guérison du petit Affad: „[...] I cried myself asleep, back into reality again“<sup>20</sup>.

Par la suite, le rêve devient discours lorsque les paroles de cette lettre réapparaissent dans deux dialogues, celui qu'elle engage avec Blanford dans le volume suivant<sup>21</sup> puis avec Constance au début de leur relation amoureuse<sup>22</sup>. Ainsi, la folie n'est plus simple objet du récit, mais vient féconder l'écriture: celle des amours de Sylvie mais aussi celle d'une naissance à l'art.

Les deux derniers volumes du roman montrent la transformation radicale de Sylvie. Ses lettres d'amour à Constance, transmises au docteur Schwarz, puis à Blanford, révèlent en effet l'écrivain derrière la patiente:

Goodness, Constance, she has done it, she has done the trick, she has become it! Against all this my stuff is feebly derivative and merely talented! This is art, my dear, and not artifice. (*Sb* 1162)

Or, les lettres de Sylvie à Constance restent un mystère pour le lecteur, puisque le texte refuse l'accès direct et n'offre que l'aboutissement de ce lent processus de métamorphose de l'autiste en artiste que S. Herbrechter analyse en ces termes:

She has reached the Heraldic Universe and thus takes up a similar position as Pursewarden does for Darley.

This is very significant because it indicates the general link, in Durrell's work, between autism and art, or writing. [...] This suggests a general hypothesis that autists, in Durrell's terms, are to be seen as 'predestined' to become artists [...]

The central paradox for the Durrellian artist figures is: how can the autist become an artist and vice versa? [...] Both autist and writer are 'patients' and rely on transference.<sup>23</sup>

Ainsi, artiste et autiste partageraient la même souffrance que seule l'écriture permettrait de transcender<sup>24</sup>. La transfiguration de l'artiste s'opère à l'instant précis où Sylvie, découvrant dans le dernier volume que Constance ne l'aime plus, bascule à nouveau dans le désespoir. Jusque là perçue à travers la focalisation interne de Bruce ou de Constan-

20 Comparer avec *Sb* 1042.

21 *Lv* 536.

22 *Sb* 1165.

23 S. Herbrechter, *Lawrence Durrell*, 196-97.

24 S. Herbrechter rappelle à ce propos l'explication du jeu de mots „artist / autist“ fournie par Durrell dans *Key*, 87: „The drama which used to be precipitated outside, became the personal drama of the artist's life – hence the interest in his biography. The artist became an autist (to borrow a phrase from psychology which is derived from 'autos' meaning 'self'), he became a Selfist“.



ce comme objet du désir de l'autre, Sylvie se trouve alors dotée d'une conscience propre:

The fearful fragility of her grasp on reality became clear – she saw herself diminishing, becoming a parody of a person, empty of all inward fruitfulness, of love. [...] So she sat in a daze and felt the night flowing round her like the waters of a dark lake. The voices, the snarl of mandolins and the crackle of dancing heels in the main square under the portals of the church – they lacked all significance now. [...] There was no flow in things, no element of *time* to enrich the future with promises or desires. (Qx 1255)

Le lecteur pénètre ainsi dans la perception poétique de Sylvie, découvrant une écriture qui mêle structures chiasmiques et dédoublements syntaxiques au sein de la même phrase, associations antithétiques conjuguant le vide et le plein ou le mouvement et la paralysie. Enfin, le texte suggère également une structure prosodique cachée et résonne comme une sorte de poème intérieur, fruit de la sensibilité blessée du personnage:

□ – □  
The voices

□ – □ – □  
The snarl of mandolins

– □ – □ – □ –  
And the crackle of dancing heels

□ □ – – – □ □ – □ □ □ –  
In the main square under the portals of the church □

□ – – □ – □ –  
They lacked all significance.

La focalisation interne de Sylvie devient alors une sorte de théâtre d'ombres, dévoilant derrière la description dysphorique de la fête, le regard du personnage devenu artiste.

\* \* \*

Sylvie et le petit Affad guident ainsi le lecteur vers la signification cachée de l'acte d'écriture. A travers les multiples phénomènes de surimpression picturale et de dédoublement – psychologiques, actanciels, narratifs – L. Durrell brise la logique narrative classique. En fonctionnant comme cette fenêtre grâce à laquelle la réalité extérieure est à la fois médiatisée et transcendée, l'expérience de la folie devient créatrice et fécondante et transforme la simple créature diégétique en créateur potentiel, brouillant les frontières entre l'univers intra et extra-diégétique.

