

ДАЈАНА МИЛОВАНОВ

ВОАЈЕРИЗАМ И ЖЕЉА У РОМАНИМА „КЉУЧ” ЂУНИЧИРА ТАНИЗАКИЈА И „ЗАНЕСЕНОСТ ЛОЛЕ В. СТАЈН” МАРГЕРИТ ДИРАС

САЖЕТАК: Рад се бави анализом воајеризма као *сексуалне* и *наративне* праксе у делима *Кључ* јапанског писца Ђуничира Танизакија и *Занесеност Лоле В. Стајн* француске списатељице Маргерит Дирас. У ова два романа воајеризам је представљен сложеније у односу на традиционалну поделу на субјекат и објекат посматрања, те се у раду на одломцима из текста анализирају две различите технике приповедања и њихова улога у дестабилизовању представе о кохерентном идентитету јунака кроз фигуру двојника. С обзиром на то да *џосмајраће* подразумева *жељу Другог*, интерпретиран је и однос између фантазије, жеље и идентитета као значајних елемената воајеризма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: воајеризам, жеља, поглед, двојник, Други.

„Болна је била помисао
да је неко други открио
тај егзотични вид њене лепоте,
који сам ја био пропустио да видим.”¹

Скопофилија и воајеризам су у савременим проучавањима уметности једна од централних тема студија филма (посебно у феминистичким теоријама), фотографије и осталих визуелних медија и рачунају на *џоџлед* реципијента који је присиљен да се суочи са својом позицијом воајера. Другим речима, реципијент је

¹ Ђуничиро Танизаки, *Кључ*, прев. Љиљана Чаловска, Издавачко предузеће Рад, Београд 1969, 48.

присиљен да усмери поглед ка ономе што у свакодневном животу представља друштвено или морално табуизирани објекат посматрања, попут наог тела или сексуалног односа, али је истовремено привилегован природом уметности која овакав поглед не само да не кажњава већ га и подстиче. Упркос томе што је реч о *визуелним* уметностима, посматрач је у акту посматрања истовремено суочен са својом ограниченом перспективом – домет погледа је увек омеђен и зауставља се на физичкој природи објекта посматрања, а у сликарству, филму и фотографији је додатно сужен могућностима медија да на једном платну или кроз један кадар обухвате посматрану сцену. Тумачећи Лакана, филмска теоретичка Џоан Копјек је истакла да поглед није ограничен само физичким карактеристикама људског ока већ стално присутним убеђењем да увек постоји нешто *изван/иза* тог погледа и субјекат се непрестано пита: „Шта је то скривено од мене? Шта се не открива у овом графичком приказу, шта *не* престаје да се *не* исписује?”² У том смислу, воајеризам почива на претпоставци о неједнаком реципроцитету између посматрача и посматраног – традиционално, објекат није свестан погледа и не учествује активно у чину посматрања. Теоријски, „воајерово задовољство почива на скривању, на гледању без тога да се буде гледан и суштина његове агресије је да претвори објекат посматрања у само то, објекат; ако би и он симултано био посматран, и он би такође био сведен на пуки објекат туђег погледа”³, али у уметности је ова строга подела улога доведена у питање. Наиме, посматрач/реципијент је принуђен да посматра искључиво сцену коју му уметник нуди и то на начин који претпоставља тај поглед, те је у том смислу реч о антиципираном воајеризму где је објекат конструисан с циљем да изазове одређени ефекат.

У књижевном контексту, воајеризам почива на мрежи односа између ликова, приповедача, аутора и читаоца и потврђује се Лаканова теза да не постоје фиксне позиције у односу посматрања: „На опћенит начин, однос погледа према ономе што желимо видјети, јест однос варке. Субјект се показује као нешто друго него ли јест, а то што му се даје да види, није оно што жели видјети.”⁴ Стога, објекат посматрања је увек фабрикована конструкција која укључује субјекат кроз његов покушај да опази *представу објекта*, а не *објекат њо себи*, те акт посматрања нужно садржи и *оно што*

² Joan Copjec, *Read My Desire – Lacan against the Historicists*, The MIT Press, London 1994, 34.

³ Regina Schwarz, “Rethinking Voyeurism and Patriarchy: The Case of Paradise Lost”, in: *Representations*, No. 34, 1991, 94.

⁴ Jacques Lacan, *XI seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prev. Mirjana Vujanić Lednicki, ITRO „Naprijed”, Zagreb 1986, 114.

