

СУЗАН ЕЛИЗАБЕТ СВИНИ

„СУБЈЕКАТСКИ СЛУЧАЈЕВИ” И
„КЊИЖЕВНИ СЛУЧАЈЕВИ”¹

Подвале и фалсификати од Поа до Остера

Претпостављање

*... претпоставимо неки случај и предамо му се,
иа смо иако истовремено у два случаја,
ије је иад двоструко ијеже извући се...
Хенри Дејвид Торо²*

*Да претпоставимо, претпоставимо да се иамо иојаве
иу и иамо и иу и иамо, иамо се јави случај знања...
Гертруда Стајн³*

Шта према Тороу значи „претпоставити случај”? „Претпоставити”, како Стајнова наводи, јесте заменити неки удаљени, једва могући „случај” за сопствену стварну позицију. (Претпоставити [енг. *suppose*; прим. прев.] заправо долази од корена *суйсџиџиуираџи* и *иозиџија*.) „Случај” је низ околности или услова. Претпостављање случаја, онда, мора значити размишљање у потенцијалу: замишљање сценарија, развијање хипотеза, спекулисање да „кад би то био случај” или „у том случају” или „у сваком случају...”

¹ Енглески оригинал „’Subject-cases’ and ’Book-cases’”; три различита значења речи „case”: случај, падеж (Subject-case – субјекатски падеж, односно номинатив) и кутија (односно Book-case – полица за књиге) – прим. прев.

² Henry David Thoreau, *Walden* [1847], *The Annotated*, New York 1970, 443 (Хенри Дејвид Торо, *Волден*, прев. Зора Миндеровић, СКЗ, Београд 1982 – прим. прев.).

³ Gertrude Stein, „An Elucidation” [1923], *A Stein Reader*, Evanson Ill. 1993, 430.

Али „случај” има и још једно значење: злочин који захтева истрагу.⁴ Заиста, најбољи начин за решавање таквог случаја, према теоретичарима менталне анализе од Огиста Дипена до Ч. С. Пирса, јесте замишљање свих могућих случајева.

У метафизичкој детективској причи *Духови* (*Ghosts*, 1986) Пола Остера приватни шпијун по имену Блу упушта се баш у такву спекулацију о свом тренутном задатку, који увек назива „случај”: „Чини му се да је сасвим могуће да и њега неко прати... Ако је тако, онда он никада није био слободан. Од самог почетка је човек у средини, спреда блокиран – страга опкољен.”⁵ Ипак, Блуове мисли нису исказане у потенцијалу (ако би то био случај...) већ у индикативу – као да то, заправо, и јесте случај. Блу је онда можда несвестан те суптилне али кључне граматичке дистинкције између маште и стварности. Као и други метафизички детективи, он вероватно заборавља да када претпоставља случај, он га само претпоставља и ништа више.

Бркајући тако начине размишљања у потенцијалу и индикативу, како Торо наводи, човек губи траг сопственог случаја. Заиста, Блуов став чини се још слабијим када покуша да га изрази управо цитатом из Тороовог ремек-дела из 1847. године: „Зачудо, та мисао га подсети на неке реченице из Волдена, те прелиста свеску у потрази за тачним цитатом, готово сигуран да га је негде записао. Ми нисмо ту где смо, налази он, већ на лажној позицији. Због слабости властите природе, претпостављамо неки случај и предајемо му се, па смо тако истовремено у два случаја, те је тад двоструко теже извући се.” Чак и док описује опасности претпостављања случаја, Блу замењује Тороове речи за сопствене.⁶ И док покушава да замисли туђи живот у току своје истраге, он постаје „затвореник самог случаја” и ризикује да потпуно изгуби сопствени идентитет.

Претпостављање случаја и затим налажење у два случаја истовремено, наравно, честа је професионална опасност за књижевне детективе. Детективова склоност ка дублирању и прерушавању, емпатија према другима, његова опасна способност да наслути мотиве и методе злочинца – све су то одлике које дефинишу чувене

⁴ *A case* (енг. „случај”; прим. прев.), наравно, значи и „кутија” – као што указује Тороов приказ „стављања у” и „немогућности да се изађе из”.

⁵ Paul Auster, *The New York Trilogy – Ghosts*, New York 1990 (Пол Остер, *Њујоршка трилогија – Духови*, прев. Зоран Пауновић, „Геопоетика”, Београд 2013 – прим. прев.).

⁶ Треба обратити пажњу како овај одломак прикрива ауторски идентитет – што је стално присутна тема у Остеровој трилогији – тиме што *Волден* не ставља у курзив, изоставља знаке навода око цитата и убацује фразу „сматра он” унутар њега.

истражитеље као што су Дипен Едгара Алана Поа или Шерлок Холмс Артура Конана Дојла. Али без обзира на то колико Дипен и Холмс нагађају о својим противницима, ниједан никад не угрожава сопствени јединствени идентитет. Међутим, протагониста метафизичке детективске приче могао би закључити да не уме да разликује претпостављање од знања.⁷ „Детектив осуђен на пропаст” (како каже Стефано Тани), може схватити да је он сам жртва коју свети, злочинац за којим трага или оба одједном. У таквим причама, одговор на вечно питање детективских прича „којетоурадио?” – јесте „Ја”. А „Ко је ’ја?’”, то је већ потпуно засебно питање.

Метафизички детектив тако открива, баш као што чини Блу, да „како год себи представио случај, и он је његов део”. Детективска књижевност је одувек признавала *могућности* да потрага за истином може одвести до мистерије човековог сопственог идентитета. На такав расплет, заправо, наилазимо у драми *Краљ Едип*, коју неки критичари називају првом детективском причом.⁸ Едип, наизглед непристрасни истражитељ, толико је пренеражен када сазна да је он жртвин син и убица да сам себи ископа очи, у жељи да уништи сваки извор те болне самоспознаје. Софоклова трагедија отелотворује ужас немоћи да се истргне из оног што је претпостављено – епистемолошку ноћну мору којом се такође баве метафизичке детективске приче, које често алудирају на *Едипа*.⁹

Међутим, самооткривање метафизичког истражитеља износи на светло савременију стрепњу над идентитетом: страх од тога да се остане заробљен унутар самог себе, с једне стране, и страх од бивања изван себе, с друге. Стога је испланирани и откривени злочин у метафизичким детективским причама обично самоубиство пре него оцеубиство. Самоубиство које се тек имплицира Едиповим самоослепљивањем или Дипеновим и Холмсовим кажњавањем њихових злочиначких двојника, постаје експлицитно и ендемично у овим каснијим радовима. Нарочито у метафизичким

⁷ За дефиницију метафизичке детективске књижевности види: Patricia Merivale, „The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges”, *Nabokov: The Man and His Work*, London 1967, 290–324; reprinted *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston 1987, 141–153; Michael Holquist, „Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar fiction”, *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego 1983; Stefano Tani, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale Ill. 1984.

⁸ M. Holquist, „Whodunit and Other Questions...”, *ibid*, 154; Jan van Meter, „Sophocles and the Rest of the Boys in the Pulps: Myth and the Detective Novel”, *Dimensions of Detective Fiction*, Bowling Green Oh. 1976.

⁹ Узмимо, на пример, гуму „Едип” и друге алузије Роб-Гријеа у делу *Erasers* (1953), „Едипу Мас”, домаћицу истражитељку из Пинчонове *Објаве броја 49* (1966) и причу о „Едипу” у Перековом делу *A Void* (1969).

детективским причама Фелипеа Алфауа, Владимира Набокова, Хорхеа Луиса Борхеса и Пола Остера, детективи као и злочинци инсценирају сопствене смрти како би узурпирали туђе идентитете.

