

ЕВАН ХОРОВИЦ

КЊИЖЕВНА НЕВИДЉИВОСТ

САЖЕТАК: У раду се анализира однос између књижевне и филмске уметности из угла естетике. Аутор полази од општег запажања да се књижевност, насупрот филму, који толико зависи од визуелних слика, ослања на менталне слике, са циљем да утврди како је управо невидљивост доминантно својство књижевности и извор њеног значењског богатства. Посебно се усредсређујући на филмске адаптације, у првом реду на екранизацију репрезентативних ружних јунака викторијанске књижевности, он показује у чему се тачно разликују естетске моћи садржане у ономе што читамо и гледамо. Посредством естетичких, филозофских и књижевнотеоријских, махом наратолошких знања осветљавају се предности и недостаци који су књижевности и филму унеколико инхерентни, без претензије да се било која од уметности означи као мање вредна.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност, невидљивост, визуелност, филм, ружноћа, адаптација*

Књижевност је у великој мери невидљива. Не-виђена. За разлику од филма, који се толико ослања на визуелне слике, књижевност скрива слике од ока. Када читамо, видимо једну ствар (редове слова), а замишљамо другу (фикционалне светове, поетску имажерију и слично). Управо у том јазу лежи велики део естетске моћи.

Постоје, наравно, изузеци, и поводом ове тврдње треба да оставимо простора за квалификације и упозорења. Поготово зато што се становиште које заступам односи на књижевност *per se*, а не на какав прецизнији подскуп, као што је викторијански роман, модернистичка поезија или средњовековни фаблио. Није реч о томе да

* Сажетак и кључне речи је саставио преводилац текста.

катеорију литературе сматрам кохерентнијом него што је то општепризнато – не сматрам. Ипак, и даље мислим да треба да пронађемо начине да о њеним општим одликама говоримо веродостојно, јер постоје тврдње које не важе за овај текст, онај покрет или овај период, него за вишезначни скуп ствари који обично називамо књижевношћу.

Невидљивост покрива овај обим. То је нешто попут генеричког обележја књижевности, наслеђеног, такорећи, из визуелно слабог медијума књижевности – језика. То не значи да је све што називамо књижевношћу визуелно слабо. Много драгоцених дела то није: илустровани текстови, на пример; Блејкова мешавина медија; брижљиво графичко уређење одређених песама Џорџа Херберта или Малармеа. Оно што заправо тврдим је нешто друго: не да је невидљивост *нужна* књижевна одлика, већ да је *доминантна*, нешто што налазимо у великој већини случајева, али не свуда. Зато не морамо превише да бринемо за прецизне дефиниције (ни да ублажавамо тензију између естетских виђења књижевности као лепог или занимљивог писања и социолошких/институционалних гледишта која наглашавају обрасце циркулације, праксе читања, форме културног капитала и признавање уметничке сцене). Таква неједнака третирања била би неопходна за успостављање неизбежне споне између књижевности и невидљивости. Нешто пак слободније тврђење, да је невидљивост пре упадљива неголи универзална црта, допушта знатно слободнији осећај за обресе књижевности.¹

Дакле, не све, али велики део онога што називамо књижевношћу визуелно је слаб. Управо је ово, желим да нагласим, једна од њених естетских моћи. Казати, другим речима, да нас филм погађа снагом визуелности, а да се књижевност (углавном) скрива иза вела речи, не значи омаловажити књижевност. То значи усмерити пажњу на једну од јединствених способности књижевности. То што је највећма текстуална, књижевност углавном чини невидљивом, а то што је невидљива од изузетног је значаја за њену естетику. Један од начина да се ово разуме тицао би се тога да књижевност користи писане речи како би нас заштитила од понекад преплављујуће снаге визуелности; чува нас од непосредности перцепције допуштајући нам тако да се интелектуално повежемо са предметима и јунацима који би иначе могли да остану заробљени на нивоу пуке појавности. Ово је заиста један од аргумената

¹ Међу осталим рецентним покушајима да се заснује становиште о књижевности као целини вид. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, Routledge, London 2004. и Peter Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden, MA 2009.

које ћу износити, узимајући за примере визуелно најодбојније ствари: ружна чудовишта. Конкретно, слику из *Доријана Греја*, Квазимода из *Бојородичине цркве у Паризу* и господина Хајда из *Необичног случаја доктора Цекила и његовог Хајда*. Проста чињеница да никада не морамо да се визуелно суочимо са овим створењима повећава опсег и сложеност њиховог значаја. Ово се јасно може видети на основу тога шта се дешава када се са њима суочавамо визуелно, када се она измештају из књиге у филм и бивају принуђена да се прилагоде посве новом окружењу.

Ипак, књижевна невидљивост представља више него што је то пуко невиђење (nonseeing). То је исто тако и својеврсна интерпретативна игра, игра невидљивости, псевдовизуелности и супервизуелности, дубоко усађена у књижевно означавање. Није само читаочев вид у њој блокиран – читав режим виђења бива трансформисан. Будући да једино можемо да замишљамо, а не и да видимо, никада не можемо бити сигурни да је оно што у причи представља виђење једнако ономе што је виђење за нас. Може бити да очи јунака функционишу другачије него наше, да оне виде ствари – нематеријалне, божанствене ствари – које ми никада не бисмо могли да видимо. Тешко је то знати, нарочито зато што не можемо да завиримо у њихов свет. А то само по себи књижевности даје капацитет потпуно стран уметностима које су више визуелне.

Текст и слика

Сигурно нисам једини који се интересује за питања уметности и визуелности, чак и ако традиционалнији приступ пре пореди књижевност са сликарством неголи са филмом. Леонардо да Винчи је у *Трактату о сликарству* први изразио идеју књижевне невидљивости, као део свог напада на књижевност. Оно што, према Леонарду, сликарство чини толико вреднијим управо је способност да допре до најплеменитијег људског органа, ока.

Дакле, у случају таквог замишљања истина је ако кажемо да је однос између науке о сликарству према поезији исти као између тела и сенке која настаје од њега, а разлика је још већа, јер сенка тог тела бар кроз око долази до разума, док замишљање тог тела не долази до разума, већ се рађа у помраченом оку. Ох, колика је разлика између замишљања светлости у помраченом оку и тога кад се стварно види ван тмине!²

² Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству*, превела с италијанског Вјера Бакотић Мијушковић, „Миодраг Драмичанин”, Београд 1988, 6.

Читава метафизика је на делу у Леонардовој критици – са њеним телима и сенкама, светлошћу и тамом. Али основни аргумент је довољно јасан. Док сликарство нуди богате слике оку, књижевност нуди нешто што је далеко мање и реално и задовољавајуће: „замишљање форми” које се „рађају у помраченом оку”. Ова дистинкција између богатства насликане и оскудности менталне слике временом се добро учврстила у филозофији, па чак и у модерној когнитивној науци. Хобс је дефинисао имагинацију као „чуло које се распада или је ослабљено”; Беркли је описао менталне слике као „бледуњаве и неодређене”; Хјум је установио хијерархију интензитета, где је стварна перцепција на врху, похрањена сећања су у средини, а имагинарне слике на дну.³

Постоје различити начини супротстављања овом правцу мишљења. Једна од опција, коју је тражио В. Џ. Т. Мичел [William John Thomas Mitchell], јесте да се потпуно одбаци дистинкција између визуелних и књижевних слика. Најпре у својој *Иконолоџији*, а онда поново и у *Теорији слике*, Мичел тврди да је таква дистинкција не само неодржива него и да она опредмећује оно што би требало разумети као пропусну границу између две уметности.⁴ Како он то каже:

Изгледа да се речи и слике неизбежно укључују у „рат знакова” (што Леонардо назива *йараџон*) у којем су као улог постављене ствари попут природе, истине, стварности и људскога духа. Свака уметност, свака врста знака или медијума, полаже право на одређене ствари које најадекватније посредује, и то право заснива на одређеној карактеризацији свог „селфа”, своје праве суштине (47).