субјекат жели да *опази* и начин на који то опажено *тумачи*. У најосновнијем значењу, воајеризам је у књижевности присутан још од антике (нпр. мит о Дијани и Актеону у Овидијевим *Метаморфозама*), али ће тек са развојем наглашено непоузданог и самосвесног приповедача воајеризам постати својеврсна *игра скривања* којом аутор манипулише погледом читаоца као *врховног воајера* у мрежи посматрача. У раду „Поновно промишљање воајеризма и патријархата: случај *Изгубљеног раја*” Рецина Шварц је анализирао на који начин је већ у Библији, а последично и код Милтона, *поглед* усмерен ка ономе што се не сме видети као предуслов за грех. Наиме, оно што је Ева пожелела окусивши плод са Дрвета познања добра и зла јесте *божански поглед* на створени свет, те је „искушење воајеризма заправо искушење поларизације моћи”⁵, а Адам и Ева су кажњени тиме што су *освестили* своју позицију објекта – они покривају своја тела јер се, након Пада, увек осећају *посмањено*. У модерној књижевности су пак створени јунаци који, свесни да су посматрани („свесни Пада”), дестабилизују своју позицију објекта кроз намерно преузимање улоге *посмањеног*. Другим речима, јунаци постају актери *peer show*-а који се манифестује било кроз сексуалну игру у којој је јунак свестан погледа Другог и намерно му се излаже или, ређе, кроз вербално конструисање *лажног* идентитета с циљем заваривања посматрача. У делима Маргерит Дирас воајеризам је присутан као *свесно излагање шела* погледу у циљу поништавања граница између Себе и Другог и преиспитивања идентитета у чијем се средишту неретко налази догађај из прошлости који јунак, а чешће јунакиња, понављају кроз измењене улоге, док је код Ђуничира Танизакија воајеризам не само културно условљена пракса већ и својеврсни нагон да се објекат симболички *умрети*. *Занесеност Лоле В. Сјајн* Маргерит Дирас свега је једно у низу дела француске списатељице које се, између осталог, бави и темом (женског) воајеризма, али је егземпларно утолико што су га тумачили и теоретичари психоанализе, попут Жака Лакана и Јулије Кристеве, а тематски и формално је врло сродно Танизакијевом настојању да у роману *Кључ* дестабилизује представу о јединственом идентитету јунака. Другим речима, оба аутора кроз *поглед* указују на проблематична места технике тока свести и постављају читаоца у позицију воајера који је *сречан да гледа*.

Занесеност Лоле В. Сјајн написана је у форми *сџудије случаја* у којој је приповедач истовремено и учесник у догађајима, али и опсесивни аналитичар Лолиног живота са „перверзним епи-

⁵ R. Schwarz, 93.

стемолошким нагоном⁶ – за разлику од воајера, који по дефиницији *не учествује* у догађају који посматра, приповедач Жак Холд настоји да *ипродре* у језгро Лолиног трауматичног догађаја из младости. Наиме, Лол Стајн је млада девојка коју је љубавник Мајкл Ричардсон оставио једне вечери након плеса, фасциниран удатом женом, Аном-Маријом Стретер, али Лолина реакција није описана као патња, већ као потпуно укидање идентитета, *ипражњење сојсџива*:

Како је ноћ одмицала, изгледало је да су се Лолине шансе да пати још проредиле, да патња није нашла куда би у њу продрла, да је она заборавила стару алгебру љубавних јада.⁷

Да ли мисли на нешто, на себе? питали су је. Није схватала питање. Рекло би се да је то ишло само по себи и да о бескрајном умору због немогућности да се од тога ослободи није требало мислити, да се она претворила у пустињу у којој ју је нека номадска способност упутила на бесконачно трагање – за чим? Није се знало. Она није одговарала.⁸

Током плеса, код Лол изостаје очекивано разочарање или љубомора и јавља се осећање врло слично фантазији неименованог супруга у *Кључу* о Икуко и Кимури – Лол препознаје себе као воајера и све док јој је дозвољено да *ипосмајпра* Мајкла Ричардсона и Ану-Марију Стретер уз звуке оркестра, *jouissance* је не напушта: „Лол их је гледала, тако нека жена чије је срце слободно од сваке везаности, веома стара, гледа своју децу док се удаљавају, изгледало је да их воли.“⁹ Први врисак је уследио тек када су љубавници почели да се удаљавају и *измичу њеном ипогледу* („када их више није видела пала је на под, онесвешћена“¹⁰), али док посматра љубавнике, она је *негде изван*. Ово *одсујино ја* може и да објасни необичан избор имена јунакиње – уместо очекиваног *Лола*, у њеном имену недостаје *[l]à* (франц. *ишамо*), те је питање „где је Лол која је тамо, а да није тамо“¹¹ симболички присутно већ у њеном имену. Њено стање *измецишџеносџи* убрзо је препознато као тајанствена

⁶ Pierre Saint-Amand, Jennifer Curtiss Gage, “The Sorrows of Lol V. Stein”, in: *Paragraph*, Vol. 19, 1996, 21.

⁷ Маргерит Дирас, *Занесеносџ Лоле В. Сџајн*, прев. Ана Моралић, Издавачко предузеће Рад, Београд 1987, 10.

⁸ Исто, 13.

⁹ Исто, 9.

¹⁰ Исто, 12.