Штавише, таква замена се обично одвија на два нивоа: први је дијегетички заплет текста (наводна смрт протагонисте замењује злочин), а други његова екстрадијегетичка нарација (протагониста трага за бесмртношћу унутар текста).¹⁰

Другим речима, приче Алфауа, Набокова, Борхеса и Остера подразумевају и субјекатске случајеве и књижевне случајеве (мој лични термин за злочине фалсификованог ауторског идентитета). Заиста, потенцијални злочинци и детективски умови ових прича бркају та два нивоа; односно, не успевају управо зато што не разликују потенцијални глаголски начин од индикатива, фигуративно од дословног, хипотетичко од стварног или причу о злочину од самог злочина. Сваки протагониста покушава да изађе из сопственог случаја претпостављајући други. Међутим, радећи то у стварности уместо у машти, он се налази у два случаја одједном и, као што каже Торо, онда схвата да је „двоструко теже изаћи”.

Двоструко теже: По

*У разумним ѿренуцима
ѿосмаѿрамо само чињенице, сам случај.
Хенри Дејвид Торо¹¹*

Пре него што се окренем инсценираним смртима у метафизичким детективским причама, хтела бих да повежем њихов настанак са двоструким идентитетима у класичној детективској књижевности. По је усавршио ову тему у својој серији о детективу Дипену – „Убиство у улици Морг” (1841), „Мистерија Мари Роже” (1842–1843), и „Украдено писмо” (1844) – која кулминира у завршној причи која обилује „братским паро(ви)м(а)”¹² и могућношћу да Дипен и Д_____, криминалац, нису само слични, већ исти.¹³ Али По је по први пут експериментисао са двоструким детективима у причи „Вилијам Вилсон” (1839). Истоимени (и лажноимени) наратор те приче приповеда о својим узалудним по-

¹⁰ За објашњење разлике између дијегетичког и екстрадијегетичког нивоа види: Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca N. Y. 1980.

¹¹ H. D. Thoreau, *ibid*, 443.

¹² Claude Richard, „Destin, Design, Dasein: Lacan, Derrida and 'The Purloined Letter'”, *The Iowa Review*, vol. 12, no. 4, 1981, 8.

¹³ Liahna Klenman Babener, „The Shadow's Shadow: The Motif of the Double in Edgar Allan Poe's 'The Purloined Letter'”, *Mystery and Detection Annual*, Pasadena Calif. 1972.

кушајима да утекне прогонитељу који личи на њега у сваком смислу, укључујући и име. Противник некако изводи, осујећује и освећује све нараторове злочине; у међувремену, приповедач спроводи своју истрагу – од тајне посете супарничковој спаваћој соби до „детаљне анализе” његових метода и манира – све како би открио његов идентитет. Њихов однос – као онај између наратора у Поовој причи „Човек гомиле” (1840) и старца ког он прогони – на тај начин антиципира двострукост детектива и злочинца у причама о Дипену.

Вилијам Вилсон се коначно суочава са својим прогонитељем на балу под маскама и одвлачи га у предворје којим се завршава низ остава и предсобља у којима су се сусретали кроз причу. Овде, након „кратке” али „жестоке” борбе, пробада свог супарника кроз срце. Али неко други покушава да отвори врата и приповедач их, „журећи да спречи упад”, изгледа закључава. Када се врати својој жртви, престрављен је оним што види:

Тренутак док сам се био окренуо на другу страну био је довољан да изазове видну и стварну промену у распореду намештаја у горњем или удаљенијем делу собе. Једно велико огледало – тако ми се у први мах у мојој збуњености учинило – стајало је тамо где није било никаквог огледала малопре; а када сам му у крајњем ужасу пришао, мој лик али са цртама сасвим бледим и попрсканим крвљу ишао ми је у сусрет, слабим и посрћућим корацима. Тако је, велим, изгледало, али није тако било. То је био мој противник – то је био Вилсон, који је стајао ту преда мном у предсмртној агонији. Маска и огртач лежали су где их је он био бацио на под. Није било ниједног конца на његовом оделу, ниједног потеза у свим изразитим и необичним цртама његовог лица, а да није био чак до најсавршене није истоветности исти ја. То је био Вилсон, али он више није говорио шапатам, и ја сам могао да уобразим да то ја сам говорим кад он прозбори:

Ти си победιο и ја се предајем. Али одсад и ти си мртјав – мртјав за свеи, за небо, за наду. Умени си побјојао и у мојој смртји, побледај ову слику која је твоја сојствена, побледај како си сасвим убио самоз себе (Поов курзив).¹⁴

Овај узнемирујући расплет – у ком приповедач схвата да је он у исто време и жртва и злочинац и истражитељ злочина – стоји као претходница сличним завршецима метафизичких детективских прича. Такође антиципира начин на који детективски жанр

¹⁴ The Collected Works of Edgar Allan Poe, ed. Thomas Ollive Mabbott, Cambridge Mass. – London 1978, 447–448 (Едгар Алан По, *Одабрана дела*, прев. Исидора Секулић и др., прир. Зоран Мишић, Нолит, Београд 1964 – прим. прев.).

приповеда такво откриће. Поове референце на визуелно опажање, препознавање и одраз призивају асоцијацију на чуло вида и разрешење мистерије у *Едију* и окрећу се ка оквирној природи истраге у каснијим радовима.¹⁵ Штавише, По компликује овај расплет наглашавајући приповедачева непоуздана чула (огледало, „... *очи-зледно... чинило се...* – стајало је тамо где није било никаквог огледала малопре“) и непоуздано расуђивање („у мојој *збуњености...* ми се *учинило*“ (мој курзив) и користећи слике разоткривања као што су одбачена маска и огртач и огледало које говори. Посебно огледало – које сугерише могућност да су сви Вилсонови сусрети са његовим двојником били заправо сусрети са властитим одразом – чини приповедачеву спознају још двосмисленијом. Он у њему прво види свој „лик, али са цртама сасвим бледим и попрсканим крвљу“, онда лик свог „противника“ чија је свака црта „чак и до најсавршеније истоветности, *исти ја*“; овај противник затим, тврди, насупротив томе, да *његова* слика представља *приповедачево* самоубиство. Заменице у последњим редовима приче – „ја“, „он“, „ти“, „сопствени“, „себе“ – постају готово међусобно замениве док По уништава везе између Вилсоновог идентитета и његовог имена, лика и гласа. Испоставља се да је Вилсонов „исконски непријатељ и зли геније“, ког он прогони и који њега прогони, заправо он сам.

Та самоспознаја заузима место на крају приче – или, боље рећи, стоји уместо завршетка. Вилсон објашњава на почетку да ова прича није „успомена на његове касније године... неопростиво злочина“, већ истрага „једног догађаја“ који је довео до њих. Ипак, пошто се његово признање завршава потврдом да је убио самог себе, то самоубиство, с друге стране, као да доводи до састављања самог тог признања – које је, каже он, подстакнуто приближавањем „Смрти... и сенке која јој претходи“. Таква циркуларност наратива наликује структури детективске фикције, која почиње резултатима, завршава се узроцима и ствара приче да би објаснила злочине који су се већ десили. Истражујући ту структуру, заправо, „Вилијам Вилсон“ антиципира рекурзивне завршетке каснијих радова као што су Набоковљев *Сиварни животи Себастјана Најша* (1941) или *Гумице* Алена Роб-Гријеа (1953).

Управо је приповедачево тајновито „самоубиство“ оно што омогућава загонетке у причи и на дијегетичком и на екстрадије-

¹⁵ За друге везе између „Вилијама Вилсона“ и *Едија* види: John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore 1994, 214–216. Вилсоново претресање „конаца“, „линија“ и „црта“ у изгледу његовог противника претходи вези између трага (clue) и клупка (clew) у Поовој причи „Убиство у улици Морг“ (J. T. Irwin, *ibid*, 196), као лупи из класичних детективских прича и „приватном шпијуну“ из тврдо куваних („hard-boiled“) крими-романа.

гетичком нивоу. На дијегетичком нивоу, овај чин је кулминација прогресивног низа његових злочина (непослушност, опијање, коцкање, прелуба), чак и кад затвара његову потрагу за противником. Такав завршетак, у ком један двојник побеђује другог типичан је за приче о *Doppelgänger*-има. Али у овом случају нејасно је да ли приповедачев чин треба схватити дословно (као самоубиство или неспретни покушај убиства), фигуративно (као смрт његове свести), или као обоје истовремено. И на екстрадијегетичком нивоу, његово самоубиство компликује ствари. Убијајући свог двојника он постаје приповедач своје приче, успут чак добијајући и нови идентитет (или бар ново име): „Дозволите да се назовем за сада Вилијам Вилсон”. Циркуларност приче на тај начин имплицира да је његова реч последња, јер он живи да би испричао причу; ипак, та прича се завршава последњим речима његовог двојника, а оне су његова сопствена смртна пресуда. И све те загонетке одражавају дубљу мистерију Вилсоновог самообмањујућег сопства.