И опет: „Мој аргумент ће овде бити двострук: 1) нема *суштинске* разлике између песништва и сликарства, то јест нема такве која је за сва времена задата инхерентном природом медијума, предметима које они представљају, или законима људског ума; 2) увек су на снази бројне разлике у култури на основу којих се разврставају карактеристична својства њених знакова и симбола” (49). Како Мичел то види, покушај разликовања књижевности од сликарства

³ Цитирано према: Alan R. White, *The Language of Imagination*, Blackwell, Oxford 1990. За наставак ове расправе у модерној когнитивној науци вид. White, Kosslyn, Pylyshyn. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Clarendon, Oxford 2007; Stephen Michael Kosslyn, William L. Thompson, and Giorgio Ganis, *The Case for Mental Imagery*, Oxford Univ. Press, New York 2006; Zenon W. Pylyshyn, „Mental Imagery: In Search of a Theory”, in: *The Behavioral and Brain Sciences* 25, no. 2 (2002), 182–237.

⁴ Темелјна фигура, не само за Мичела него за компаративне студије уопште, јесте Лесинг – W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1987, 47–49.

(или филма) је у основи погрешан, зато што се увек завршава испостављањем неке суштинске, недоказиве разлике. Једини прави приступ је историјски приступ који приписане разлике између сликарства и песништва третира као изразе шире, културне борбе.

То је можда тачно, али опет мислим да се њиме превиђа значајно компромисно решење. Све и да не може постојати апсолутна разлика између уметности, па чак и ако се већина напора завршава њеним форсирањем, то ипак не значи да морамо да напустимо идеју о општој разлици. То само значи да морамо нијансираније мислити о разлици. Остављајући по страни есенцијалистичке аргументе, још увек би требало да будемо у стању да износимо неесенцијалистичке, али умногоме трансисторијске тврдње о уобичајеним, ако не и апсолутним дистинкцијама између сликарства и песништва. Које су, на пример, биле доминантне тенденције у обе уметности? Који су дугогодишњи обрасци? На оваква питања може се одговорити без позивања на „праву суштину” (као и без преуског историјског сочива). На тај начин могу нам помоћи да препознамо опште разлике између текста и слике – чак радикалне разлике – притом и даље признајући да су оне јаке али не и апсолутне, распрострањене али не и свеобухватне. Како сам и казао на почетку, тачно је ово аргумент који покушавам да изнесем о књижевној невидљивости: да је она доминантно али не и есенцијално својство литерарног, и да је визуелно богато (али не нужно визуелно) искуство филма оно што њу највише раскрива.⁵

У том смислу, савремени критичар чији је приступ најсличнији мом јесте Елејн Скери [Elaine Scarry], поготову када је реч о књизи *Сањање људем књије*. И она ту покушава да одвоји књижевност од визуелних уметности а да их не конкретизује. Ипак, оно о чему Елен Скери жели да расправља јесте то да је књижевна перцепција, упркос томе што је „скоро у потпуности лишена *сйварној* чулног садржаја”, и даље довољно слична виду, тако да се и под правим условима може учинити да се то двоје практично не разликују.⁶ Тако њено покретачко питање гласи: „Којим чудом је писац у стању да нас подстакне да створимо менталне слике које по свом квалитету личе, не на наше сопствено сањарење, већ на наше (много слободније практиковане) перцептивне радње?” (7).⁷

⁵ Чини се да Мичел веома великодушно признаје овај трећи начин, као када хвали Нелсона Гудмана [Nelson Goodman] што примећује „разлике између типова знакова не конкретизујући их” – Mitchell, *Iconology*, 69.

⁶ Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Princeton Univ. Press, Princeton, NJ 2001, 7.

⁷ Идеја да су најбоље књижевне слике визуелно најинтензивније може се пронаћи код Баумгартена, који је написао: „Што се јасније фантазме представљају, тим сличније бивају чулним идејама”, као и код Лесинга, према којем:

Сматрам да је то питање и даље наопако. Говорити о „чуду” којим писци „стварају менталне слике” које „лично” или се „приближавају” перцепцији значи размишљати о књижевности тако као да јој нешто недостаје – непосредна перцепција, у овом случају. Али књижевну невидљивост не треба сматрати недостатком.⁸ Она би се пре могла сматрати снагом, као што је то Едмунд Берк тврдио на последњим страницама свог дела *Филозофско исцртавање о пореклу идеја узвишеној и лејој*. Књижевност не ствара, инсистира Берк, живописне слике. Утолико боље: „Заиста, песништво толико мало зависи од свог утицаја на моћ подстицања чулних слика да би, уверен сам, изгубило веома значајан део своје енергије када би то био неопходан резултат свих описа.”⁹ Да је песништво визуелно ефектнији медиј, било би мање моћно. То је Берков аргумент, а уједно и моја полазишна тачка.¹⁰ Невидљивост је извор богатства књижевности, и велики писци су се овим слепилом служили барем онолико често колико су покушавали да га превазиђу.

Књижевност и филм

Филмски зналци су развили сопствени дискурс визуелности и невидљивости – нарочито они који су заинтересовани за филмску адаптацију. Део терета везаног за теорију адаптације састојао се у томе да адаптације нису пуки дериватив и да оне имају своју посебну вредност. И, увек изнова, та нарочита вредност посматрана је у оквирима визуелности. Џорџ Блустоун [George Bluestone] је у свом сјајном, раном раду о адаптацији тврдио да „карактеристична својства кинематографије проистичу првенствено из чињеница да је роман језички медиј, а филм у суштини визуелни” (vi); и опет, „између онога што визуелно перципирамо и концепта мен-

„сликовитом зовемо сваку ону црту, сликом зовемо сваки спој више црта којима песник свој предмет чини тако чулним да постајемо свеснији тога предмета него песникових речи [...]” – Александер Готлиб Баумгартен, *Филозофске медијације о неким аспектима песничког дела*, превео с латинског Александар Лома, БИГЗ, Београд 1985, 35; Готхолд Ефраим Лесинг, *Лаокоон или О границама сликарства и поезије*, превео с немачког Светислав Предић, Рад, Београд 1964, 58.

⁸ Као што ми је Кери Ламберт-Бити [Carrie Lambert-Beatty] сугерисала, један од разлога због којих је примамљиво да се невидљивост сматра недостатком лежи у улози коју је одиграла визија као основа и јемац метафизике присуства.

⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Penguin, London 2004, 193.

¹⁰ Требало би да кажем да је оно што Берк мисли о овоме прилично другачије од онога чему ја тежим. Он повезује моћ невидљивог језика са његовом способношћу да директно утиче на наше саосећање и страсти (*Sublime and Beautiful*, 198). Мене више занимају не сасвим визуелне или псеудовизуелне могућности које невидљивост отвара.