¹¹ Joline Blais. 1993. “Que est Là?": Displaced Subjects in *Wide Sargasso Sea* and *Le Ravissement de Lol V. Stein*”, in: *College Literature*, Vol. 20, No. 2 1993, 98–118.

болесѝ, блиска депресији и потпуном одсуству воље, што приповедач настоји да убеди читаоца кроз недвосмислено *измишљање* приче о Лоли В. Стајн и понављање речи „измишљам” или „(ево шта ја) видим”. Оно што он види је заправо мешавина онога што Татјана Карл, Лолина пријатељица из младости, прича о њој, његовог реалног искуства и *фикције* која служи да попуни рупе у наративу и да замени Лолино неуморно ћутање, те он трага за оним што би „била реч-одсуство, реч-рупа, пробушена у свом средишту једном рупом, оном рупом у којој би све друге речи биле сахрањене”.¹² Маргерит Дирас имплицитно упућује критику тези о „лингвистичкој катарзи”¹³ и заблуди да је Лолина болест у домену представљивог, те је емотивни аспект њеног идентитета готово у потпуности одстрањен и замењен упорним ћутањем и опсесивном потребом за „неприкосновеним редом.”¹⁴ Ипак, Лол В. Стајн има једну навику која одступа од правила по којима живи – сваког дана бесциљно шета градом, све док једног поподнева не затекне своју пријатељицу из младости, Татјану Карл, са љубавником-приповедачем у хотелу и, скривена у пољу ражи, *ѝосмаѝра* њихов љубавни чин. Лол изневерава своју позицију објекта мушке жеље и *измеѝѝа* се из класичне фројдовске поделе на активни мушки и пасивни женски принцип, те подређује остале јунаке својој фантазији – укључујући и читаоца, сви постају *воаѝери* њене жеље.

Ђуничиро Танизаки се у позном периоду свог стваралаштва (*Кључ, Дневник ѝолуделоѝ сѝарца*) враћа теми еротске жеље која га је у опседала у причама из младости, попут „Мајстора тетовирања” или „Шункининог портрета”, али овога пута јунаци су старци који се суочавају са губитком сексуалне моћи. У критици је општеприхваћен недвосмислени утицај који је поетика Едгара Алана Поа имала на Танизакијево стваралаштво и естетску школу којој је припадао¹⁵, те се и у роману *Кључ* виде трагови Поовог модела *femme fatale* – идеална жена је пасивна, налик окамењеној статуи, и беспрекорно беле коже: „Оно што је превазилазило све што сам могао замислити, беше сјајна чистота њене коже. Најчешће људи имају бар по неку малу мрљу, неку тамну тачку, знак од рођења,

¹² М. Дирас, *Занесеносѝ Лоле В. Сѝајн*, 29.

¹³ P. Saint-Amand, J. Curtiss Gage, 22.

¹⁴ М. Дирас, *Занесеносѝ Лоле В. Сѝајн*, 20.

¹⁵ „У Таишо периоду (1912–1926) писци на које је По утицао почели су да рефлектују тај утицај у својим делима. Овај период је био реакција на натурализам и исповедне *схисѝсеѝсу* (‘Ја-романе’) и обележила су га два доминантна књижевна правца, један који је припадао Ширакаба групи, а други је био тзв. естетска школа.” Видети: Noriko Mizuta Lippit, “Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernal Beauty”, in: *Comparative Literature*, Vol. 29, No. 3, 1977, 222.

младеж или слично; али, иако сам јој најбрижљивије истражио тело, нисам могао наћи никакву ману.”¹⁶ *Нейокрејносџи* и *окамењеносџи* су код Танизакија општа места мушке фантазије о женском телу¹⁷ јер не само да пружају привид контроле над женском сексуалношћу већ су у уској вези са Танизакијевим интересовањем за фотографију и филм. Танизаки је двадесетих година написао неколико есеја о филму јер је био фасциниран могућностима новог медија да „понуди нови начин посматрања и учини нове ствари видљивим”, као и да присили посматрача да преиспита сопствену перцепцију и чуло вида јер оно што посматра је истовремено и стварност и илузија.¹⁸ Једна од најцењенијих прича Ђуничира Танизакија из средњег периода стваралаштва, „Шункинин портрет” (1933), бави се *укидањем визуелне сексуалности* јер су Шункин, округна свирачица котоа, и њен слуга и љубавник Сасуке *слейи*. *Слейило* је повод Танизакију да испита везу између *џоџеда* и *жеље*, али и да, по узору на Фокнерово давање гласа малоумном Бенцију у *Буџи и бесу*¹⁹, створи јединствен визуелни квалитет *свеџа* *који јунаци не виде*.