Прича „Вилијам Вилсон” обично се не сматра детективском, али хтела бих да је наведем као Поов први велики допринос жанру. Утицала је на његову прву причу о Дипену, „Убиство у улици Морг”¹⁶ као и на касније писце и текстове. Посебно јер је Вилсоново криптично самоубиство битно колико и детектив из фотеље, закључана соба и сви други Поови изуми. Заиста, ова прича коначно води до метафизичких детективских прича Алфауа, Набокова, Борхеса и Остера – чији протагонисти такође инсценирају своје смрти како би добили нове идентитете и успоставили контролу управо над текстовима у којима се појављују.

Само један излаз: Дојл

Постојао је случај и, наравно, само један излаз из њега.

Артур Конан Дојл¹⁷

Међутим, Дојл је био први који је позајмио то приповедачко средство. У причама о Шерлоку Холмсу он прерађује Поовог детектива – а понекад и Поове детективске приче – додавањем детаља о ликовима, заплету и месту радње који појачавају жанровску

¹⁶ „Убиство у улици Морг” претвара Вилијама Вилсона у „двоструког Дипена – творца и разрешитеља” и у двоструке везе између детектива (Дипен и приповедач), жртве (мадам Л’Еспанаје и њена ћерка) и злочинаца (морнар и његов Оранг-Утанг); та прича, такође, доводи у везу суочавање двојника и закључане собе, огледала, потрагу и напад.

¹⁷ Arthur Conan Doyle, „The Man with the Twisted Lip” [1891], *The Complete Sherlock Holmes*, vol. 1, 230.

напетост, али умањују метафизички значај.¹⁸ Дојл на такав начин понавља мотив самоубиства у причи „Човек са искривљеном усном” (1891).¹⁹ Прича почиње Вотсоновом посетом опијумској јазбини, где, у потрази за пријатељичиним заблуделим мужем, проналази Холмса који истражује мистерију закључане собе.

Госпођа Невил Сент Клер, супруга добристојећег пословног човека, пролазила је кроз сумњиви део Лондона када је уледала свог мужа како јој „френтично” маше са прозора на другом спрату опијумске јазбине. Преплашена, безуспешно је покушала да уђе у зграду, затим је позвала полицију која се силом пробила до горе – али није било ни трага од Сент Клера. Једина особа коју су нашли био је Хју Бун – просјак, „сакати јадник огавне спољашњости” – а једини други излаз из собе био је кроз прозор који гледа на Темзу. Полиција је ухапсила Буна због Сент Клеровог убиства. Али Холмс закључује да су њих двојица заправо иста особа: Сент Клер је своје богатство зарадио просјачећи, а када га је супруга угледала у изнајмљеној соби у којој се прерушавао у Буна, није видео другог излаза до лажирања сопствене смрти.

Иако госпођа Сент Клер уочава свог мужа на прозору, не може да га препозна када је обучен, нашминкан и са фризуром као у просјака, јер „чак ни око властите жене не може прозрети тако добру маску”. Али Холмсово око може, посебно када запажа да оба човека на десној руци имају рану коју су сами себи задали. Прича тако приказује Холмсову способност да препозна да је Сент Клер изменио свој изглед и да закључи да је заробљен у алтернативном животу који је за себе смислио. Штавише, Холмс га раскринкава у још једној закључаној соби – затворској ћелији – пред запрепашћеним погледима Вотсона, полицијског инспектора и читаоца. „Никад у свом животу не видех такав призор”, каже Вотсон. „Спаде груби тамни тен! Нестаде и ужасни оживљак којим је био проштепан, и искривљена усна... Једним трзајем ослободи се замршене црвене косе, и ту остаде... човек бледог и тужног лица и префињених црта.”

Међутим, упркос Вотсоновом запрепашћењу, он заправо већ „виде(х) такав призор”. Управо на почетку ове приче сусреће се са старијим опијумским зависником, „врло мршавим, врло набораним, повијеним од година”, ког не познаје. Пред Вотсоновим

¹⁸ Susan Elizabeth Sweeney, „Purloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov”, *Russian Literature Triquarterly*, 24 (1991), 216–222.

¹⁹ У Дојловој причи „Проблем идентитета” човек се прерушава у удварача своје поћерке како би је одвратио од брака и задржао контролу над њеним новцем; овој причи, међутим, недостају метафизичке импликације из приче „Човек са искривљеном усном”.

очима, та особа се претвара у неког другог: „Његова силуета се попуни, боре настадоше... и то, седећи крај ватре и смејући се мом запрепашћењу, не беше нико други до Шерлок Холмс.” Заједно, те две сцене наглашавају истражитељевој сличност са човеком ког раскринкава. Попут самог Холмса, Сент Клер је сјајан момак са смислом за прерушавање, талентом за разоткривање (он се бавио истраживачким новинарством), и способношћу да заради са живот само уз помоћ својих кликера.²⁰ Заправо, баш због тога што тако добро разуме Сент Клера, Холмс може да погоди његов прави идентитет.

Разрешење овог злочина, дакле, јесте да злочина нема. Сент Клер не може бити оптужен за сопствено убиство, признаје полицијски инспектор, „осим ако га не претворе у случај покушаја самоубиства”. Међутим, оно што остаје неразрешено јесте мистерија ожењеног човека који жуди за двоструким животом – тема на коју су Натанијел Хоторн, Дешијел Хемет и Пол Остер, поред осталих, правили интриганте варијације.²¹ И у овом случају појединац покушава да иза себе остави свој првобитни идентитет, али само да би сазнао – како то Хоторн каже у „Вејкфилду” – да „склањајући се на тренутак, човек се излаже застрашујућем ризику да заувек изгуби своје место”. Дојлова класична прича на тај начин преноси дубоко савремени осећај отуђености. Па ипак, „Човек са искривљеном усном” није метафизичка детективска прича јер се егзистенцијалистичко питање које се јавља са Сент Клеровом ситуацијом не преноси даље ни на Холмсово истраживање злочина, ни на читаочево истраживање текста.²²

Прича „Човек са искривљеном усном” указује на који начин су Поови непосредни следбеници трансформисали тему самоспо-

²⁰ У вези са чисто интелектуалном природом Холмсовог рада види: Audrey Jaffe, „Detecting the Beggar: Arthur Conan Doyle, Henry Mayhew and 'The Man with the Twisted Lip'”, *Representations*, vol. 31 (1990), 96–117.

²¹ Узмимо Хоторновог „Вејкфилда” (1835), Хеметовог *Малтешког сокола* (1930) који садржи Флиткрафтову причу и Остерове *Духове* у којима истражитељ напушта „будућу госпођу Блу” да би преузео свој случај, а затим открива да је постао други Вејкфилд. У вези са темом Вејкфилда у метафизичким детективским причама види: Richard Swoore, „Approaching the Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction: Hawthorne's 'Wakefield' and Other Missing Persons”, *Critique*, vol. 39, 3 (1998), 207–227.

²² Холмс, на пример, никад не признаје своју сличност са Сент Клером, иако паралеле са „Вилијамом Вилсоном” и Стивенсоновим *Чудним случајем доктора Цекила и његовог Хајда* (1886) указују да би се то могло урадити. Дојлова прича своцира Поову својим ироничним саморазрешењем (овде су жртва и злочинац једно), мистеријом закључане собе и истицањем Сент Клерове разоткривајуће ране. Такође асоцира на Стивенсонову детективску причу о суицидалним двојницима кроз опис Сент Клеровог алтер ега као „огавног јадника” и идентификујући његову трансформацију са тајном просторијом.