## Bibliographie

- P. Alérini, „Les mères d’enfants autistes“, *Folies de Femmes*, Clichy: Groupe de Recherche et d’Etudes Cliniques, 245-55.
- C. Alexandre-Garner, „Where has Freud’s old couch gone? The representation of psychoanalysis in *the Avignon Quintet*“, *Lawrence Durrell at the Crossroads of Arts and Science*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.
- C. Bursztejn, „De l’autisme de Kanner aux troubles autistiques: évolution des idées et concepts“, *Autisme: Perspectives actuelles*, Paris: L’Harmattan, 2000, 9-24.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980.
- G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Paris: Gallimard, 1999.
- L. Durrell, *The Avignon Quintet*, London: Faber, 1992.
- Key to Modern British Poetry*, London: P. Nevill, 1952.
- S. Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris: Seuil, 1978.
- S. Herbrechter, *Lawrence Durrell, Postmodernism and the Ethics of Alterity*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

Изабел Келер-Прива

## ПИСАЊЕ ЛУДИЛА У АВИЊОНСКОМ КВАРТЕТУ ЛОРЕНСА ДАРЕЛА

Резиме

*Авињонски Квинџет* смешта читаоца у један свет разорен ратом и насељен ликовима који лутају на маргинама свести. Читалац бива увућен у вртоглавицу идентитета кроз удвајање клиничких случајева. У овом чланку предмет наше пажње су, на два конкретна примера, односи између писања и аутизма.



Јелена Шалинић • *Из дубине белих понора*  
графит и оловке у боји на папиру, 89 × 110 cm, 2009.

# АУТОРИ НАСЛЕЂА

### **Паскал Рану (Pascal Rannou)**

Специјалиста је бретонске књижевности и објавио је следећа дела: *Guillevic: du menhir au poème* (Skol-Vreizh, 1991), *Visages de Tristan Corbière* (idem, 1995), *Inventaire d'un héritage: essai sur l'œuvre de P.-J. Hélias* (An Here, 1997). Његова докторска теза насловљена *De Corbière à Tristan* (Honoré Champion, 2008) добила је награду Анри де Рење Француске Академије. Такође је објављивао у *Cahiers de l'imaginaire*, *Le Peuple Breton*, *Plurial*, *Ar Men*, *Studi Francesi*, као и у бројним зборницима, чланке о Жилијену Граку, Жан-Лу Трасару, Рене-Ги Кадуу, Мишелу Мору, Вилије де л'Ил-Адаму. Објавио је и три романа: *Sentinelles de la mémoire* (Coop-Breizh, 1999), *Un Tyran du bocage* (L'Harmattan, 2002) и *Noire, la neige* (Parenthèses, 2008). Предаје књижевност на Универзитету Париз 1 - Пантеон – Сорбона.

### **Владислава Гордић-Петковић**

Професор је енглеске и америчке књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, бави се књижевном теоријом, критиком, публицистиком и превођењем са енглеског. Аутор је две књижевно-критичке студије *Синтиакса тшшине: поетика Рејмонда Карвера* (1995) и *Хемингвеј: поетика крајке приче* (2000), и пет књига есеја и чланака – *Коресијонденција: шокови и ликови поетичке прозе* (2000), *Виртуелна књижевност* (2004), *Виртуелна књижевност II* (2007), *Na ženskom kontinentu* (2007) и *Književnost i svakodnevnica* (2007).

### **Vafa Gorbel (Wafa Ghorbel)**

Доцент је на катедри за француски језик на Вишем Институту Примењених наука у Гафси, Тунису. Одбранила је докторску тезу која се односи на питање зла у романима Жоржа Батаја под менторством професора Анри Беара. Учествовала је на међународним и националним конференцијама, и објављивала радове у више часописа.

### **Ивана Банчевић**

Рођена је 1982. године у Крагујевцу. Завршила је основне студије 2006. године на Филолошком Факултету Универзитета у Београду, одељење у Крагујевцу, на одсеку за енглески језик и књижевност. Годину дана је провела у Сједињеним Америчким Државама (2005-2006), где је похађала курс о Професионалном истраживању и извештавању на Carteret Community Colledge-у, у Северној Каролини. Докторске студије из књижевности уписала је у фебруару 2008. године. У оквиру своје докторске тезе бави се проучавањем педагошких аспеката Блејкових дела и његовог идејног утицаја на савремене писце.