У *Кључу* се пак Танизаки враћа еротским темама управо из визуелне перспективе, али, за разлику од прича које су на Западу постале познате под називом *Седам јапанских њрича*²⁰, овај дневнички роман написан је под знатним утицајем популарне културе, те су Танизакијева дела „за јапанске читаоце његове генерације често била скандалозно ’модерна’.”²¹ Познато је да је Танизаки био страствени читалац западњачке литературе, те је под утицајем писца попут Золе, Ибзена и Стриндберга писао о ослобађању еротске жеље на начин који су јапански аутори, попут Рјаносукеа Акутагаве, критиковали као *лош сџил* и *џисање за масе*. Ипак, Танизаки је инсистирао на *узбудљивом зајлеџу* као кључном за структуру приче:

Према Акутагавином мишљењу, ја придајем претерани значај необичним, нереалним заплетима. Само желим да пишем о перверзном, фантастичном, ономе што узбуђује масе. То није добро.

¹⁶ Ђ. Танизаки, *Кључ*, 14.

¹⁷ „Статуа жене из Окадине маште сада је стајала нага пред.” Видети: Ђуничиро Танизаки, *Седам јапанских њрича*, прев. Драган Миленковић, Љубица Пупезин, Милица Ђурчин, Танеси, Београд 2012, 182.

¹⁸ Margherita Long, *This Perversion Called Love – Reading Tanizaki, Feminist Theory, Freud*, Stanford University Press, Stanford 2009, 105.

¹⁹ У *Кључу*, безимени мушки јунак, супруг Икуко, чита Фокнера: „Управо сам почео читати Фокнерово ’Светилиште’, па сам се вратио у собу чим смо измењали честитке.” Видети: Ђ. Танизаки, *Кључ*, 8.

²⁰ Ова збирка је први пут објављена 1963. године, у преводу и редакцији Хаурда Хибета и Алфреда А. Кнопфа.

²¹ Thomas J. Rimer, *Modern Japanese Fiction and Its Tradition – An Introduction*, Princeton University Press, Princeton 1978, 23.

То није оно што би роман требало да буде. Нема уметничког значаја у заплету. То је, мислим, Акутагавин општи став. Нажалост, не слажем се. Заплет је, описан другачије, начин на који је дело састављено, занимање за структуру, архитектонску лепоту. Не може се рећи да је без уметничког значаја...²²

Кључ је роман написан у форми два дневника – један пише неименовани мушкарац, а други његова супруга Икуко. У српском преводу, једини начин на који читалац може уочити коме припада дневничка забелешка је граматички род или контекст, што у јапанском оригиналу није случај – супруг пише комбинацијом *канђи* знакова и *каџакане*, традиционално употребљаване у формалној преписци и при транскрибовању страних имена, док Икуко пише комбинацијом *канђија* и *хираџане*, сачињене од *облих* слова која се често називају и *женским словима* због своје елеганције. Упркос чињеници да у српском језику постоје два писма, преводитељка Љиљана Чаловска је пропустила да на овај начин обележи разлику између мушког и женског гласа. Заплет почива на сексуалној и *вербалној* игри – Икуко и њен супруг пишу своје дневнике у тајности, али уз свест да онај други то чита, те је воајеризам присутан не само у физичком смислу већ и у вербалном и, што чини најкомплекснији део овог романа, *психолошком*. Наиме, неименовани мушки јунак је у сталном страху од губитка сексуалне моћи, те се непрестано пита да ли би његова супруга требало да буде са неким другим. Након што Кимура, млади удварач њихове ћерке Тошико, суптилно покаже интересовање за лепоту још увек младе Икуко, неименовано *ја* бележи у дневнику:

Схватам да Кимура постаје неопходан за наш сексуални живот. Упркос томе, желео бих је упозорити, иако једва има потребе да јој то кажем, да не би смела ићи сувише далеко с њим. Није то без опасности, али што је опасније то је боље. Желим да ме она прави нездравомљубоморним. Свеједно што у мени изазива сумњу да је већ отишла предалеко. Желим да ме наводи да сумњам.

Штавише, она би морала схватити, то што од ње тражим – ма колико тешко и увредљиво било – тражим ради наше среће.²³

Као што у *Занесености Лоле В. Стајн* постоји троугао Татјана Карл – Жак Холд – Лол В. Стајн, у *Кључу* се сексуална игра одвија између супруга, Икуко и Кимуре. Кимура је асистент на универ-

²² Цитирано према: Edward Seidensticker, "Tanizaki Jun-ichirō, 1886–1965", in: *Monumenta Nipponica*, XXI, No. 3–4, 1966, 261.

²³ Ђ. Танизаки, *Кључ*, 10–11.