знаје – и самоубиства – из приче „Вилијам Вилсон”. Класични истражитељ сазнаје доста о другима, а врло мало пак о себи; касније приче допуштају могућност самооткривања,²³ али само у метафизичкој детективској књижевности до њега заправо и долази. Заиста, у „правој метафизичкој детективској причи”, каже Патриша Меривејл, „детективски јунак сам постаје... убица за којим трага”. Алфау, Набоков, Борхес и Остер, поготово, разрађују Поову употребу самоубиства – средства којим се користе и Џ. К. Честертон у причама „Тајни врт” (1910) и „Погрешан облик” (1911) и Агата Кристи у причи „Десет малих Индијанаца” (1939) – као најелегантнијег начина да се истражи природа субјективности у оквирима детективске приче. У њиховим причама улогу жртве, убице и истражитеља може играти само једна свест, која покушава да се ослободи саме себе. Тачније речено, сваки протагониста лажира сопствену смрт како би преузео туђи идентитет. И попут убице из Честертоновог „Погрешног облика” – који се постара да последња порука његове жртве звучи као самоубилачка опроштајна порука – сваки од протагониста заснива свој почетни злочин на покушају да измени начин на који је он представљен у тексту.

Случај о ком се ради: Алфау

Сви случајеви су јединствени и веома слични другима.

Т. С. Елиот²⁴

Прича из првог романа Фелипеа Алфауа *Locos* (1936) илуструје и егзистенцијалистичке и метафизичке импликације самоубиства. *Locos* није толико роман колико низ међусобно прожимајућих детективских прича у којима налазимо разне злочине, криминалце, полицајце, холмсовске алузије и пародије „званичних” решења загонетке постојања. Алфау на тај начин користи детективски жанр да истражи мистерију идентитета.²⁵

Прва прича у роману *Locos* заправо се зове „Идентитет” и описује случај исценираног самоубиства. Фулано, протагониста, по

²³ Кристијева обмањујуће приказује оба идентитета „Вотсона” у причи *Убиство Роџера Акројда* (1926) и детектива у *Мицоловци* (1950), Сејерсова истражује и значај мистерије за животе њених детектива у делу *Gaudy Night* (1935), Хемет и Чендлер стварају приватне шпијуне који увиђају своју умешаност у корумпирани свет, чак признајући – како Марлоу каже у *Великом сну* (1939) – да су и они сами „сада део неваљалштине”.

²⁴ T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, New York 1950, 2

²⁵ Susan Elizabeth Sweeney, „Aliens, Aliases, and Alibis: Alfau's *Locos* as a Metaphysical Detective Story”, *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, 1 (1993), 207–214.

приповедачевим речима је „најневажнији човек на свету”. Он жуди за славом, популарношћу или бар најмањим признањем његовог постојања: „Неважност сиротог Фулана стигла је дотле да га је учинила невидљивим и нечујним. Његово име је неважно, лице и тело су неважни, његова одећа је неважна и цео његов живот је неважан. Заправо, не знам ни како сам га ја сâм уопште приметио.” Баш као што овај параграф наглашава Фуланову неважност понављајући придев „неважан” четири пута, тако и прича понавља исту поенту описујући његове све очајније покушаје да пронађе неког ко ће признати његово постојање. На пример, он виче „Пожар!” на препуном тргу, али нико га не чује и тролејбус га замало прегази. Разбија излог, али власник га не види и наглас се пита шта се то догодило. Овај низ сулудих анегдота достиже врхунац када Фулано преклиње приповедача за помоћ – након што прво куцка по столу, граби га за ревере и виче да би привукао његову пажњу. Да ли би му приповедач помогао да постане славан и важан, пита он, тако што ће га претворити у књижевног јунака – неког ко је заправо вредан пажње „управо због своје неважности”?

Дакле, попут већине ликова у роману *Locos*, Фулано тежи испуњенијем, независнијем постојању. Али док су остали углавном измишљена бића са „снажном жељом да постану стварни”²⁶, Фулано већ јесте стваран. Уместо тога, убеђен да не постоји, сем ако други могу да га виде и чују, он жели да постане књижевни лик како би себи обезбедио публику. Као обрнути Пинокио, он жели да постане лутак, а не људско биће.

Како Фулано може престати да буде оно што јесте? Доктор Хозе де лос Риос, који је начуо његов разговор са приповедачем, каже му да може постати књижевни јунак једино ако почини „званично самоубиство”. Доктор Де лос Риос објашњава: „Вечерас, чим падне мрак, отићи ћеш до моста Алкантра и оставити на земљи свој капут са свим својим легитимацијама, подацима, новцем, чековном књижицом итд. и поруком у којој кажеш да си се бацио у Тахо. Затим ћеш се вратити у Мадрид, изгубивши сопствени идентитет, и тамо ћемо покушати да од тебе створимо јунака.” За почетак, ово исценирано самоубиство је потенцијално решење проблема „битисања”; односно, оно би решило проблем бивања Фуланом. Како Ен Смок (Ann Smock) у свом делу *Double dealing* (1986) каже: „Бити, бити ти – идентитет – јесте злочин који вам је подваљен као да је ваш. Преузети сопствени идентитет значи управо слепо насести на ту обману, схватити је као самоспознају.

²⁶ Felipe Alfay, „Prologue”, *Locos: A Comedy of Gestures* [1936], New York 1988, xii.

Живот је злочин подметнут његовој жртви која послушно себе доживљава као кривца.” Уместо тога, Фулано покушава да преузме нов идентитет и да накачи тај злочин самом животу – тако што ће написати фиктивну опроштајну поруку и „накачити” је на свој празан капут.

Али овакав сценарио поприма супротан ефекат када неко други присвоји његов идентитет. Уместо да Фулано постане неко, неко други постаје он – тако што пронађе његову опроштајну поруку, узме његове исправе и замени их својима. Тај неко је идентификован само као „човек злокобног изгледа”, „Тај и тај који је побегао из затвора”, али он сада носи Фуланово име, и самим тим његов идентитет. У међувремену, Фулано постаје дословно и фигуративно анониман; како каже, „сваки идентитет има свог власника, а ја сам ништа, ништа. Ја не постојим.” Још једном, доктор Де лос Риос предлаже решење. Каже Фулану да сада заиста мора починити самоубиство које је претходно инсценирао: „Постоји само један идентитет који је сувишан колико и ти, а тај идентитет се налази на дну реке Тахо. Да, сењор Фулано, званично, тај идентитет је на дну те реке, а у последње време сте сигурно схватили значај званичних ствари. Та душа на дну Тахоа жуди за телом исто колико и ви жудите за душом. Идите, придружите јој се и окончајте своју заједничку апсурдност. Након тога, сигуран сам да ће мој пријатељ покушати да вас оживи у причи.” Та „заједничка апсурдност” коју Фулано дели са тим непостојећим труплом одражава се овде кроз паралелне конструкције, понављање фраза и речи у докторовом говору. У складу са таквим таутолошким дискурсом, једино име које Фулано има на располагању јесте оно „званичног” самоубице, „Тај и тај”; и једини начин да заради то безимено име јесте да скочи с моста у сопствену смрт. Онда је Фулано прича субјекатског случаја о оном парадоксу у ком појединци покушавају да побегну из „мреже отисака прстију” која сачињава њихов идентитет, само да би схватили да без ње не постоје.²⁷

Ова прича преноси Фуланову неважност, анонимност и жељу да постане неко, и то у оквирима текста. Као и друге приче у роману *Locos*, „Идентитет” описује свет у ком појединци постоје само на папиру – односно, само ако је њихово постојање потврђено писаним документима. Узмите, на пример, документ који Фулано пише на почетку приче, „поруку која каже: *Починио сам самоубиство иако чио сам скочио у Тахо*”. Његова опроштајна порука, наводно најличнији, најискренији текст који човек може написати – уопште не припада њему. Прво, мање-више му је диктира доктор

²⁷ F. Alfay, „Fingerprints”, *ibid*, 73.

Де лос Риос. Друго, он заборавља да се потпише. Управо тај потпис који недостаје омогућава неком другом да присвоји његов идентитет тако што ће оставити непотписану поруку на истом месту и оставити друга „документа и исправе” уместо Фуланових.