талне слике лежи основна разлика између два медија.”¹¹ Недавно је Линда Хачион поистоветила књижевност са причањем а филм са приказивањем, док Џејмс Хефернан [James Heffernan] започиње свој чланак о *Франкенштајну* тврдњом да: „филмови се преваходно обраћају очима” (133).¹² Чак и противпокрет везан за филм и његове изучаваоце који би одолео оку и изазвао тиранију погледа има смисла само на позадини филмске визуелности.¹³ Ако постоји кључна разлика између књижевности и филма (не у суштини, већ у историјској пракси), то је онда та да вам филм допушта да видите причу.

На неки начин, сама чињеница да су адаптације одиграле тако велику улогу у историји филма довољно говори о постојању визуелне потребе коју књижевност сама не може да испуни, дубоке, ако не и незасите жеље да се слабе, менталне слике читања трансформишу у снажније, моћније и одређеније визије. Али постоји проблем са визуелизацијом књижевности. То није онај, да тако кажем, очигледан проблем да је она понекад лоше урађена, као што то није ни ствар изазова покренутог раније у Берковом *Исцртаживању* – наиме, тога да што више познајемо или видимо неку ствар, она постаје мање моћна и утицајна („поезија са свом својом опскурношћу”, каже он, „има општију и моћнију власт над страстима него друге уметности”).¹⁴

Не, прави проблем са екранизацијом књижевности је то што постоје аспекти који морају остати невидљиви, ствари које функционишу управо зато што се не виде. Визуелизовањем тих ствари, што филмови настоје да чине, уклања се овај плашт невидљивости, а са њим и нешто од првобитне силе. Појачавањем визуелног доживљаја адаптације чине да видимо управо оно што не би тре-

¹¹ George Bluestone, *Novels into Film*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles 1961, vi, 1.

¹² Видети такође и: James A. W. Heffernan, „Looking at the Monster: 'Frankenstein' and Film”, *Critical Inquiry* 24, no. 1 (1997), 133–158; Darren Kerr, „To Release Himself at the Last Moment: Constructing the Sexual Deviant in Hyde on Screen”, in *Screen Methods: Comparative Readings in Film Studies*, ed. Jacqueline Furby and Karen Randell, Wallflower, London 2005, 82–90; Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon, Oxford 1996; Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From „Gone with the Wind” to „The Passion of the Christ”*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 2007; Dianne F. Sadoff, *Victorian Vogue: British Novels on Screen*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 2010. За више историјски приступ готичкој адаптацији вид. Sadoff, Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006.

¹³ Примери би укључили познати есеј Лоре Малви [Laura Mulvey] „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Буњеловог *Андалузијског љца*, као и шири покрет описан у књизи Мартина Џеја [Martin Jay] *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles 1993.

¹⁴ Burke, *Sublime and Beautiful*, 105.

бало да видимо, и тако нам помажу да разумемо врлину књижевне невидљивости.

А пошто ме занима баш ова визуелна разлика између књижевности и њених адаптација, надале ћу се фокусирати на један од визуелно најупадљивијих аспеката: појаву ружноће. Ружноћа није једини пример. Лепота такође може зависити од невидљивости, као што је то случај у Флоберовом *Сентименталном васпитању*, где иронија умногоме подразумева сумњу, а не сигурност у то да је гђа Арно чудесна као што Фредерик у то верује; одабир глумице може само да поништи ту важну неодређеност. И слични ефекти могу да воде фигурацији; на крају крајева, оно у чему се писци истичу јесте кретање између метафора, премештање између фигуративне и дословне употребе речи на начин који може произвести визуелно некохерентне али ипак интелектуално значајне форме значења (какве Елиот слави у свом чувеном есеју „Метафизички песници”).

Ружноћа, међутим, има предност у непосредности. Њен визуелни утицај је потпунији, упадљивији, неизбежнији. Стога је још силовитије њено кретање преко јаза између књижевности и филма, невидљивости и снажне визуелности. Видети мало књижевне ружноће на екрану значи схватити да је заправо никада раније нисмо видели; и, штавише, препознати да је невидење увек било део поенте.¹⁵

Размотрите, као први пример, слику у још неекранизованој, чисто књижевној верзији *Слике Доријана Греја* Оскара Вајлда. Судбина те слике је да постане гротескно ружна. Вајлд нам то изнова и изнова говори. Временом ће она бити избраздана „ружноћом порока” и „ружноћом старости”, а њена површина прожета „ужасном кварежи”; тако да, на крају, када се постави на тело самог Доријана, она изгледа „увело, смежурано и одвратно”.¹⁶ Ружна слика, заиста. И док читамо књигу, та ружноћа изгледа нам довољно стварно.

Али то је чудна врста ружноће, која нема дефинитиван опис. Прави значај ове неодређености постаје јасан у тренутку када први

¹⁵ Заправо, оно о чему говорим још је изразитије од ружноће: чудовишна ружноћа. За осећање везе између ових појмова – чудовишности и ружноће – у великој мери дугујем Ноел Керол [Noël Carroll], Питеру Герету [Peter Garrett] и Питеру Бруксу [Peter Brooks]. Вид: Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990; Peter K. Garrett, *Gothic Reflections: Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction*, Cornell Univ. Press, Ithaca, NY 2003; Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard Univ. Press, Cambridge, MA 1993.

¹⁶ Оскар Вајлд, *Слика Доријана Греја*, превео с енглеског Давид С. Пијаде, Феникс Либрис, Београд 2011, 136, 173, 243.

пут видимо слику, као што то чинимо у филмској верзији Алберта Левина из 1945. године. За свог *Доријана Греја* Левин је наручио оригиналан и живописно гротескан портрет (сада се налази у Музеју лепих уметности у Чикагу), који је одлучио да прикаже у техниколору, као исечак у првом плану, заједно са језивом одећом, кожом захваћеном болешћу, израженим гениталијама и необично психоделичном позадином. Упркос пажљивом третману, ефекат је негде између комедије и батоса,¹⁷ као да нас изазива да кажемо: не, не, ово није и не може бити онако како би слика требало да изгледа.

У неком смислу, наравно, овај одговор је неизбежан. Каква год да је наруцбина, Левинова слика никада не би могла да задовољи очекивања његове бројне публике која је Вајлда читала. Он онда можда и није имао избора осим да нам да своју верзију и истрпи критику. То је нешто што све време слушамо у свакодневnoj критици: проблем са овом или оном адаптацијом јесте то што је била неправедна према начину на који сам замислио књигу. Међутим, мислим да овај одвећ познат проблем подразумева неку врсту *post hoc* заблуде. Није да унапред имамо јасну визију у глави којој филм не успева да дорасте; ми филм погледамо, осетимо да је некако погрешан, па тек онда претпоставимо да је наша ранија верзија морала бити она права. Ипак, уз свега неколико нејасних описа које Вајлдов текст нуди, то заиста делује мало вероватно. Затражите од било које групе марљивих студената да скицирају портрет из књиге и њихове дуге, празне погледе прекинуће само узалудни звук махнитога листања страница.¹⁸ Оно чему приговарамо у филму није да морамо да видимо слику која се разликује од наше замишљене, већ да уопште морамо да видимо било коју слику.¹⁹ Строго говорећи, Левинов портрет има све карактеристике описане у Вајлдовом тексту: порок, старост, гнусобу, ужас, одвратност и још много тога. Оно што му недостаје јесте невидљивост: та књижевна моћ која омогућава предмету да буде интелектуално – али не

¹⁷ Батос је књижевни појам који означава антиклимакс, неочекивани прелаз од озбиљног и узвишеног тона до непримерене комичности и тривијалности – *йрим. йрев.*

¹⁸ У ствари, изгледа да постоје велике варијације у погледу способности читалаца да визуелизују. Студије о овоме сежу до Галтона [Francis Galton] – Francis Galton „Statistics of Mental Imagery”, *Mind*, no. 19 (1880), 301. Видети и: Cheves West Perky, „An Experimental Study of Imagination”, *The American Journal of Psychology*, 21, no. 3 (July 1, 1910), 422–452; Ellen J. Esrock, *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1994.