зитету на којем је супруг запослен, те он у великој мери пројектује себе на млађег мушкарца. Ипак, у Танизакијевој поетици је важна *промена вредности* објекта која је у вези са јапанском културом у којој се негује традиција *замошћавања* и *скривања* предмета у циљу подстицаја жеље примаоца. Другим речима, „слојеви омота у толикој мери промене објекат да он више није оно што је био, односно, можемо рећи да очигледни означитељ (омот) не упућује на означено скривено унутра већ на самог себе, те означитељ добија предност у односу на означено”.²⁴ У Танизакијевим делима јунаци често *симболичким замошћавањем* додају слојеве значења објекту жеље или погледа – примера ради, у „Мајстору тетовирања” уметник Сеикићи младој маико исцртава огромног паука на телу, уз реминисценцију на „дуго постојећи жанр *ојировне жене*”²⁵ у јапанској књижевности, у којем је паук симбол *femme fatale*. Једном када јој је, макар и симболички, доделио моћ, Сеикићи је више не може одузети, и управо зато постаје и прва жртва „новорођене” отровне жене: „Она га је ошинула погледом бритким као мач. Више се ничега не плашим, и ти си моја прва жртва!”, викнула је док јој је у ушима одјекивала победничка песма.”²⁶

У *Кључу* се симболичка моћ остварује кроз еротизовање Икуко у прецизно смишљеном сценарију, где супруг, попут Сеикићија, заузима позицију подређеног који настоји да кроз мазохизам поврати *осећај животиња*. Као што Норико Мизута Липит истиче, код Танизакија не постоји јасно дефинисан страх од смрти, али је уместо њега присутно снажно, премда неконтролисано сексуално исцрпљивање, које води до можданог удара.²⁷ Његова опсесија физичким задовољством у блиској је вези са *јосмајтрањем* онесвешћене Икуко, која му само у том стању дозвољава да јој осветли и погледа тело из свих углова. Да би још више подстакао своју жељу, супруг позајмљује фото-апарат од Кимуре и прави низ фотографија Икуко у срамним и неприкладним позама. Његов војеризам неодвојив је од потребе да се *бол* доживи кроз поглед Другог, којем је (симболички) придата виша вредност – у његовим очима, Кимура је млађи, згоднији и потентнији. Икуко пише дневник знајући да га он кришом чита, те га и додатно понижава:

Понекад, ипак, смучи ми се да га погледам. Јест, и то осећање није ново. Имала сам га прве ноћи у нашем браку, у оном давнашњем

²⁴ William Atkinson, “Wrapping the Hole in the Middle of It All: Tanizaki’s Narrative Packages”, in: *College Literature*, Vol. 30, No. 3, 2003, 39.

²⁵ Исто, 39.

²⁶ Ђ. Танизаки, *Седм јапанских њрича*, 150.

²⁷ N. M. Lippit, 227.

меденом месецу кад сам се први пут нашла с њим у кревету. Још се сећам како сам се тргла погледавши његово лице кад је скинуо наочаре. Људи који носе наочаре изгледају увек мало необично без њих, али лице мог мужа као да је одједном постало пепељасто, попут лица у мртваца.²⁸

Он има изражену потребу да *посматра себе* кроз *поглед Дру-џоџ* и осећа се (само)свесним тек када постоји у туђој представи о себи. Кимура је, стога, његов *двојник* и пројекција коју Танизаки намерно пропушта да детаљно опише – читалац нема увид у Кимурине мисли нити особине, и све што може о њему да сазна у вези је са начином на који га брачни пар доживљава. Другим речима, он је *посредник* у деструктивној сексуалној игри, где је Икуко као *femme fatale* испрва само конструисана (попут маико из „Мајстора тетовирања”), али, након што прихвати симболичку моћ и улогу која јој је додељена, постаје попут „жена-паука” којој је ту моћ немогуће одузети.

За разлику од *Кључа*, који је „критикован због блискости са порнографском књижевношћу”²⁹, *Занесеност Лоле В. Сјајн* је блиска поетској прози и еротски набој је приметан већ у синтакси и структури реченице, која је испрекидана и лишена сувишних придева: „Лол се, крај мене, приближава, приближава се Татјани. Онако како би хтела. Купе остаје празан на станицама. Још увек смо сами.”³⁰ Жак Холд је једини приповедач, али у тренуцима изразите емотивне узбуђености он се, као други воајер у роману, измешта у позицију *неучесћивовања* метафорички *најушћиајући* своју наративну перспективу и о себи говори у трећем лицу: „Приљубљен уз њу, Жак Холд се није могао одвојити од Татјане Карл. Причао јој је. Татјана Карл није била сигурна коме су намењене речи које јој говори Жак Холд.”³¹ Стога, Жак Холд себе истовремено види као *приповедача* (који измишља) и као *јунака*, те се на наративном плану парадоксално гради *привид двојника*. Жак Холд је пак за Лолу В. Стајн неопходна супституција за Мајкла Ричардсона у рекреираним троуглу у којем Лол заузима позицију *оне која ошћима мушкарца другој жени*, те Татјана Карл *јестће* и *није* Лолина двојница – на забави на којој Жак Холд и Лол плешу, она је присиљена да заузме позицију воајера, али на самом крају, у халуцинантним реченицама након сексуалног односа приповедача и Лол, две јунакиње више нису засебни ентитети:

²⁸ Ђ. Танизаки, *Кључ*, 7.

²⁹ N. M. Lippit, 224.