### **Љубица Васић**

Рођена је 1983. године у Крагујевцу, где је завршила Другу крагујевачку гимназију и дипломирала на Филолошко-уметничком факултету 2006. године, група за Енглески језик и књижевност. Бави се превођењем. На другој је години докторских студија из књижевности на ФИЛУМ-у. Уже поље интересовања обухвата мит и ритуал у драмском стваралаштву Сема Шепарда.

### **Јадранка Пејановић**

Рођена је 1983. године. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, одсек енглески језик и књижевност. Докторант је Докторских студија из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Подручје интересовања односе се на питања културе и стања модерног човека у делима модерниста и писаца савремене енглеске и америчке књижевности (Don DeLillo, Toni Morrison) и писаца ван тог подручја (Arundati Roy), затим на питања колонијализма и идентитета човека модерног доба, било да припада култури колонијализованих, било култури колонијалиста, те на питања места љубави и уметности у оба света.

### **Јелена Панић-Мараш**

Рођена 1976. године у Ужицу. Дипломирала српски језик и књижевност са општом књижевношћу на Филолошком факултету у Београду. На Филозофском факултету у Новом Саду магистрирала, где и докторира. Пише и књижевно-теоријске и књижевено-критичке текстове.

### **Танка Г. Трамбле (Tanka G. Tremblay)**

Докторант је на Универзитету МекГил у Монтреалу, на департману за француски језик и књижевност. Потпредседник је, као и један од оснивача Међународног института за истраживање Књижевних лудака. (URL: <http://fous-litteraires.overblog.com/>). Учествовао је на међународним и националним конференцијама и објављивао чланке о лудилу у књижевности.

### **Мартин Досу Гбенуга (Martin Dossou Gbenouga)**

Доцент је и истраживач на Универзитету у Ломеу у Тогоу. Тренутно је шеф катедре Модерних језика. Објавио је више чланака како у Африци тако и у Европи, између осталог, у часопису *Orées* чији је уредник Françoise Naudillon, као и у часопису *Carnets de Robinson* који издаје Универзитет у Артоау. Учествовао је на више конференција са различитим тематикама.

### **Жак Поарије (Jacques Poirier)**

Предаје француску књижевност XX века на Универзитету у Бургоњи, Француска. Његова интересовања иду од односа између књижевности и друштвених наука (психоанализа, филозофија). Објавио је следећа дела: *Littérature et psychanalyse: Les écrivains français face au freudisme (1914-1944)* (Dijon, 1998), *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)* (Paris, 2001), *Judith. Échos d'un mythe biblique dans la littérature française* (Rennes, 2004). Био је уредник више зборника и објавио је бројне чланке о модерној књижевности.

### **Биљана Влашковић**

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. Завршила је енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као асистент на ФИЛУМ-у, где предаје енглеску, америчку и канадску књижевност. Студент је Докторских студија из књижевности на ФИЛУМ-у у Крагујевцу.

**Натали Сежерал (Nathalie Ségéral)**

Докторанткиња је и предаје на факултету франкофоних студија на Универзитету Калифорније у Лос Анђелесу. Бави се истраживањима женског писма о менталним болестима и историјским траумама код француских, немачких и америчких списатељица друге половине XX века. Превела је на енглески једну студију Жана-Годеофраа Бидиме насловљену „Readings of Emmanuel Lévinas, Maurice Merleau-Ponty and Simone Weil: Abstract Universalism and ‘Details’ about the African World“ (in *Forum for Modern Language Studies* 45 (2009): 188-199). Учествовала је на бројним конференцијама.

**Светлана Рајичић-Перић**

Рођена је у Крагујевцу 1974. године. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду 1998. године, када уписује и постдипломске студије као стипендиста Министарства за науку и технологију. Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у „Првој крагујевачкој гимназији“. Њена основна интересовања везана су за феномен игре у књижевности и за српску авангардну књижевност.

**Часлав Николић**

Рођен је 1983. године у Пећи. Дипломирао је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (група за српски језик и књижевност) 2006. Октобра 2008, на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву одбранио је магистарски рад *Проблем биографског метода и биографија Пера Слијејчевића*. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу као сарадник на предмету Српска књижевност 20. века.

**Мирјана Секулић**

Рођена је 1983. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2007. године на Филолошко-уметничком факултету (Група за шпански језик и хиспанска књижевности). Студент је Докторских студија из књижевности на Филолошко-уметничком факултету. Ради као асистент на предметима Шпанска књижевност средњег века, Шпанска књижевност ренесансе и Хиспаноамеричка књижевност.