¹⁹ Недавно сам пронашао сличну тврдњу Волфганга Изера: „Ако питам да ли је мој замишљени Том Џонс био велики или мали, плавоок или тамнокос, оптичко сиромаштво моје слике постаће исувише очигледно, али управо ми због ове отворености смета одређеност филмске верзије”, Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1978, 138.

и перцептивно – присутан, да прође поред наших очију и дотакне нас, пре свега, својим симболичком одјеком.

Ако постоји нешто што знамо, на пример, о господину Хајду из књиге Роберта Луиса Стивенсона – то је да га нико никада није јасно видео. Барем се чини да нико у књизи не зна како он изгледа. Овде су, у наративном следу, издвојени утисци г. Енфилда, г. Атерсона, полиције Скотланд Јарда и др Лењона:

Енфилд: Никада нисам срео човека који ми се толико није свидео, а ипак једва знам зашто. Мора да је био у нечему наказан; остављао је јак утисак наказности, мада не бих могао да наведем какве. Он је човек необична изгледа, а ја ипак не могу стварно да наведем ништа што је необично.²⁰

Атерсон: „Мора да ту има нешто друго”, рече збуњени господин. *Има* ту још нешто, кад бих могао наћи име за то. Сачувај ме Боже, тај човек једва личи на људско биће! Нешто троглодитско, да се тако изразим! Или да није то она стара прича о др Фелу? Или је то просто зрачење погане душе која тако избија и преображава своју љуштину од иловаче?²¹

Скотланд Јард: [...] оно неколико особа које су га могле описати много су се разликовале у својим описима, као што је обично случај са обичним посматрачима. Само у једној ствари сви су се слагали, а то је био тежак утисак неодређене наказности који је бегунац оставио на оне који су га видели.²²

Лењон: Био је мали, као што сам казао, и био сам запрепашћен одвратним изразом његовог лица, необичном комбинацијом велике снаге мишића и очевидно велике слабости телесног састава, и – најзад, али не и најмање – чудним субјективним осећањем немира проузрокованим његовом близином.²³

Свакако, постоји извесна доследност у овим описима, а и неколико поузданих информација на основу којих би могао да се изради фото-робот. Конкретно, Хајд је низак, некако деформисан и одише непријатном ауром. Међутим, већ ово је прилично нејасно, а мало тога се још може рећи. Да ли је његово лице округло

²⁰ Роберт Луис Стивенсон, *Др Цекил и његова др. Хајд и друге пријетовице*, превели с енглеског Љубица Поповић и Миленко Поповић, Нолит, Београд 1956, 26.

²¹ Исто, 33.

²² Исто, 42.

²³ Исто, 68.

или дугуљасто? Његов нос оштар или плоснат? Његове очи крупне или ситне, смеђе или плаве, широко или уско постављене? Нико то не може рећи, чак ни они који су га изблиза видели и пажљиво проучавали. Њихови погледи не могу да проникну у дубоки утисак о поганости која цури из његове душе – или, како то Лењон назива, са предивном научном тупошћу, у „чудно субјективно осећање немира проузроковано његовом близином“.

На крају, лоша игра речи мора да је истинита: овај Хајд је заиста добро сакривен.²⁴ За Стивенсонову причу, као и за Вајлдову, кључно је да велика ружноћа у својој сржи напоследку буде невидљива. Да увек буде препозната као осећање гнушања, а никада као специфично, одређено, отелотворено, сликовито створење.

Наравно, ово је само један Хајд од многих – а било их је много. Скоро стотину краћих и дужих адаптација Стивенсоновог романа затреперило је на екрану, још од 1908. године.²⁵ Као што је Чарлс Кинг [Charles King] у својој заокруженој филмографији приметио, „није постојао период дужи од пет година без верзије приче, а ни вишеструке верзије у оквиру исте године нису ретке“.²⁶ Неки од ових филмова били су верна препричавања, други су били комична реинтерпретација, немало њих били су порнографски, али, било како било, Стивенсонова прича о једној особи са две природе остала је у основи историје филма. У сваком од ових случајева, глумци, режисери, продуценти, шминкери морали су да одлуче шта да раде са овим невидљивим присуством. Морали су да узму камеру, да је ставе испред свог лика Хајда и ухвате његову слику. Тако данас имамо огромну колекцију слика што приказују овај лик који се, како стоји у Стивенсоновом роману, „никада није фотографисао“.²⁷

Захваљујући њима можемо мање-више са сигурношћу да кажемо како ови други Хајдови изгледају. Ако би цртач тражио од нас опис Хајда који се појављује у филму Џона С. Робертсона [John S. Robertson] из 1920. године и ког тумачи признати глумац Џон Беримор [John Barrymore] (касније овековечен као човек ког Грета Гарбо одбија чувеним речима: „Желим да будем сама“), не бисмо морали да петљамо са нејасним речима; могли бисмо поуздано да

²⁴ Аутор текста се поиграва хомонимијом речи *Hyde* (име протагонисте Стивенсоновог романа) и *hude* (енг. сакрити) – *иприм. ипрев.*

²⁵ Ако заменимо екран за завесу, могли бисмо да се вратимо све до представе из 1887. године. За богат приказ визуелне слабости позоришта (у поређењу са филмом) вид. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

²⁶ Charles King, „Dr. Jekyll and Mr. Hyde: A Filmography“, *The Journal of Popular Film and Television*, 25, no. 1 (1997), 9.

²⁷ Стивенсон, нав. дело, 42.

му кажемо да оде и сам погледа филм – на Јутјубу, путем Нетфликса, или можда чак у локалном биоскопу.

Истина је, наравно, да његово гледање никада не би могло да буде коначно. Различити екрани показују нам различите ствари, филмске траке имају тенденцију да пропадају, кинематографске конвенције се мењају, а нове технологије чине да некада сјајни трикови изгледају очајнички старо. Штавише, наше очи су током века гледања филма обучене да препознају различите кодове и ухвате различите форме визуелног значења. Све то онемогућава повратак чистог визуелног искуства тек изашлог филма. Не желим да порекнем важност овог јаза, али такође не желим ни да га претворим у понор. Чак и ако се признају такве потешкоће, гледање филма и даље више појашњава него што то чини било који опис. Понудити сам филм као одговор на питање: „Како Хајд изгледа у Робертсоновој верзији из 1920. године?“, у неком смислу је најбољи, најсигурнији тип одговора.