³⁰ М. Дирас, *Занесеност Лоле В. Сјајн*, 105.

³¹ Исто, 77–78.

После, Лолени крици, она је вређала, она је молила, преклињала да је поново узмем и у исти мах да је оставим, препаднута, покушавајући да побегне из собе, из кревета, враћајући се да ту буде заробљена, вешта, и више није било разлике између ње и Татјане Карл осим у њеним очима лишеним гриже савести и у начину на који је себе означавала – *Татјана себе не именује* – и у два имена која је себи давала: *Татјана Карл* и *Лол В. Сџајн*³² (истакла Д. М.).

Лол испуњава своју воајеристичку фантазију да постане „празан суд” у којем се одиграва туђа страст и потврђује Лаканову тезу, која га је и навела да напише текст „Омаж Маргерит Дирас – о *Занесености Лоле В. Сџајн*”³³, да је жеља увек жеља Другог. Након сексуалног односа са приповедачем на крају романа, Лол напokon успева да оствари своју воајеристичку фантазију о *сџајању* са идентитетом Другог, и пита Холда: „Ко је то?”, да би јој он одговорио: „Татјана Карл, на пример.”³⁴ Флуидност њеног идентитета наговештена је мотивом огледала у којем она не види себе, већ *бескрајно море* и искушење да оде на изворно место своје трауме, али и након што рекреира прошли сценарио у измењеним улогама, ништа се суштински *не мења* – она се враћа у поље ражи, одакле има поглед на хотелски прозор Татјане Карл и Жака Холда. Ипак, последња реченица („Спавала је у пољу ражи, уморна, уморна од нашег путовања”³⁵) сугерише извесно *џражђење жеље* јер Лол више не гледа, али и даље заузима своју позицију воајера – одигравши улогу Ане-Марије Стретер, Лол је *усмртила* своју (конкретну) фантазију, али не и свој сексуални идентитет. Лол и пре коначног стапања са идентитетом Татјане Карл кроз сексуални однос са приповедачем разуме принцип Жеље кад му говори: „Осећам се добро без вас откако вас познајем”³⁶, али то не задовољава његову опсесивну (воајерску) потребу да је опише и *смести* у речи: „Одустао сам, више нисам ни покушавао да је живу сместим у смрт ствари.”³⁷

Један од најважнијих елемената воајеризма је *џросџор* – у легенди о Годиви, из које потиче енглески назив за воајера (*peeping Tom*), кројач Том је, упркос изричитој забрани посматрања наге леди Годиве на коњу, отворио прозор, погледао ју је и истог тренутка

³² Исто, 118.

³³ Видети: Jacques Lacan, “Homage to Marguerite Duras, on *Le ravissement de Lol V. Stein*”, in: *Marguerite Duras*, ed. Marguerite Duras, City Light Books, San Francisco, 1987, 122–129.

³⁴ М. Дирас, *Занесеност Лоле В. Сџајн*, 117–118.

³⁵ Исто, 119.

³⁶ Исто, 107.

³⁷ Исто, 108.

ослепео. Премда је опште место воајеризма *кључаоница*, Маргерит Дирас је задржала *прозор* из оригиналне легенде као значајан чинилац у Лолином посматрању Татјане Карл и Жака Холда. Већ у роману *Лейње вече – њола једанаесџ* Марија кришом кроз прозор посматра свог супруга и његову љубавницу Клер како се љубе³⁸, али у *Занесеносџи Лоле В. Сџајн* прозор постаје место фабриковане воајерске сцене којом Жак Холд настоји да пружи Лол, а посредно и себи, „страст која би *могла* бити њена”.³⁹ За разлику од Вирциније Вулф, са којом је Дебора Гаенсбауер пореди, Маргерит Дирас ствара јунакиње које емотивно у потпуности зависе од *Дру-џоџ*, али парадоксално, Лол је јунакиња која својим *одсуџивом жеље* пасивно контролише жељу осталих јунака – њен супруг Жан Бедфор фасциниран је управо Лолином *џразнином*: „Осумњичили су Жана Бедфора да једино воли жене сломљеног срца, такође су га осумњичили, теже, за чудновату наклоност према напуштеним девојкама, које су због других полуделе.”⁴⁰ Татјана Карл не воли приповедача, али га жели када верује да Лол покушава да га отме, док је за Жака Холда Лол загонетка коју он *џумачи* и *измиџља*. Стога прозор представља симболичну баријеру између Лол, скривене у пољу ражи, и љубавника у хотелу – Жак Холд зна да их она посматра, поставља *сцену* за њу, али никада јој директно не говори да је свестан сексуалне игре. Према Лакановој интерпретацији, *locus* Лолиног воајеризма није у *џогледу* већ у речима које њеном погледу придају *сексуалну коноџиацију*: „Надасве, не будите обманути местом погледа овде. Није Лол та која посматра, ако ни због чега другог, бар зато што не види ништа. Она није воајер. Она је остварена у ономе што се дешава. Тек након што Лол, уз одговарајуће речи, уздигне поглед до статуса чистог објекта, Жаку Холду открива се место њеног погледа.”⁴¹ Те „одговарајуће речи” су Лолино препознавање Татјане као „наге у својој коси”⁴², као *лиџене значења* у тој немој игри коју она не чује јер је превише удаљена од прозора – Татјана поново облачи свој *црни коџтим*, попут Лол која је на плесу била одевена „у црну хаљину с двоструким слојем тила, такође црног, веома изрезану”⁴³, али Лол зна да испод *нема ничеџа*.