С обзиром на истицање текстуалних конструкција идентитета, прикладно је што Фулано сазнаје да његово „званично самоубиство” није успело тако што о томе чита у новинама; прво, у извештају о одбеглом затворенику који се удавио у Таху; после тога, у насловима о неком другом са Фулановим именом. Заиста, могуће је да је његово инсценирано самоубиство и само било засновано на ранијем тексту, роману Луиђија Пирандела *Покојни Матија Паскал (Il fu Mattia Pascal)* из 1904. године.²⁸ И што је још важније, након што заиста умре, Фулано коначно достиже славу коју је тражио као књижевни јунак. Он заиста не постоји на крају приче, док се раније само тако чинило; па ипак, он по први пут и постоји, јер приповедач одржава обећање и чини га бесмртним кроз текст приче „Идентитет”, онај који управо читамо. Алфауова прича тако показује на који начин се криза субјективности (другим речима „субјекатски случај”) претвара у проблем текстуалности (односно „књижевни случај”). А у овом случају исход чак доноси срећан завршетак – што је прилична реткост у метафизичкој детективној фикцији.

Чудни случајеви: Набоков

Сличности су сенке разлика.

Владимир Набоков²⁹

*... нашли су моје тело... у неком ујражњеном
зайлейу који сам често походио.*

Жан Лауг³⁰

Набоковљеви протагонисти такође траже литерарну бесмртност, али је постижу тако што постају приповедачи, а не јунаци. Његови романи изражавају ову метафикцијску потрагу за идентитетом, и то кроз оквире детективске приче. Набоков сврстава

²⁸ Franco Zangrilli, „Pirandello and Alfau”, *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, 1 (1993), 217–219.

²⁹ Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, New York 1990, 265. (Владимир Набоков, *Бледа вайра*, прев. Давид Албахари, Народна књига – БИГЗ, Београд 1988 – прим. прев.)

³⁰ Jean Lahouge, „La Ressemblance”, *La ressemblance et autres abus de langage*, Paris 1989; превод са француског на енглески Џеф Едмундс: „The Resemblance”, *Nabokov Studies*, vol. 2 (1995), 241.

Поа, Дојла и Честертон међу своје омиљене писце из детињства³¹ и када су га питали због чега пародира детективски жанр, одговорио је: „Моја дечачка страст према причама о Шерлоку Холмсу и оцу Брауну могла би открити неки уврнут траг”. Уврнут, заиста. Неки од његових најбољих романа, као што су *Сиварни живој* Себасијана Најџа (1941), *Лолија* (1955) и *Бледа вајра* (1963), изврћу наративну форму жанра.³² Нарочито два рана дела – *Око* (1930) и *Очајање* (1934) – приказују протагонисте који покушавају да инсценирају сопствене смрти и на дијегетичком и на екстрадијегетичком нивоу. У делу *Око* потенцијални самоубица приповеда о покушају самоубиства као да је био успешан, чак описујући самог себе у трећем лицу као преживелог. У *Очајању* човек убија неког другог како би лажирао сопствену смрт; али испоставља се да његов двојник уопште не личи на њега, и ишчитавајући своју причу, он схвата да је оставио трагове о идентитету овог другог. Један протагониста покушава да се подели на двоје; други да споји себе и другог човека у једну особу. Али ни у једном од тих случајева он не успева уверљиво да одглуми сопствену смрт – било у стварности, било у причи у којој приповеда о томе.

Око (*The Eye*, како гласи енглески назив Набоковљеве новеле), јасно изражава поделу у приповедачевој личности на „ја” (његову личност) и „око” (његову оштру самосвест). И Набоков користи огледала и маске како би описао такву двострукост, као што По чини у „Вилијаму Вилсону”.³³ Наратор жели да „престане(м) да буде(м) свестан себе”; односно, уместо да има своје „ја” које се може посматрати, он само жели да „шпијунира, гледа, претреса себе и друге, да не буде ништа друго до велико, помало стакласто, донекле закрвављено, нетрептеће око”. На крају, неспособан да поднесе своју самосвест, осећање неуспеха и немоћи, и исти онај осећај отуђености који погађа Дојловог Сент Клера и Алфауовог Фулана, он одлучује да се убије. Та одлука чини да се Набоковљев приповедач осећа „невероватно слободно”; након што умре, осећа се још слободније када открије да као дух може да посматра друге и суди о њима некажњено.

³¹ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1989, 42–43.

³² У вези са Набоковљевим метафизичким детективским причама види: P. Merivale, „The Flaunting of Artifice...”, *ibid*; у вези са његовом пародијом жанра у *Сиварном живоју* види: S. E. Sweeney, „Purloined Letters...”, *ibid*; у вези са *Очајем* види: Ann Smock, *Double Dealing*, Lincoln 1986.

³³ Приповедач, „увек скривен иза маске”, угледа свој одраз – описан у трећем лицу – непосредно пре покушаја самоубиства. Касније каже да су се он и одраз „стопили у једно”, чак и кад се његов и Смуровљев идентитет стопе у једно у приповедању.

Он посебно проучава једног јунака: Смурова, неустрашиву фигуру, „небојшу који је волео да кокетира са смрћу”, човека који је био све што приповедач није. Чак почиње и да прикупља „доказе” у виду туђих запажања, како би решио „мистерију Смуровљеве личности”. Приповедач описује тај подухват у оквирима детективске приче, као напор да се „проникне” у „тајне” оног другог, „лов, стражарење, суманути покушај да се Смуров притера у ћошак”, као „претрагу по кућама, ову моју потрагу за правим Смуровим”. И Смуровљев идентитет се открива, у складу са традицијом жанра, на крају приче – када се самом приповедачу обраћају тим именом. Као Смуров, приповедач није нимало налик на романтичарску фигуру кроз коју жели себе да прикаже. Изгледа да је отаљао самоубиство за које је мислио да ће му омогућити да побегне од сопственог идентитета; и што је још патетичније, он не успева ни у свом сулудом покушају да елиминише тај неуспех – и да покуша још једном да побегне од себе – кроз начин на који приповеда причу.³⁴ На крају своје приповести, и даље се осећа рањиво под туђим осуђујућим погледима: „Ја не постојим: постоје само хиљаде огледала у којима се рефлектујем... И доћи ће дан када ће умрети и последња особа која ме памти. Обрнути фетус, и моја слика, смањиће се и умрети унутар последњег сведока злочина који сам починио самим тим што сам живео.” У последњим редовима новеле он и нас укључује међу ове оптуживаче: „Срећан сам – да, срећан! Шта још треба да урадим да бих то доказао, како да објавим да сам срећан? О, да вичем на сав глас како бисте ми коначно поверовали, ви окрутни, умишљени људи.”

Очајање је још једна прича са *Doppelgänger*-ом. Заправо, она почиње када приповедач у првом лицу, Херман – успешан, срећно ожењен пословни човек, попут Дојловог Сент Клера – налази успаваног луталицу за ког мисли да личи на њега. Он истог тренутка почиње да планира савршени злочин: да претвори сиротог Феликса у свог „мртвог двојника”. Када тело буде пронађено, размишља Херман, полиција ће мислити да је он убијен, па ће онда моћи да ради шта хоће – посебно када његова супруга уновчи полису његовог животног осигурања.³⁵ Заплет који следи користи конвенције прича о *Doppelgänger*-у као што су слике у огледалу, близанци и Херманов осећај, након што убије Феликса, да „заиста не могу рећи ко је убијен, он или ја”. Херман надмено пореди аутентичност

³⁴ Његово обмањивачко приповедање одјекује у лажи коју говори другом лицу, о неустрашивом бегу у ком је чак задобио и лакшу прострелну рану – рану која је заправо резултат његовог покушаја самоубиства.

³⁵ У вези са егзистенцијалистичким и психоаналитичким импликацијама Хермановог злочина види: А. Smock, *ibid.*

свог злочина са уметничким делом, сматрајући себе чак супериорним у односу на јединог уметника ког познаје, рођака његове жене (за коју не схвата да га вара). Међутим, након што спроводи овај суманути план, Херман открива да полиција никад није ни поверовала да је он жртва, већ је све време знала да је он убица. Изгледа да нико други није видео сличност између њега и Феликса.