Други одговор, више књишки, јесте да он изгледа рашчупано, погрбљено, мистериозно, да има оштар нос, издужену браду и танке прсте (Робертсон је очигледно гледао *Носферату*). Овај Хајд је свакако човек, али сумњивог изгледа, превише ушущан у свом црном огртачу да би му се олако веровало. Топоће по граду, задовољава се тиме што је упадљив, његова режећа гримаса само је на грзај или два од окрутног задовољства. Такође, изгледа ружно. У ствари, његова ружноћа је оно што најпре открива његову монструозност. И пре него што ослободи своју сексуалну жељу, пре него што се на било који начин осрамоти, пре него што почини било какав злочин, он је већ чудовиште. А разлог је то што га већ видимо као чудовиште, од тренутка његовог првог преображаја. Све остало – његова погана душа, његово предаторство, његова бруталност – проистиче из ове прве визуелне назнаке.

Није довољно рећи, као што сам то раније учинио, да се тешкоћа адаптације састоји у томе да се узме нефотографисан књижевни лик и постави пред камеру. У питању је нешто замршеније. Ми се не суочавамо, на екрану, са ликом који нам је већ познат из књижевности; екранизовани лик срећемо први пут, јер први пут морамо да успоставимо однос према њему посредством његовог изгледа. Велики захтев камере не подразумева само то да ствари буду видљиве, него и да се оне упознају посредством њихове визуелности. Овако и снимљени Хајд мора бити познат: не као суштински злоћудно створење са ауром ружноће, већ као суштински ружно створење са ауром злоћудности. Ако је Робертсонов Хајд монструозан, то је првенствено зато што изгледа као чудовиште.

То не значи да овај визуелни утисак мора бити непогрешив. Ништа не може спречити филм да нам представи ружан лик који, како касније сазнајемо, има предивну душу. Ово је један од начина за екранизацију прича попут *Ружној ђачеји*, *Лейојнице и звери* и *Звонара Бојородичине цркве*. Када је реч о *Звонару*, у скоро свакој адаптацији изабран је неки тип овог чудовишта-пријатеља, праведног и верног пратиоца заробљеног у телу звери. И то упркос Игоовом роману, који је далеко више отворен за могућност да ружна спољашњост ствара ружну унутрашњост.

Нема сумње да дух кржља у наказном телу. Квазимодо је једва осећао да се у њему слепо креће душа слична њему. Утисци од предмета јако су се преламали пре него дођу до његових мисли. Његов мозак беше чудновата средина: мисли, које су пролазиле кроза њ, излазиле су из њега сасвим изопачене [...] Прва последица ове кобне организације била је што му поглед беше помућен [...] Друга последица његове несреће била је што га је та несрећа учинила злим. Он доиста беше зао, јер беше дивљачан, а дивљачан је био зато што је био ружан.²⁸

У Игоовом роману ружно тело чини Квазимода ружним бићем, из основног разлога што ништа не може да допре до његове душе а да најпре није изопачено његовом изопаченом спољашњошћу. Како роман тече даље, Квазимодо заиста почиње да трага за исправним и чистим, али његови напори никада не сежу даље од његове коже. Чак ни Есмералда – која дугује Квазимоду свој живот и која се ослања на њега свакодневне заштите ради – не може да види даље од његовог „ружног лица”. „Често је пребацивала себи”, каже нам Иго, „што не осећа захвалност која би затворила очи, али баш се не могаде навићи на беднога звонара. Био је сувише ружан”.²⁹

Или је он нељудски ружан, или она нељудски површна. Чињеница да ми заправо не можемо да га видимо отежава одређивање шта је вероватније. Све је то део игре невидљивости, коју Иго користи како би учинио да обе ове ствари осетимо одједном: огромну снагу Квазимодове ружноће, као и површност Есмералдине наклоности.³⁰

²⁸ Виктор Иго, *Бојородичина црква у Паризу*, превео с француског Душан Бокић, Просвета, Београд 1967, 201–202.

²⁹ Исто, 491, 490.

³⁰ Прво издање *Бојородичине цркве* укључивало је један снажан визуелни елемент: разрађену илустрацију на почетку књиге, са свим главним ликовима (укључујући и козу). Убрзо су се појавиле богатије илустроване верзије.

Ни ова тензија – изграђена на невидљивости – никада није разрешена; одржава се све до краја приче. Као што сам већ рекао, невидљивост није јединствено својство приче – то је обележје писане књижевности уопште – али оно функционише другачије у различитим жанровима, а ово је једна од ствари којима може да допринесе наративним текстовима: може да мења, изврће или чак да умножава наше разумевање догађаја који се одвијају. Може да закомпликује оне игре структуре, жеље и одлагања које повезујемо са одвијањем приче. Или, као у овом случају, може искомпликовати наша очекивања од романтике.

По сваком општем начелу, Есмералда и Квазимодо су створени једно за друго: њихово слично порекло, њихови драматични сусрети и њихова горућа међусобна наклоност, све то указује на однос који се развија. Али наша немогућност да кажемо да ли је Квазимодо погодан за романсу – да ли може да измами жељу или је он сасвим гротескан за то – спречава нас да знамо не само шта ће се догодити него и шта желимо да се деси. А ова неизвесност, заснована на наративној невидљивости, протеже се од њиховог првог сусрета све до заједничког краја, тог коначног смртног загрљаја који исмева трагично разрешење *Ромеа и Јулије* симболом дволичне жене, оне коју вечно мучи нежељена љубав и која је вечно недостојна праве љубави.

Међутим, када се суочимо са гротескним грбавцем на екрану, ова двосмисленост једноставно нестаје. Видети Квазимода значи, такође, бити на Есмералдином месту, суочити се са потешкоћом симпатије (или лакоћом, зависно од приказа). Игра наративне невидљивости којом се Иго тако спретно служи углавном је недоступна филмовима – што не умањује њихову моћ. То само сугерише да ове адаптације, баш зато што им недостају средства невидљивости, морају успети у сопственим визуелним оквирима. Морају да играју друкчију врсту наративне игре – показујући нам ружноћу, поспешујући наше претпоставке о монструозности, а затим чинећи да видимо другачије.

Најранија дугометражна адаптација такође је и највернија; она се ослања на умеће Лона Кејнија [Lon Chaney], који у улози чудовишта успева да сачува смисао Квазимодове неопростиве неугледности. Са избаченим језиком и празним, непокретним оком, Кејни даје Квазимоду мрљу монструозности коју ни наклоњеност камере лику ни учестале промене заплета не могу у потпуности да превазиђу – тако да све време осећамо нешто од те урођене нељудскости, толико важне за роман. Али када је шеснаест година касније Чарлс Лотон [Charles Laughton] подарио том лику своје сажаливе, навише уперене очи, целокупна поставка се

променила; све што је у Квазимоду било одвратно и брутално задржано је на физичком изгледу, сада подлози за строго филмску обраду (снажније поновљену у Дизнијевој верзији). Ако је тачно, као што сам већ рекао, да нас камера подстиче да ствари спознамо кроз њихову визуелност, онда је један од трикова које филм може извести тај да ради против сопствене камере. Може нас упознати, визуелно, са ружним грбавцем – чак нас и подстаћи да његову ружноћу повежемо са изопаченошћу – а онда може да ради на разбијању ове асоцијације. Колико год то било споро или намерно, може нас одвући од плитког видокруга камере и научити нас да сазнајемо другачије. Било да је то ђачка лекција о томе да се књизи не суди по корицама, или је реч о трајнијем истраживању динамике гледања, осећања и сазнавања, тај се пут приликом адаптације Игоовог романа најчешће следио.