³⁸ Маргерит Дирас, *Лейње вече – њола једанаесџ*, прев. Мирјана Ђуришић, Нолит, Београд 1996, 54.

³⁹ Deborah Gaensbauer, “Trespassing and Voyeurism in the Novels of Virginia Woolf and Marguerite Duras”, in: *Comparative Literature Studies*, Vol. 24, No. 2, 1987, 192–201.

⁴⁰ М. Дирас, *Занесеносџи Лоле В. Сџајн*, 18.

⁴¹ J. Lacan, “Homage to Margeurite Duras, on *Le ravissement de Lol V. Stein*”, 126.

⁴² М. Дирас, *Занесеносџи Лоле В. Сџајн*, 38.

⁴³ Исто, 7.

У *Кључу* Икуко пише дневник, свесна да га њен супруг чита, док он пише своју верзију догађаја *желећи* да она то прочита и *не знајући* да она управо то и чини. Танизаки гради заплет на *скривању* ове информације од читаоца јер не постоји свезнајући приповедач, те је читалац-воајер присиљен да, попут Жака Холда, попуњава празнине у наративу. Тек у последњем дневничком запису Икуко открива да је све време манипулисала супруговом жељом и „чинила све како би га натерала да заборави страх од смрти”⁴⁴:

Наравно, писала сам: „Нећу учинити погрешку пружајући му прилику да посумња.” Али лагала сам. Желела сам да га он чита. Истина је и то да сам желела разговарати „сама са собом”, али то није био прави разлог због ког сам почела водити дневник. Тајновитост – употреба рижаног папира, запечаћивање дневника и све остало – био је мој природни начин при том. Иако ме је исмејавао због тога, и сам је био такав. Знали смо да свако од нас чита дневник другог, па ипак смо постављали све врсте препрека само да то учинимо тешким и неизвесним. Драже нам је било бити у сумњи.⁴⁵

У *Енциклопедији савремене јапанске културе* Сандра Бакли пише о *reer show*-у као популарној забави у јапанској сексуалној индустрији за време и након окупације, при чему се сексуална радница налази у „кутији са стакленим прозором, двосмерним микрофоном и завесом”⁴⁶ и сексуална размена заснована је на скривању и вербалној комуникацији. Танизаки је у *Кључу* настојао да испита улогу језика у подстицању *жеље*, те дневник фигурира као *стаклени прозор* и метафоричко поље сексуалне жеље. Икуко и њен супруг имплицитно употребљавају формулу *А је Б*, или, другим речима, подтекст и текст се не поклапају и управо на овом семантичком расцепу почива супругова сексуална опсесија. Икуко преузима конвенционалну улогу часне Јапанке која је тиха и смерна у току сексуалног односа и схвата га као своју брачну дужност, али заправо „иако јој је стало до његовог здравља, потреба за задовољењем жеље била је снажнија”⁴⁷ – њено *не* супруг декодира као *да*, те фантазија почива на *прећућаном* и на жељи да *дружи* усвоји исти *код*. Најупечатљивија илустрација оваквог *рада жеље* у воајеризму свакако је писмо Ерике Кохут у роману *Пијанисџикиња* Елфриде Јелинек, где главна јунакиња детаљно описује своју ма-

⁴⁴ Ђ. Танизаки, *Кључ*, 79.

⁴⁵ Исто, 79.

⁴⁶ Sandra Buckley, *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, Routledge, London and New York 2002, 386.

⁴⁷ Ђ. Танизаки, *Кључ*, 79.

зохистичку фантазију и истовремено се нада да друга особа то *неће* учинити, али порука у овом роману није декодирана у жељеном *кључу*. Стога, наслов је могуће протумачити не само у контексту физичког скривања дневника већ и у проналажењу *кључа* за тумачење жеље другог. Код Танизакија је, за разлику од Маргерит Дирас, приметан културни утицај јер је *Кључ* настао у жеку „отварања” Јапана ка Западу – Икуко је привучена Кимуром јер је подсећа на америчке глумце, али је најзначајнија појава *йолароида* и *фотографије* у Јапану. Супруг открива фотографију као још један од облика воајеризма и *манипулације йољедом* – он жели да Икуко види себе на начин на који је он види:

Ево зашто правим те фотографије: прво, ја у њима уживам. Осећам велико задовољство при намештању тих поза, слободно рукујући њоме док она спава (или се претвара да спава). Други разлог је што ћу слике прилепити у свој дневник тако да их она види. Тада ће сигурно открити – и бити задивљена притом – неслухену лепоту сопственог тела. А трећи разлог је у том што јој хоћу показати зашто сам толико очајно жељан да је гледам у наготи. Желим да ме разуме – можда чак и да ми буде наклоњена. (Усуђујем се то рећи, нечувено је да човек од педесет пет година буде тако фасциниран својом четрдесетчетворогодишњом женом. Она би добро учинила да о том поразмисли.) Најзад, желим је до крајности унизити, видети докле ће она изигравати невиност.⁴⁸

Приметна је сличност са настојањима Жака Холда да кроз наративну манипулацију *конструише* идентитет Лол В. Стајн – код Танизакија је већ и сам *йољед* могуће конструисати, што умногоме подсећа на Дишанове експерименте са погледом у делима попут *Étant donnés*⁴⁹ педесетих година двадесетог века, у време када Танизаки пише своја последња дела. Јапански писац препознаје фотографију као моћно средство ограничавања перспективе читаоца, док је код Маргерит Дирас нарација наглашено аутореференцијална, уз сталну свест о непоузданости *сећања*. Оно што повезује *Кључ* и *Занесеноси Лол В. Стајн* у вези је са изостанком експлицитног упућивања на јунаке као воајере, већ се њихове некарактеристичне склоности повезују са *болешћу*. У *Кључу* супруг болује од сталне физичке изнурености услед претеране сексуалне

⁴⁸ Исто, 24.

⁴⁹ Дишан је у свом последњем великом делу насталом између 1946. и 1966. године приказао наго женско тело у пејзажу које посетилац музеја може да види уколико провири кроз рупу на дрвеним вратима, приморан да преузме улогу воајера.

жеље, али то у Танизакијевој поетици није новина – у краткој причи „Пупољак” Окада болује од напада мигрене, изнурености и халуцинација услед неумерене сексуалне активности. Нарушавање онога што се условно може назвати *конвенционалном* сексуалношћу у Танизакијевом свету увек води ка екстремним стањима – примера ради, у „Мосту снова” неуобичајена псеудоинцестуозна веза између маћехе и главног јунака завршава се трагичном смрћу, а „Шункинин портрет” је студија садомазохистичког случаја који кулминира Сасукеовим ослепљивањем и потпуним укидањем визуелног аспекта сексуалности. Свим овим јунацима заједнички је нагон који је немогуће контролисати, али који је по правилу пут ка самодеструкцији ради ретких тренутака у којима је могуће осетити *йуноћу живојиа* кроз сексуалну епифанију. Болест Лол В. Стајн је окарактерисана као класичан случај хистерије, док Татјана тврди да је „зачетак те болести негде раније, чак пре њиховог пријатељства”⁵⁰ – ипак, Маргерит Дирас нигде прецизно не описује *йрироду* те тајанствене болести, већ је читаво Лолино биће у власти тог поремећаја који поништава идентитет и сопство. Кроз Жака Холда као приповедача који настоји да продре у срж Лолиног сећања и идентитета француска списатељица *йародира* психоаналитичаре и њихово уверење да су идентитет и сопство у домену језички представљивог, а читалац о Лол на крају романа не зна ништа више него на самом почетку. Жак Холд, и сам воајер, пројектује своју жељу и личност на јунакињу која до самог краја задржава улогу *одсујноџ сојсџива* – стога, ово је роман о занесености Лолом В. Стајн, док њена жеља и *занесеностџ* измичу свакој дефиницији.

Воајеризам код Танизакија се, коначно, манифестује и као брисање идентитета кроз изостављање личног имена супруга – његова личност је сведена на *функцију* у наративу, а његова жеља је жеља Другог (Кимуре) која се може укинути само смрћу. Маргерит Дирас пак није толико радикална у свом поимању воајеризма, те њена јунакиња и након остваривања фантазије задржава своју улогу воајера, али се кроз њен сан у пољу ражи симболично *йразни* жеља. За јапанског писца је еротски нагон деструктиван, али се наговештајем венчања Кимуре и Тошико на крају романа поново успоставља привидна равнотежа у заједници, док је *Занесеностџ Лоле В. Сџајн* у том смислу *оџвореноџ* краја јер се Жак Холд враћа Татјани, а Лолин унутрашњи расцеп није премошћен. Воајеризам је код Танизакија и Дирасове представљен и из перспективе Икуко и Жака Холда који уређују себе у простору као објекте посматрања,

⁵⁰ М. Дирас, *Занесеностџ Лоле В. Сџајн*, 5.

те су ова два дела егземпларни заокрет у поимању строге поларизације моћи између субјекта као активног посматрача који уписује своју жељу на објекат, и објекта као пасивног производа те жеље.

Мср Дајана З. Милованов
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
dacam93@gmail.com