У причи *Очајање*, као и у причи *Око*, неуспешно инсценирање смрти протагонисте удвостручено је недостацима у његовом приповедању у првом лицу. Сам Херман истиче ову повезаност поредећи свој злочин са књижевном композицијом и са детективским романом који чита његова супруга. И баш као што умишља да је починио савршено убиство, исто тако гаји велике наде у вези са књигом коју је о томе написао. Заправо, његов рукопис је друга верзија његове маскарале. Херман на почетку објашњава да је „надахнуто лагање” једна од његових „основних карактеристика”, а касније смуља и измишљени крај своје приче. Чак и прикрива свој стварни идентитет у приповедању, баш као Смуров: након убиства, започиње прво поглавље Феликсовим гласом у првом лицу уместо својим сопственим. Међутим, као подвала, Херманова прича није нимало успешнија од његовог злочина. На крају романа, скривајући се у хотелу под лажним именом, радосно се баца на ишчитавање своје приповести о савршеном убиству – и тамо, на сопствени ужас, открива да је на месту злочина оставио предмет са Феликсовим именом који га може разоткрити. Увидевши да су његов злочин и рукопис непоправљиво фалични, Херман одмах књигу назива *Очајање*. Поред индикативног наслова, Набоков додаје и завршни метафизички обрт који наглашава приповедачев недостатак ауторитета (у сваком смислу). Херман је одлучио да пошаље своје „ремек-дело” извесном „емигрантском писцу” – вероватно самом Набокову – како би било објављено под туђим именом. Дакле, књига коју читате јесте текстуални еквивалент Хермановог злочина у вези с идентитетом. *Очајање* тако показује како субјекатски случај може да постане књижевни случај, и то онај који укључује читаоца у само сагрешење које описује. Заиста, један од Набоковљевих читалаца, Жан Лауг, драматизовао је то саучесништво у својој причи о књижевном случају – „La Ressemblance” (1989) – која је, како је показао Мишел Сирвен (Michael Sirven), очигледна, пренаглашена пародија *Очајања* и Набоковљевог статуса аутора. Штавише, Набоков наставља ову тему у својим романима *Стиварни живоић Себастиијана Најџа* и *Бледа вајира* – у којима уметнути аутори као да лажирају сопствене смрти само да би умрли, чини се, у текст.³⁶

³⁶ *Стиварни живоић* садржи и доказ да његов текст – наводна истрага ауторове смрти – јесте можда његов најновији роман; *Бледа вајира* прикрива трагове

Историја случаја: Борхес

У овом случају, да. Могуће за тебе у овом случају...

У овом случају, да. Могуће да је немогуће,

али оне ће, могуће, бити ти.

Гертруда Стајн³⁷

Поови и Честертонови истражитељи утицали су и на Хорхеа Луиса Борхеса, који је био нарочито упознат са причом „Вилијам Вилсон”.³⁸ И у његовом случају, ти претходници инспирисали су неколико метафизичких прича – од којих је најпознатија „Смрт и бусола” (1944), у којој несрећни детектив, како Борхес каже, представља „човека који извршава самоубиство”.³⁹ Пошто је Борхес био фасциниран представом да су сви појединци и текстови верзије једни других, или несазнатљивог оригинала, многе од његових детективских прича потврђују немогућност успостављања јединственог идентитета. Прича „Смрт и бусола” користи инсценирану смрт, иако споредну (подметање Шарлака као убијеног Грифијуса), да поручи управо то. Три следеће приче користе исти приповедачки поступак да изразе комплементарност злочинца и жртве – или, како један од наслова каже, „причу о издајнику и хероју”. У сваком од случајева загонетка је тајанствена веза између супротстављених појединаца. Сваки детектив решава ту мистерију откривајући да је злочин неки облик самоубиства. Али сваки детектив такође увиђа да је и он сам део историјског шаблона који истражује – и да га тај шаблон спречава да обелодани прави идентитет злочинца и жртве. Борхес је први пут начео ту тему у причи „Облик мача” (1942), а разрадио је у „Причи о издајнику и хероју” (1944) и, у нешто мањој мери, у „Три тумачења Јуде” (1944).

„Облик мача” почиње када се приповедач, накратко заглављен у незнанчевој кући, занима за домаћинов мистериозни ожиљак и пита за његово порекло. Домаћин пристаје да му то исприча под једним условом: да нимало не сакрије презир који прича у њему изазове. Домаћин онда приповеда о својој припадности групи ирских побуњеника пре двадесет година. Један од њих звао се Џон Винсент Мун, арогантан младић и кукавица чији живот је он спасио – и који му је за ту услугу вратио тако што га је издао Британ-

да је коментаре песме покојног Џона Шејда, које је наводно саставио један лудак, сасвим реално могао написати и сам Шејд.

³⁷ Gertrude Stein, *Blood on the Dining-Room Floor* [1935], Berkeley Calif. 1982, 35.

³⁸ Jorge Luis Borges, „Commentaires”, *The Aleph and other stories 1933–1969*, New York 1970, 266, 273.

³⁹ *Ibid*, 269.

цима. „У овом тренутку”, каже домаћин, „моја прича постаје збркана и нит се губи. Знам да сам прогонио цинкароша низ мрачне ходнике ноћне море.” Коначно га је сатерао у ћошак, зграбио закривљени симитар и обележио му лице „крвавим полумесецом”. Приповедачу који слуша ту уметнуту причу промичу трагови као што је ожиљак у облику „полумесеца”⁴⁰, тако да домаћин на крају мора отворено да му призна: „Испричао сам ти причу на овај начин да би је саслушао до краја... Ја сам Винсент Мун.”

„Облик мача” је, дакле, још једна прича о инсценираној смрти. Попут Поовог „Вилијама Вилсона”, ова прича садржи тајанствени кулминирајући двобој између супростављених двојника, смештен међу „празна предворја” древне виле; у овом случају Борхес чини двобој двојника још двосмисленијим јер остаје нејасно да ли је Мун ранио самог себе или га је ранио други човек.⁴¹ Као и „Вилијам Вилсон”, прича преноси такву двосмисленост и на своју нарацију. Приповедајући причу, Мун се претвара (попут Набоковљевог Хермана) да је човек ког је издао – имитација која може указивати или на неутешно кајање, или на неизлечиву заблуду. Муново приповедање, уистину, јесте још један случај „издавања” другог човека. Борхес даље продубљује *mise en abyme* додајући још један ниво: с друге стране, приповедач наводно нама понавља ту причу баш онако како је њему испричана, не „умањујући ниједан срамни детаљ”. Чак и док приповедач признаје да је он Мун, у исто време открива и приповедачев идентитет обраћајући му се са „Борхесе”. Тај низ уметнутих приповедачких оквира – који нас повезују са Борхесом, Муном и човеком ког је издао – у метафизичком контексту понавља Мунову идеју: „Оно што један човек уради, урадили су, у извесној мери, сви људи... Можда је Шопенхауер у праву, ја сам сви други, било који човек је сваки човек, Шекспир је на неки начин несрећни Џон Винсент Мун.” Другим речима, Мунов субјекатски случај постао је књижевни случај који и нас увлачи.

„Прича о издајнику и хероју” одводи још даље такву ауторефлексивност. Као и многе Борхесове приче, у питању је сажетак текста који је приповедач (можда опет „Борхес” лично), управо прочитао, или само што није записао. Под утицајем Лајбница и „бесрамног Честертонa”, каже приповедач, замислио је следећу детективску причу коју, с друге стране, приповеда Рајан, праунук ирског побуњеника по имену Килпатрик који је мистериозно уби-

⁴⁰ На енглеском месец – *moon* (прим. прев.).

⁴¹ Несумњиво, још један подтекст је Честертонa „Знак сломљеног мача”, у ком налазимо сличан одајући мач и донекле сличну збрку око идентитета која такође проистиче из националних антипатија – у овом случају, врло прикладно, између Британаца и Аргентинаца.