Мање скривања³¹

Постоје, међутим, и други начини да се слика ружноће проблематизује и да се нешто од књижевне невидљивости унесе у свет филма. Неко би, на пример, могао да се одлучи за дословнију невидљивост, задржавајући ружно чудовиште потпуно ван екрана. Или, мање строго, обавијајући га тамном сенком, густом маглом или лелујајућим капутом.³²

С друге стране, шта ако је виђење изгубило колективни ауторитет? Шта ако бисмо могли јасно да видимо, али више не бисмо могли веровати другима да виде јасно? Управо се то и дешава у адаптацији Рубена Мамулијана [Rouben Mamoulian] из 1932. године. Тамо Хајд не изгледа мрачно, окрутно или погрбљено; изгледа зверски, као мајмун. Али овај мајмун ипак некако налази свој пут кроз свет филма. У ранијој, Робертсоновој верзији – о којој сам већ говорио – Хајдово друштвено присуство имало је другачији смисао; он је, додуше, био подао човек, али ипак је био човек, са самопоуздањем и довољно новца да себи утаба пут у друштву. С друге стране, изгледа да је Мамулијанов Хајд потпуно изван тога, предалеко од људскости да би међу људима нашао место. Његово друштвено присуство или је излив беса или апсурд. Ако бисте срели такво створење на улици, могли бисте побећи због безбедности или викати упомоћ (да сте Кафка, могли бисте да га замолите да одржи предавање о еволуцији). Оно што никада не бисте

³¹ У оригиналу: „Less to Hyde”. У питању је исто поигравање речима о којем смо говорили у фусноти бр. 23 – *иприм. ирев.*

³² Један такав пример је верзија *Невидљивог човека* Џејмса Вејла [James Whale] из 1933. године.

могли да урадите јесте да га необавезно упитате да ли ужива у времену. Такав чин би доказао да сте слепи или да несвесно живите у фарси. Мамулијанов филм није фарса нити су његови ликови слепи, али ипак они се према свом Хајду понашају као да је један од њих. Доносе му јеловнике, примају његове наруџбине пића, имају сексуалне односе са њим – не увек с радошћу, истина, већ као да је то само непријатно, а не одиста гнусно. Или су крајње толерантни према разликама или их не виде, при чему ово друго изгледа много вероватније.

Вероватније, и то не само зато што сам скептичан према дометима толеранције већ и зато што је филм очито прилично заинтересован за динамику гледања. На пример, филм почиње тим ретким потезом, првим субјективним кадром. У овом случају, нестабилним погледом на наше сопствене руке које се крећу преко оргуља. Или, ако не баш наше руке, онда туђе руке онако како би оне биле виђене очима тог другог. После краћег разговора са слугом (у којем сазнајемо да се зовемо Џекил), остављамо оргуље, прилазимо огледалу на зиду и први пут видимо себе. То је дивна секвенца, јер иако знамо да себе заправо нећемо видети у огледалу, тешко је не поверовати у то да себе – или у најмању руку камеру – напосто морамо да видимо. Како је могуће да и она и ми гледамо директно у огледало а да притом не видимо неки наш траг? Али, наравно, трага нема. Оно што видимо уместо тога је лице Фредрика Марча [Frederic March], који ће за улогу Хенрија Џекила бити награђен Оскаром. Довољан је тренутак размишљања да бисмо схватили како је ово изведено, али до тада ефекат је увелико постигнут. Илузија је завршена, и путем ње смо упозорени на искошеност овог визуелног света, који не одражава оно што би требало да одражава.

Ако је оно што ликови виде *свеи*, оно што ми видимо је *њихов* свет, а између овога двога нема природне, физичке везе; само скуп фотографских трикова.³³ Мамулијаново чудовиште, које такође тумачи Марч, највеће је од тих трикова, најсигурнији и најчуднији доказ чињенице да свет на екрану није пуко огледало света изнутра. Док ликови виде подлог Хајда, ми видимо нешто горе, створење заиста проклето – и ниједнога тренутка није јасно како се ови Хајдови држе заједно. Централна слика овога филма отуда није потпуна, поуздана нити визуелно коначна на начин на који очекујемо да филмске слике то буду. Састоји се од две разли-

³³ Овај основни проблем односа између нашег и њиховог света у средишту је темељног рада Стенлија Кејвела [Stanley Cavell] на филозофији филма, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard Univ. Press, Cambridge, MA 1979.

чите ствари – онога што ми видимо и онога што видимо да други виде. А последице ове поделе имају своје добре и лоше стране. Чињеница да можемо да видимо ужас који они не могу ствара веома реалан осећај свезнања публике (да не спомињемо неодржив нагон да упозоримо ове ограничене Лондонце на претњу коју они упорно превиђају). Али исто тако је важно препознати да они поседују сопствено, јединствено знање. Они виде у Хајду нешто што ми никада не видимо, нешто што му омогућава да спроводи своју бруталност, да се креће кроз модерно друштво и проналази свој модерни плен (што наш Хајд никада не би могао). Њихов Хајд је невидљив за нас, као што је и наш за њих, и оба ова слоја невидљивости припадају његовом лику.

Гледање овог Хајда унеколико је попут гледања у то огледало из уводне сцене. Када га видимо, знамо да постоји нешто друго што би требало да видимо, нека друга слика која би требало да је ту, али која је скривена триком камере. Отворен је простор између гледања и познавања. То није велики простор, свакако, и добар део знања и даље нам се преноси путем онога што видимо. Али смо такође натерани да знамо да не знамо све, натерани да видимо да не видимо довољно. Гледање више није довољно као начин приступања унутрашњости филма. И то не зато што је ружноћа учињена етички или онтолошки непоузданом, као у адаптацијама *Звонара Бојородичине цркве*. Хајдова ружноћа није обмањујућа онако како Квазимодова јесте. Овај Хајд је и даље ружно чудовиште, само што сада постоје аспекти његове монструозности које његова ружноћа не може да обухвати, низ одвратности којима сведоче једино његове жртве.

Овде је ефекат – виђења и невиђења – сличан оном приликом читања. Не сасвим, наравно, пошто су у овом случају наше очи још увек засићене сликама; али слично, по томе што слике које имамо нису уобичајене слике. Видимо ствари, али ствари које видимо нису оне које сви виде. Код књижевне невидљивости ефекат је само заостренији. Оно што визуелизујемо када читамо, визуелизујемо сами; сваки читалац *Цекила и Хајга* има засебну слику света текста. Ево шта Витгенштајн наглашава у свом приказу менталних слика: „Звучне слике, визуелне слике – како се оне разликују од сензација? Не по ’живости’. Менталне слике нам ништа не говоре, ни исправно ни погрешно, о спољашњем свету. (Менталне слике нису халуцинације, нису чак ни фантазије.)”³⁴ Није да се Витгенштајн не слаже са Елејн Скери или Леонардом око

³⁴ Ludwig Wittgenstein, G. E. M. Anscombe, and G. H. von Wright, *Zettel*, 2nd ed., Blackwell, Oxford 1981, 621.

мање живости менталних слика; он само мисли да постоји важнија разлика. За разлику од сензација, „менталне слике нам ништа не говоре, ни исправно ни погрешно, о спољашњем свету”, а то је далеко битније. Оне нису на исти начин везане за спољашњи свет.

Мамулијанов филм *Доктор Цекил и његов Хајд* нуди нам верзију овога, користећи екран као својеврсно оруђе да унутрашњи свет одвоји од спољашњег света, оно што ликови виде од онога што ми видимо. И мада је ефекат драматичан, ипак је донекле ограничен на једну велику поделу, на једну пукотину између унутра и споља, што и даље оставља добар део заједничке перцепције. Оно што чланови публике виде, ликови не могу; али разни чланови публике на разним приказивањима и даље виде скоро исту ствар. Њихово визуелно искуство (у позоришту, на DVD-у или на неки други начин) је прилично уједињено.