**Виржини Приу (Virginie Prioux)**

Предаје књижевност на департману историје уметности на универзитету у Туру. Бави се посебно натурализмом у француској књижевности, као и везама између француског и шпанског натурализма (наслов докторске тезе је: „Naturalisme français et naturalisme espagnol: esthétiques croisées“). Објавила је чланке о натурализму у Француској и Шпанији (последњи наслови: „(D)écrire l'horreur, expression du traumatisme dans La Débâcle de Zola“, *Revue Baobab* n°4, *Écriture du traumatisme et représentation du désastre*, 2009; „L'essor du naturalisme français en Espagne: l'écriture féminine d'Emilia Pardo Bazán“, *Revue Nexilis, Women*, 2009; „L'Art-roman: littérature et peinture dans les romans naturalistes français et espagnols“, dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 83, 2009; „Nana: Satin ou Satan ?“, dans *Revue ¿Interrogations ?, Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins*, juin 2009; „En français dans le texte: les

*mots français dans l'œuvre de Clarín*“ dans *Logosphère*, n°4, *Voies et Voix méditerranéennes*, 2008). Учествовала је на скуповима и конференцијама.

### **Владимир Перић**

Рођен је 1976. године у Шапцу. 1999. године завршава Филозофски факултет у Новом Саду (одсек Српска књижевност и језик). Био је уредник новосадског часописа *Сјање ствари*, часописа за различите видове уметничког изражавања у периоду од 1997. до 2001. године. Постдипломске студије уписује у Новом Саду 1999. године и 2003. године пријављује тезу *Текстуална пракса Драгана Алексића*. Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у музичкој школи „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу.

### **Јелена Вељковић-Мекић**

Рођена је 1981. године у Нишу. У Пироту је завршила основну школу и гимназију. Дипломирала је на групи Општа књижевност и теорија књижевности Филолошког факултета у Београду (2007). Докторант је Докторских студија из књижевности Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу.

### **Никола Ђоковић**

Рођен 1978. године у Крагујевцу. Дипломирао је српски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Студент је друге године Докторских студија из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. У оквиру своје докторске тезе бави се проучавањем модела и типова утопијског конституисања новог тела у књижевности и на филму.

### **Ани Монет (Annie Monette)**

Докторанткиња је на департману студија књижевности на Универзитету Квебека у Монреалу (Канада). Писала је магистарски рад о Уники Зирн и њеном тексту *L'Homme-Jasmin* у коме је истражила однос писање – лудило. Објавила је један чланак (2009) и учествовала на две конференције (2008, 2009) са радовима о *L'Homme-Jasmin*. Тренутно пише докторску тезу у којој пажњу посвећује писању о дрогама и под дејство дрога у делима Анри Мишоа.

### **Жан-Клод Марсо (Jean-Claude Marceau)**

Живи у Паризу. Клинички је психолог са докторатом из психопатологије и психоанализе. Његова истраживања о психозама и стваралаштву на размеђи су феноменологије, психоанализе и надреализма. Објавио је код издавача L'Harmattan дело насловљено „*Unica Zürich et L'Homme-Jasmin: le dit-schizophrène*“, као и збирку „*Ecrits sur l'analyse existentielle*“ швајцарског психијатра Роланд Куна, ученика Лудвиг Биншвангера. Аутор је бројних чланака у часописима о психологији и психијатрији (*Cliniques Méditerranéennes*, *L'Evolution Psychiatrique*, *L'Information Psychiatrique*), филозофији (*Le Cercle Herméneutique*) и књижевности (*Mélusine*, *Pleine Marge*). Учествовао је на бројним међународним конференцијама о надреализму (*Sorbonne*, *Cerisy-La-Salle*).



**Јасмина Теодоровић**

Рођена је 1973. године у Крагујевцу. 1998. године дипломирала је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Од 1999. до 2002. била је запослена као лектор за енглески језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду (наставно одељење у Крагујевцу), од 2002. запослена је као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету уписала је у јануару 2008. Ангажована је као преводилац за научни часопис *Наслеђе*. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова и аутор је више научних и стручних чланака из области лингвистике, науке о превођењу и науке о књижевности. Аутор је практикума *Focus on Language: A Workbook for Students Majoring in English*. Области интересовања: наука о књижевности, наука о превођењу. Живи у Крагујевцу.

**Марија Лојаница**

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. 2003. године дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду (наставно одељење у Крагујевцу). Од 2004. запослена је као лектор за енглески језик на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету уписала је у јануару 2008. Учествовала је на више међународних и домаћих научних скупова и аутор је више научних и стручних чланака из области науке о превођењу и науке о књижевности. Живи у Крагујевцу.