јен. Рајан, „састављајући биографију” свог чувеног прадеде, открива да су „околности злочина тајанствене” и „да загонетка превазилази чисто полицијску истрагу”. Заправо, он сазнаје да детаљи убиства (непрочитана порука, пала кула, разговор) евоцирају догађаје, слике и речи из Шекспирових дела *Јулије Цезар* и *Маџбейн*. Након детаљног преиспитивања ове метафизичке невероватности, Рајан коначно „успева да разреши загонетку”. Сазнаје да су покушаји побуњеника да подигну буну увек пропадали јер је међу њима био издајник. Килпатрик, вођа, наредио је свом пријатељу Нолану да пронађе издајника. Након истраге Нолан објављује да је издајник Килпатрик лично, доказујући „тачност своје оптужбе непобитним доказима”. Побуњеници су осудили Килпатрика; потписао је сопствену смртну пресуду, али је молио да његова смрт не наруши њихов заједнички циљ. У складу с тим, Нолан је предложио да он умре „у рукама непознатог убице, под намерно драматичним околностима, које би се урезале у народну машту и... убрзале побуну.” Килпатрик је, дакле, сопственим мучеништвом саучествовао у смрти која је специјално смишљена да га претвори у јунака уместо у издајника. Али попут Алфауовог Фулана, морао је заиста да умре како би успешно инсценирао сопствену смрт.

Штавише, то инсценирање има текстуалну форму. Нолан је осмислио, а чак и саставио сценарио за убиство (био је драмски писац и преводилац, као и истражитељ); донекле је „плагирао” Шекспирове трагедије; након тога ово опстаје у „историјским књигама”. Рајаново откривање подједнако је литерарно. Заиста, он сматра да је Нолан крао од Шекспира „како би неко у будућности могао да открије истину”, и да је стога и он сам „део Нолановог плана”. Његов одговор на то сазнање је узнемирујући: „Након дугог премишљања, одлучује да ћути о томе... Објављује књигу посвећену слави хероја; и то је, без сумње, било предвиђено.” Борхесов детектив тако свесно продужава сам случај замењеног идентитета који је наводно решио.

Борхес разрађује историјске импликације те теме у причи „Три тумачења Јуде” коју назива „христолошком фантазијом”.⁴² У њој научник који покушава да „разреши централну мистерију теологије” износи мишљење да је Христово мучеништво попримило облик „најсрамније могуће судбине”: бити Јуда. Међутим, када његова књига прође незапажено, научник закључује да „Бог није желео да се његова ужасна тајна рашири по свету”. Ова прича о самоубиству се онда односи и на текстове, али јој недостају

⁴² Jorge Luis Borges, „Prologue to 'Artifices'”, *Ficciones* [1956], New York 1963, 106.

метафизички аспекти из „Облика мача” и „Приче о издајнику и хероју”.

Борхесове историје случаја, с друге стране, довеле су касније до романа о метафизичком истраживању, као што је *Чајперџон* (1987) Питера Акројда, који је борхесовска медитација о фалсификовању, интертекстуалности и идентитету,⁴³ као и прича о инсценираном самоубиству. Акројдов истражитељ открива трагове – портрет, аутобиографију, рукописе – који указују на то да је Томас Чатертон, чувени књижевни фалсификатор, „фалсификовао сопствену смрт” да би достигао дуготрајну славу. Исти доказ указује и на то да је фалсификовао песме приписане Блејку, Куперу и другима. Дакле, као и Борхесове приче, *Чајперџон* доноси вртоглаво поновно исписивање стварне историје. *Чајперџон* се може сматрати и метафизичком детективском причом јер истражитељ умире пре него што реши мистерију – то јест, пре него што открије да је доказ о фалсификаторовој лажној смрти и сам лажиран. Уистину, роман нуди друго објашњење Чатертонове смрти, до ког није дошао ниједан од ликова: да он није умро у покушају самоубиства, већ у несрећном покушају да излечи венеричну болест. Попут Борхесових фиктивних метафизичких детективских прича, *Чајперџон* је, дакле, осмишљен тако да његови читаоци могу бити „разборитији од детектива”.⁴⁴

У сваком случају: Остиер

*Био је жив, и ујорносї ње чињенице ља је
мало-јомало јочела фасцинирајши
– као да је усїео да надживи себе,
као да живи неким јосїхумним живијом.*
Пол Остер⁴⁵

Остерова *Њујоршка љрилођија* приказује екстремну манифестацију свих оних случајева претпостављања у којима ликови присвајају туђе идентитете како би изгубили сопствени. Сваки од

⁴³ На пример, билиотекар који замишља да заборављена издања „причају једна са другима”, проналази књигу коју је други лик плагирао; та књига се не тиче само још једног случаја постхумног плагирања, који тако имитира заплет самог тог романа, већ њен наслов – *Последњи шеснаменї* – алудира на једно од последњих Акројдових дела.

⁴⁴ J. L. Borges, „An Examination of the Work of Herbert Quain”, *ibid.*, 74.

⁴⁵ Paul Auster, *The New York Trilogy – City of Glass*, New York 1990, 5 (Пол Остер, *Њујоршка љрилођија – Град од сїакла*, прев. Ивана Ђурић Пауновић, „Геопоетика”, Београд 2013 – прим. прев.).

његових протагониста – Квин, писац детективских романа који постаје истражитељ у *Граду од сивакла* (1985); Блу, приватни детектив у *Духовима* (1986) и анонимни човек од пера у *Закључаној соби* (1986) – као да потпуно напушта самог себе, постајући уместо тога симулакрум човека за којим трага. За те људе, сам процес детекције подразумева неку врсту самоубиства, у којој човек постаје мртав за остатак света, изгубљен за пријатеље и породицу, и познат под другим именима, ако је уопште познат. Штавише, *Закључана соба* садржи стваран случај лажиране смрти. Попут Вејкфилда, Сент Клера, Хермана и многих других, Феншоу је напустио своју супругу како би оставио за собом човека каквог она познаје. Он се не претвара да је извршио самоубиство, али инсценира своју смрт, живи „као мртав човек” и на крају прети да ће се заиста убити. У закључку књиге чини се „као да је на крају једино желео да не успе – чак до те тачке да изневери самог себе”.⁴⁶

Али бег од сопственог идентитета понекад захтева да се насамари неко други ко ће преузети наше место – баш као што „Тај и тај” чини Фулану у „Идентитету”, Херман Феликсу у *Очајању* и Блек Блуу у *Духовима*. У складу с тим, Феншоу бира приповедача, пријатеља из детињства, да му буде замена. И приповедач постаје управо то: жени се Феншоуовом супругом, усваја његово дете, објављује његове књиге (као његов књижевни извршитељ), чак се осећа поласкан гласинама да је он лично написао романе, песме и комаде објављене под Феншоуовим именом. У почетку све добро иде. Али када приповедач из *Закључане собе* сазна да је Феншоу још увек жив, почиње да га прогони – у складу с традицијом романа о метафизичкој потрази – кроз текстуалне трагове које је оставио за собом. Иако не може да пронађе Феншоуа, у току потраге почиње све више да личи на њега. Коначно, Феншоу га позива у закључану собу у отменој, „трошној” кући из „деветнаестог века” и тамо разговарају кроз „затворена дупла врата”, при чему Феншоу одбија да се одазове на то име и одриче се свега што је под њим објављено. Тај сусрет са двојницима, вратима, гласовима без тела евоцира Поовог „Вилијама Вилсона”, и могуће је да је наслов *Закључана соба* инспирисан том причом.⁴⁷ Заиста, „Вилијам Вилсон”, псеудоним Поовог приповедача, јесте име под којим Остеров протагониста пише детективске романе у *Граду од сивакла*.

⁴⁶ Paul Auster, *The New York Trilogy – The Locked Room*, New York 1990 (Пол Остер, *Њујоршка трилогија – Закључана соба*, прев. Светлана Спаић, „Геопетика”, Београд 2013 – прим. прев.).

⁴⁷ О дуплирању (89–90) и закључаним собама (95–96) у Остеровој новели види: Stephen Bernstein, „Auster’s Sublime Closure: *The Locked Room*”, *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia 1995.