У књижевности не постоји таква заједничка основа, нема визуелног доживљаја који је непроменљив за читаоце на различитим местима и у различитим временима. Не може га ни бити, јер све што они имају јесу њихове менталне слике, а свака од њих је издвојена, одсечена од света. Не постоји ништа – никакав неуронски фотон – што би могло да их повеже или уједначи.

Ако желите да филм има ово својство – да изгледа другачије приликом различитих приказивања – морате да урадите нешто драстичније од тога да га само прикажете новим гледаоцима. Морате да начините римејк са новим глумцима и новом камером. Управо се то, у ствари, догодило са Мамулијановим филмом. Визуелно је прерађен мање од деценије након оригинала – не поштујући баш сваки оригинални кадар, али базирајући се на истом сценарију. Нови филм је био сасвим другачији, и то не само зато што је Хајд изгледао другачије; мање као мајмун а више као Спенсер Трејси [Spencer Tracy], носилац двоструке улоге под режијом Виктора Флеминга (који тек што је завршио рад на филмовима *Чаробњак из Оза* и *Прохујало с вихором*). Наравно, сама чињеница да је Трејси тумачио улогу не значи да је морао Хајду да позајми сопствени лик. Марч [Frederick March] свакако није. Заправо, једно од великих техничких постигнућа ранијег филма било је управо приказивање трансформације Марчовог лица, спремност да нам се допусти да гледамо како се Марч-Цекил магично претвара у Хајда који зачудо не личи на Марча. Тај приступ је Флемингу био на располагању, али он се одлучио за нешто друго. Његов приказ трансформације одводи нас од лица Спенсера Трејсија, који се, након што је попио свој напитака, гуши и пада на сто док се слика претапа у кадар са цвећем које испливава на површину језера, након чега видимо две жене како тону у блато – прво Цекилову драгу, коју

глуми Лана Тарнер [Lana Turner], затим његову љубавницу, коју глуми Ингрид Бергман. Коначно, стижемо до најупечатљивијег тренутка у филму: Џекил, на врху кочије, потискује кез шибљујући два коња која се претварају у две жене.

Када је сан завршен, враћамо се у лабораторију – најзад спремни да видимо лице зла.³⁵ Хајд се буди и вуче према удаљеном огледалу; камера прати, њен поглед блокирају опрема и мрак. Када дођемо до огледала, међутим, оно што видимо је прилично изненађујуће – за нас и за Хајда. То је лице Џекила, лице Спенсера Трејсија, само са мало разбарушеном косом услед проживљеног искуства. Нема мајмунских одлика, издужених ноктију нити шиљатог носа. Само збуњени Хајд, који три пута брише огледало не би ли потврдио да добро види. „Могу ли заиста да изгледам овако?“, чини се да пита, „тако много налик на моје друго ја, а тако мало налик на друге Хајдове, оне са сцене и оне са филма?“ Одговор је потврдан: ово је отприлике онолико злобно колико ће изгледати.

Кажем отприлике зато што постоји незнатно физичко погоршање како филм одмиче. Временом учимо да препознајемо разлику између Џекила и Хајда, и у каснијим деоницама видимо промену лица, али сличност између добра и зла никада не престаје да буде упадљива – не само за нас него и за Ингрид Бергман (која игра Ајви Питерсон [Ivy Peterson]). Једино њен лик заиста познаје оба човека, Џекила и Хајда, и из тог разлога она је оптерећена знањем о њиховој разлици, знањем о томе шта једног чини Џекилом, а другог Хајдом. Тај терет она носи у својим великим, уплаканим очима, које су саме по себи жаришна тачка филма.

Очима Бергманове видимо шта се у овој адаптацији догодило Џекилу и Хајду. Они су, визуелно, постали онолико повезани колико су то психолошки увек били. Флемингов филм нас тера да ово видимо као да је први пут – тера нас да увидимо немогућност разликовања ове двојице ликова за које знамо да су на неки начин различити. У књизи је ово лингвистичко и метафизичко питање, ствар стила, описа и погрешних тврдњи. Стивенсонов Џекил очајнички покушава да се дистанцира од свог алтер ега: „тог бића“, како он назива Хајда, „те звери“ и, колико год често може, једноставно „њега“.³⁶ Али Џекил исто тако зна да је ово биће „моје друго ја“, не спољни чинилац, већ нешто што повремено, или случајно, мора признати као своје „Ја“.³⁷ Да поновим, у књизи овај проблем одвојивости нема никакве везе са изгледом; нико ко види Стивен-

³⁵ Већ постоји мучно питање. Зар то нисмо управо видели? Зар то није требало да буде Хајд, који стоји на врху кочије и бичује те жене?

³⁶ Стивенсон, нав. дело, 87, 86.

³⁷ Исто, 87.

соновог Хајда не подозрева да постоји сличност – чак ни Џекил, који своје друго ја описује као „много мање, ситније и млађе”.³⁸ Али прећи са књиге на филм значи омогућити нову, визуелну могућност, нов начин да се проблем „Он или Ја” учини непосредним, директним и уочљивим; значи учинити ствар визуелном. Прикључити је игри онога што видимо и знамо, толико кључној за филм. Стилизовати Џекила и Хајда тако да изгледају не истоветно, већ непријатно неразлучиво. И онда пустити да лице Спенсера Трејсија буде филмски преносник нерешивог питања у срцу овог мита, питања да ли су Џекил и Хајд двоје или једно.

Назад ка књижевности

То је ипак аргумент везан за филм, а оно што заиста желим јесте да, како сам раније казао, користим филм за разговор о књижевности. Дакле, моја анализа некако мора да се врати Стивенсоновом тексту, а један од начина да се то уради јесте да се она изокрене. Ако ове разне адаптације *Џекила и Хајда* илуструју – свака на свој начин – упетљаност онога што видимо и знамо, која лежи у основи толиког дела филмског искуства, прва ствар која се мора рећи о Стивенсоновом тексту јесте да у њему није реч о ономе што видимо и знамо. Тога не може ни бити, јер ми никада не можемо да видимо оно што читамо, као што не можемо да видимо ни Хајда. Ове ствари су невидљиве, скривене иза страница са тачкама, речима и реченицама.³⁹

Али чему, можда ћете се питати, сва та прича око Хајдовог изгледа? Сва супротстављена виђења његовог поремећаја, његовог стаса и његове ружноће? То свакако показује да је у књизи изузетно важан однос између гледања и знања, чак и ако се гледање одвија на једном нивоу дескрипције. Наша неспособност да видимо мора бити усклађена са пажљивим погледом ликова, да не помињемо да је, генерално, прича опсесивно усредсређена на чин гледања.

Ово звучи довољно прихватљиво. И свакако је тачно да је у књизи утротошено доста времена како би се описало шта људи виде,

³⁸ Исто, 75.