**Данка Ковачевић**

Рођена је 1979. у Ужицу. Дипломирала је 2003. године на Филолошком факултету у Београду (група за енглески језик и књижевност) и исте године и на истом факултету уписала постдипломске студије (смер наука о књижевности). 2007/2008. уписује Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Област интересовања: енглески романтизам и бајронизам у стваралаштву српских романтичара, нарочито Ђуре Јакшића. Учествовала на конференцијама у Нишу и Крагујевцу. Бави се превођењем и ради у Угоститељско-туристичкој школи на Златибору.

**Дубравка Ковачевић**

Рођена је 1979. у Ужицу. Дипломирала је 2003. године на Филолошком факултету у Београду (група за енглески језик и књижевност) и исте године и на истом факултету уписала постдипломске студије (смер наука о књижевности). 2007/2008. уписује Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Област интересовања: романтизам у енглеској и српској књижевности. Учествовала на конференцијама у Нишу, Крагујевцу, Ужицу. Бави се превођењем и ради у Угоститељско-туристичкој школи на Златибору.

**Игор Перишић**

Рођен је 1979. у Зрењанину. Дипломирао Општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду, где је и магистрирао. Тре-

нутно ради докторску дисертацију под називом *Утјопија смеха* у „*Мртвим душама*“ Николаја Гогоља, „*Уликсу*“ Џејмса Џојса и „*Златином руну*“ Борислава Пекића. Пише књижевнонаучне и књижевнокритичке радове. Објавио књигу *Гола љрича* (2007), а припрема за штампу књигу *Увод у теорије смеха*. Стално запослен у Институту за књижевност и уметност у Београду, на пројекту „Савремене књижевне теорије и њихова примена“.

### **Александра Петровић**

Рођена је 1979. у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Светозар Марковић“ у Јагодини. Студент је Докторских студија из књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бава се авангардном српском књижевношћу.

### **Марија Панић**

Рођена је 1980. године у Краљеву. Дипломирала је на Катедри за романистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Постдипломске студије је пратила на Филолошком факултету у Београду и на *Faculté des Lettres* на *Université de Genève*. Од 2006. је асистент, а од 2008. и докторант из области Француска књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Учествовала је на домаћим и међународним конференцијама и објављивала радове који се баве питањима наратологије, интертекстуалности и фантастике. Бавила се Жидом, Мишоом, Волтером, Рајићем и француским средњовековним бестијарима. Објављивала је преводе књижевних и књижевно-теоријских текстова са енглеског, француског и италијанског језика.

### **Изабел Келер-Прива (Isabelle Keller-Privat)**

Доцент је на Универзитету *Toulouse le Mirail* и члан истраживачког центра *Espaces/ Ecritures (CREE/CREA)* којим руководи *Corinne Alexandre-Garner* са универзитета *Paris X*. 2002. године одбранила је докторску тезу која се односила на анаморфозу у романеском делу Лоренса Дарела. Њена истраживања се односе на концепт простор – време, књижевну и ликовну интертекстуалност, поезију, као и питање граница међу жанровима (поезија, фикција, путописи).

**Уредништво/Editorial Board**

Драган Бошковић/ Dragan Bošković  
*главни и одговорни уредник/Editor in Chief*

Бранка Радовић / Branka Radović

Сања Пајић / Sanja Pajić

Радмила Настић / Radmila Nastić

Катарина Мелић / Katarina Melić

Анђелка Пејовић / Anđelka Pejović

Тијана Ашић / Tijana Ašić

**Секретар уредништва/Editorial assistant**

Маја Анђелковић/Маја Anđelković

**Лектор/Proofreader**

Јелена Петковић/Jelena Petković

**Преводац/Translator**

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

**Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design**

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

**Технички уредник/Technical editor**

Ненад Захар/Nenad Zahar

**Издавач/Publisher**

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/

Faculty of Philology and Arts Kragujevac

**За издавача/Published by**

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

декан/dean

**Адреса/Address**

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.rs

www.filum.kg.ac.rs/aktuelnosti/nasledje

**Жиро рачун (динарски)**

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

**Штампа/Print**

ГЦ Интерагент, Крагујевац/GC Interagent, Kragujevac

**Тираж/Impression**

300 примерака/300 copies

*Наслеђе* излази три пута годишње/

*Nasledje* comes out three times annually

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82

**НАСЛЕЂЕ**: часопис за књижевност, језик, уметност и културу / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића б.б): Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац: ГЦ Интерагент). - 24 cm

Полугодишње  
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)  
COBISS.SR-ID 115085068