Таква уметничка имена су битна јер *Закључана соба*, баш као и друге метафизичке детективске приче које су овде под истрагом, садржи субјекатски случај (злочин крађе идентитета у ком су и Феншоу и приповедач саучесници) који постаје књижевни случај. Изван закључане собе Феншоу је оставио црвену бележницу, исписану специјално за приповедача, у којој је, како каже, све објашњено. Остер вешто скрива њен садржај од нас, иако је на последњим страницама романа имплицитно поистовећује са рекурзивном циркуларношћу саме *Закључане собе*: „Свака реченица брисала је претходну... због чега је све остало отворено, недовршено, на прагу новог почетка.” Приповедач открива, заправо, да Феншоуове последње речи, попут оних двојника Вилијама Вилсона у Поовој причи, воде до његовог сопственог приповедања текста: „Сада, без тог краја у себи, не бих могао почети ову књигу.” Он, још забринутије додаје: „Исто важи и за две књиге које су дошле пре ње, *Град од сџакла* и *Духови*. Ове три приче су на крају једна иста прича.” Феншоуов двојник тако постаје приповедач и аутор ове новеле – као и оних ранијих.

У *Њујоршкој трилогији*, дакле, субјекатски случајеви воде не само до оних књижевних већ до нерешиве збрке текстуалних, приповедачких и ауторских идентитета између све три новеле. Засебни случајеви – Квинова потрага за Питером Стилманом Старијим у *Граду од сџакла*, Блуова потрага за Блеком у *Духовима*, критичарева потрага за Феншоуом у *Закључаној соби* – међусобно се понављају и противрече једна другој, чудно двоструке као она црвена бележница у којој је, како се испоставља, забележен сваки од случајева. Блуов осећај заробљености, у одељку који је цитиран на самом почетку мог есеја, тако постаје језива метафизичка шала: као протагониста друге новеле, он заиста јесте „човек у средини, спреда блокиран, страга опкољен”.⁴⁸ Али мора да се и сви Остерови детективи, приповедачи и читаоци осећају исто тако: његова трилогија чини серију рекурзивних *mises en abyme* из којих није само двоструко већ троструко теже изаћи.

Случај зашворен?

Али свејш није ни смислен ни ајсурдан. Он љросио јесџе.

И џо је, у сваком случају, најујечайљивије у вези с њим.

Ален Роб-Грије⁴⁹

⁴⁸ П. Остер, *Духови*.

⁴⁹ Alain Robbe-Grillet, „A Path for the Future Novel”, *Snapshots and Towards a New Novel*, London 1965, 56.

*Постїоји свей... Он їредстїавља само оно шїїо јесїе.
Ницїїа вище, ницїїа мање.
Пол Остер⁵⁰*

*Случај је све шїїо је свей.
Томас Пинчон⁵¹*

На крају, хтела бих да цитирам речи којима почиње „Subject Cases: The Background of Detective Story” (1923). Криптични есеј Гертруде Стајн почиње песмом која на крају доноси полусложеницу из свог наслова (стварајући тако на изванредан начин основу за наслов мог есеја).⁵² И у тој песми Стајнова показује како спекулисање „у случају овога” – односно, претпостављање случаја – подразумева стварање низа логичких, лингвистичких и граматичких супституција „уместо овога и уместо овога”. Такве супституције, тврди Стајнова, јесу извор наратива. За детектива посебно, оне производе „причу” која заузима „место овога”, односно чега год место да заузима:

*In case of this.
A story.
Subjects and places.
In place of this.
A story.
Subjects and traces.
In face of this.
A story.
Subjects and places.
In place of this and in place of this.
A story.
Subject places.
In place of this.
A story.⁵³*

*(У случају овога.
Прича.*

⁵⁰ Paul Auster, *The Invention of Solitude*, New York 1982, 148–149.

⁵¹ Thomas Pynchon, *V.*, Athens GA 1963, 259.

⁵² Наслов потиче од опаске о тешкоћи писања која се јавља када песма прелази у прозу: „Како уопште сместити, упркос овоме, субјекатске случајеве. Сместити их у случају овога, сместити овог субјекта у случај овога уместо овога. Субјекатски случајеви уместо овога”. „Subject Cases: The Background of Detective Story” [1923], *The Yale Gertrude Stein: Selections*, New Haven Conn. 1980, 200.

⁵³ Ibid.

Субјект̄и и мес̄та.
Умест̄о овога.
Прича.
Субјект̄и и трагови.
Упркос овоме.
Прича.
Субјект̄и и мес̄та.
Умест̄о овога и умест̄о овога.
Прича.
Мес̄та субјект̄а.
Умест̄о овога.
Прича.)

Било који наратив замењује речима ствари које оне представљају, као што указује рефрен песме („Прича”). Али Стајнова се посебно занима за наративе детективских прича. Погледајмо генеричке тропе које евоцира њен избор речи: злочини („случајеви”, *cases*), осумњичени („субјекти”, *subjects*), места злочина („места”, *places*) и трагови („трагови”, *traces*). Осим што указују на множину ових именица, речи Стајнове врше функцију трећег лица јединице садашњег времена глагола⁵⁴ који означавају процес детектива док „ограђује” место злочина, „подвргава” (енг. *subjects*) сведоке испитивању, „смешта” (енг. *places*) осумњичене на место злочина или у затвор и „улази у траг” (енг. *traces*) околностима које су довеле до злочина. Таква граматичка двосмисленост подвлачи непоузданост ове наративне супституције „уместо овога”. У исто време, забуна око синтактичке функције ових речи чини песму херменеутичком загонетком. Њене фразе могу се комбиновати у различите реченице, а рефрен „прича” може да означава и вршиоца радње (односно „Прича подвргава и улази у траг”) и објекат (упркос овоме, прича). Стајнова наглашава сопствено вешто подривање граматичке структуре бирајући речи које се и саме односе на именице („субјекте”) и глаголе („случајеви”).

Дакле, песма Стајнове испитује са сличном дозом ауторефлексивности исту кризу идентитета и текстуалности као и детективске приче о којима је било речи у овом есеју. И у свакој од тих прича субјекат смешта „причу” „уместо овога”. Односно, потенцијални детектив, или злочинац, брка потенцијал и индикатив, фигуративно и дословно, хипотетичко и стварно. Штавише, бркајући та два нивоа, он као да увек заборавља на „ово”, игнорише неки

⁵⁴ У енглеском језику *-(e)s* је и наставак за правилну множину именица и за треће лице садашњег времена глагола (прим. прев.).

знак свог оригиналног, стварног, опипљивог идентитета који га на крају одаје – било да ли је у питању његово тело (у причама „Идентитет” и *Закључана соба*), било његов физички изглед (*Очајање*), или специфична рана или ожиљак („Вилијам Вилсон”, „Човек с искривљеном усном”, *Око*, „Облик мача”). Из тог одајућег знака, безуспешно потиснутог или скривеног кроз уметнути наратив (на пример у *Очајању* и „Облику мача”), произилази текст који се налази пред читаоцима. Па ипак, само опстајање тог физичког доказа – упркос свим претпоставкама и супституцијама про-тагонисте – подсећа нас да је, као што Роб-Грије каже, свет и даље ту, без обзира на то колико прича измислили како бисмо га објаснили. Слично томе, у есеју „Subject Cases” Гертруде Стајн „ово” као да увек остаје, без обзира на то колико других речи убацили на његово место – чак и ако оно на шта се тачно та заменица односи остане скривено, мучећи нас и копкајући.

Метафизичка детективска прича заправо поручује да су све наше истраге осуђене да остану само случајеви претпостављања, пуке приче „уместо овога”, наративи који узалуд покушавају да замене мистериозни, несводљиви, тврдоглаво несазнатљиви свет око нас. И зато наша истрага баш *ѿоѿ случаја* – јединог случаја који постоји, према Витгенштајну и касније Пинчону – никако не може бити затворена.*

Превела с енглеског
Тијана Сладоје

* Извор: Susan Elizabeth Sweeney, „'Subject-Cases' and 'Book-Cases'. Impostures and Forgeries from Poe to Auster”, у: *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney (eds.), Philadelphia 1999, 247–269.