³⁹ Рецензент ме је корисно усмерио на опсежно разматрање видљивости у књизи Мишела Анрија [Michel Henry] *Видејћи невидљиво: о Кандинском*. Анри, међутим, полази од веома различите тачке. Он тврди да су апстрактне слике Кандинског „невидљиве” зато што у потпуности пркосе свету видљивости и спољашности. Мислим да књижевност има ову способност (вид. нпр. „Белешке о ’Песништву и друштвеној теорији’” Никласа Лумана – Niklas Luhmann, „Notes on the Project ’Poetry and Social Theory’”, *Theory, Culture & Society*, 18, no. 1 (2001), 15–27), али она ипак чешће настоји да се поиграва илузијом спољашности – Michael Henry, *Seeing the Invisible: On Kandinsky*, Continuum, London 2009.

посебно шта могу да виде од Хајда. Међутим, с тим у вези постоји низ проблема. Прво, многи описи су само то: описи, а не визије. Ми заправо не видимо оно што ови други људи виде; читамо њихове исказе – а то није иста ствар. Режим невидљивости је остао непромењен.

Друго, већина ових описа више личи на не-описе, на извештаје о разним неуспелим виђењима Хајда пре него на извештаје о његовом изгледу. Он изгледа, како каже Атерсон, углавном као „погана душа”, а то није нешто што се баш често среће. Такво нешто се не можете видети, јер мрежњаче нису створене да то виде. Да ли се светлост одбија од душе? Да ли се ти зраци онда преламају посредством поганости? Ова питања могу звучати сулудо, али само ако претпоставимо да Атерсон унеколико заиста види Хајда.

Можете тврдити да сам превише дослован, и да Атерсон не види душу, већ нешто што је најсличније души. Али зашто онда ствар коју он заправо види не би могла да се опише на себи својствен начин? Зашто Атерсон не може назвати Хајда поганом душом и, такође, човеком са великим ушима, коврцавом црном косом и расцепљеном брадом? Из неког разлога не може – ниједан од ликова не може – и то само по себи треба објаснити.

Што се мене тиче, најбоље објашњење је да Атерсон заиста види душе. То може звучати апсурдно, из свих разлога које сам навео само два пасуса изнад. Али то је апсурдно само у нашем свету, не и у Атерсоновом. Можда је у његовом свету могуће да мрежњаче виде душе, а да поганост прелама светлост. Или је могуће било шта друго. Атерсон може да види шта год књига од њега тражи да види, а исто важи и за остале јунаке – мрежњача се то не тиче. Џекил то лепо каже при крају:

Запазио сам да док сам носио лик Едварда Хајда, нико ми се није могао приближити у почетку без видљивог физичког страха. То је било, како ја схватам, зато што су сва људска бића, онаква каква срећемо, састављена од добра и зла: а Едвард Хајд, једини из људског рода, био је чисто зло.⁴⁰

То је тако чудно објашњење за тако уобичајену појаву. Зашто не устврдити да се људи престрављују пред Хајдом зато што је ужасно ружан? Ружноћа је нешто што се одмах види и што би људима могло бити непријатно. Али то уопште није оно што Џекил каже. Уместо тога, он тражи од нас да верујемо како се људи престрављују пред Хајдом зато што је Хајд чисто зло и како, штавише,

⁴⁰ Стивенсон, нав. дело, 75.

они препознају ово чисто зло просто тако што га виде. Не морају да посматрају Хајдове наклоности, да прате његове поступке или да га укључе у разговор. Да би се познало зло, довољно је једноставно „приближити се”. Али како је то могуће?

Први одговор је, очигледно, да то није могуће. Зло није ништа приметније од љубитеља енглеске пите од бубрега. Барем не у нашем свету. Али у свету књижевности ствари стоје другачије. Зло се може опазити, па зашто не и очима? Када Атерсон, Пул, Енфилд и остали гледају Хајда, они не виде браду или нос, кошуљу или пак панталоне. Они виде зло. И колико год невероватно звучало, то је могуће управо захваљујући чињеници да ми не можемо ништа да видимо. Јер, ниједан од фотона који допиру до њихових очију никада неће доспети до наших; они не морају бити налик на обичне фотоне. Они могу да носе информације које светлост не може да носи, метафизичке информације о присуству душа или размерама зла. И пошто смо ми као читаоци слепи за ове псеудовизуелне ствари, они никада не морају да нам се докажу посредством перцепције. Хајд, у суштини, може да изгледа зло баш зато што *изгледа* има различито значење у Стивенсоновом тексту и у нашем свету.

Сваки аутор који то пожели може учинити да изглед значи нешто другачије, остајући притом сигуран да визуелни аспект те креације мора бити потпуно невидљив за читаоце, и да уз то читаоци, шта год заправо визуелизовали, то чине сами, на начин који је необично одсечен од спољашњег света. Ја сам изабрао да се усредсредим на ружна чудовишта, јер она чине ове ефекте нарочито јасним, али моћ невидљивости протеже се далеко изван готичке књижевности, приповедне књижевности, модерне књижевности, западњачке књижевности, или било ког таквог подскупа. Невидљивост је саставни део књижевности; њена свеprisутност једна је од ствари због којих је о књижевној невидљивости тешко говорити. Невидљивост не допушта какву велику унификујућу теорију, неки исказ који би могао да обухвати њен крајњи естетски значај. Она различито функционише у различитим поступцима и жанровима, обликујући понекад наш однос према ликовима (попут Хајда), предметима (попут слике Доријана) или развојима радње (као код Игоа).

На крају крајева, то ће рећи да је невидљивост више предуслов него пракса или ефекат. То је нека врста естетске пристрасности која потиче од измештања естетског доживљаја у око ума. Пре свега, реч је о својеврсном слепилу. Невидљивост нас спречава да видимо. Будући да је књижевност изразито (мада, наравно, не у потпуности) везана за текст, оно што она нуди очима једва да је

нешто више од слабог узбуђења због црних слова на белој површини. Ствари које замишљамо док читамо су, дакле, ствари које не осећамо.

Још важније, невидљивост проширује тематски потенцијал гледања. Не само да смо спречени да видимо, другим речима – читава визуелна структура ослобођена је сваке одговорности према нама управо зато што смо спречени да видимо. Веза између онога што видимо и знамо, која је у филму тако снажно посредована изгледом екрана, може у књижевности да укључује много шири домен супервидљивости и псеудовидљивости. Друкчије казано, она уопште не мора да укључује гледање.

Коначно, невидљивост мења начин на који се читаоци односе једни према другима. И овде је, опет, од помоћи поређење са филмом. Донекле је уобичајено да се каже како филм више подразумева заједничко искуство, а читање појединачно. Додуше, та разлика је обично поимана у контексту биоскопа, публике и блиских интеракција тела – која се смеју, плачу или грче у чудновато јавном мраку. Ипак, признати место невидљивости у књижевности значи појачати ову разлику. Чак и ако филмове гледамо код куће, сами, чулно искуство је и даље уобичајено. Оно што се види у једној дневној соби је мање-више оно што се види и у другим дневним собама. Што значи да, када се појединачни гледаоци састану, могу са сигурношћу да причају о ономе што су видели. Појединачни читаоци немају ту могућност. Питање *шта су они видели* за њих је потпуно отворено; то је само једна интелектуална препрека више у њиховим настојањима да пронађу заједничко књижевно тле.

Међутим, то је исто тако још једна димензија могућности која писцима стоји на располагању.**

Превео с енглеског

Мср Стеван Д. Јовићевић

Истраживач-сарадник

Институт за књижевност и уметност, Београд

stevan.jovicevic.96@gmail.com

** Изворник: „Literary Invisibility”, *New Literary History*, Vol. 45, № 3 (2014), 463–482.