

„OKRETAJ ZAVRTNJA”: UHVAĆENI U MISTIFIKACIJI

Ovaj rad istražuje retoričke postupke prisutne u noveli „Okretaj zavrtnja“ Henrija Džejmsa sa svrhom proizvođenja višestrukih interpretativnih opcija, odnosno višesmislenosti koja se do kraja dela ne ukida: naprotiv, otvorenim završetkom ove novele višesmislenost je dodatno osnažena. U radu se autorska poetika Henrija Džejmsa, definisana suptilnom psihologizacijom i kompleksnom, slojevitom upotrebom jezika, dovodi u vezu sa poetikom horora (tj. sa podžanrom priče o duhovima), podjednako zavisnom od dvosmislenosti i mistifikacije koje pojačavaju čitaočevu afektivnu i intelektualnu involviranost u pripovesti o susretu sa onostranim. Pomnim čitanjem novele ističu se formalni i sadržinski činoci koji su organizovani sa zajedničkim ciljem da stvore učinak višeznačja koje bi, svojom otvorenošću, Džejmsovim rečima, „uhvatilo“ čitaoca tako da ovaj doživi uživanje u čitanju uznemirujuće i zastrašujuće priče koja mu na kraju ne nudi utehu niti katarzu bilo koje vrste, već nastavlja da uznemiruje i opsega. Nizom primera iz same novele, kao i iz Džejmsovih drugih napisa, ukazuje se na fundamentalnu zabludu mnogih tumača ovog dela koji su insistirali na jednoznačnom tumačenju, ma kakvo ono bilo. Ovaj rad pokazuje da je novela „Okretaj zavrtnja“ od zamisli pa do finalne izvedbe u svemu ustrojena tako da svoj efekat i smisao zasniva upravo na proizvođenju i zadržavanju višeznačnosti.

Ključne reči: Henri Džejms, novela, horor, priča o duhovima, višeznačnost, mistifikacija, narator, anticipacija, odlaganje, identifikacije, aluzija

Opravdavajući svoje posezanje za donekle prezrenom formom priče o duhovima u noveli „Okretaj zavrtnja“ („The Turn of the Screw“, 1898), Henri Džejms (Henry James) u predgovoru izdanju koje je sadržalo i ovu novelu piše:

„Posle svega mislim da je jedva potrebno dodati da je ova novela, čisto i jednostavno jedan komad domišljatosti, hladnog artističkog proračuna, jedna *amulette*² načinjena da uhvati one koji se ne daju lako uhvatiti (pošto je ‘za-

¹ dogstar666@yahoo.com

² Dečja igra.

bava' u hvatanju onih sa slabim duhom veoma mala), umorne, bez iluzija, izuzetno pažljive. Drugačije rečeno, zamišljena je kao studija jednog 'tona', tona slutnje i osećaja nevolje, ogromne i neizmerne rane – tona tragične, a ipak predivne mistifikacije. Da gusto ispletem predmet mistifikacije moje mlade prijateljice, pretpostavljenog naratora, a da opet napregnem izraz toga tako jasno i fino da rezultat bude lepota: nijedan aspekt ovog dela ne oživljava me toliko kao ovaj poduhvat.“ (JAMES 1999: 125-6)

Uprkos Džejmsovim nastojanjima da ovo delo prikaže kao jednu vrstu umetničke igrarije bez naročitih pretenzija, ovaj rad ima za cilj da pokaže da „Okretaj zavrtnja“ predstavlja idealan spoj dveju poetika: Džejmsove autorske poetike, određene suptilnim profilisanjem psiholoških svetova junaka (pri čemu je naglasak manje na događajima a više na subjektivnim impresijama) i žanrovske poetike horora (konkretni podžanr: priča o duhovima), određene susretom i sukobom sa onostranim i sablasnim kroz intonaciju misterije i mistifikacije, gde je naglašena individualnost iskustva. Ovaj spoj je idealan, pre svega zbog suštinske srodnosti između ovih dveju poetika zasnovanih na jednoj vrsti mistifikacije, a zatim i zbog dobro odmerene ravnoteže između tradicionalnog (žanrovskog) i inovativnog (autorskog) u samoj noveli.

Džejmsova svest o tradiciji priče o duhovima očigledna je od samog prologa, čija je funkcija da čitaocu otvori odgovarajući horizont očekivanja već od prve rečenice, koja glasi: „Pričanje nas je držalo, oko vatre, skoro bez daha, ali izuzev primedbe – vrlo očevodne – da je jezivo, što na Badnje večer u jednoj staroj kući čudnovata pripovest i treba da bude, ja se ne sećam da je iko nešto rekao, dok neko ne primeti da je to jedini slučaj za koji je dotad čuo da je jedno dete doživelo takvo viđenje“ (DŽEJMS 1960: 3). Sa ekonomijom izlaganja dostojnom Poa, Džejms već u prvoj rečenici uvodi nekoliko centralnih motiva: 1) pričanje, odnosno u originalu, priču („the story“); 2) duh zajedništva, okupljenosti oko vatre na Badnje večer, atmosfera domaćeg, prijatnog i prepoznatljivog; 3) jezovitost i čudnovatost, kao kvalitete pripadajuće onom tuđinskom, nepoznatom, Drugom; 4) motiv deteta koje vidi duhove, centralan u pripovesti što sledi. Prva reč u noveli je „priča“, i ona najavljuje ne samo „priču o duhovima“ već, budući da se radi o delu Henrija Džejmsa, priprema za bavljenje svom složenošću problematike „priče“. Ko priča priču? Kome je pripoveda, i zašto? Kako je i koliko priča posredovana, odnosno autentična? Koja je i kolika istinitost, pouzdanost date priče? Najavljujući jezovitu priču zasnovanu na sudaru domaćeg i tuđinskog, o deci koja vide duhove, Džejms zapravo u prvoj rečenici nagoveštava i centralno značenje neobičnog naslova svog dela.

Okretaj zavrtnja je idiomatska fraza čije je osnovno značenje: pojačavanje, intenziviranje nečega već postojećeg. Etimološki, ovaj izraz potiče od sprave za mučenje uvrtnjem palaca (eng. *thumbscrew*) kojom su u srednjem

veku ispitivani ljudi optuženi za vradžbine i veštičarenje, kako bi se naveli da priznaju. Prst optuženog bio bi stavljen između dva metalna, iznutra nazupčena dela, spojena zavrtnjem, čijim se okretanjem metalni delovi primiču jedan drugome, stiskajući prst postepeno, sve dok ovaj ne bude smrvljen ukoliko žrtva na vreme ne prizna. Doslovno, etimološko značenje vezano za ovu spravu za mučenje nosi implikaciju da je onaj koji priča priču ove vrste (dakle, priču čudnovatu, misterioznu, napetu) u poziciji „inkvizitora“: on slušaoca, odnosno čitaoca, muči držeći ga u napetosti i neizvesnosti, pojačavajući ih do neizdržljivosti.

Time se nagoveštava osnovna paradigma horor priče kao fiktivne stori-je organizovane tako da čitaocu pruži određenu vrstu užitka kroz izazivanje neprijatne emocije (strava), ali u kontrolisanim, domaćim, bezbednim okolnostima. Ovaj aspekt prisutan je u uvodnoj rečenici, kroz činjenicu da se prvi glagol, prva radnja opisana u rečenici tiče „držanja“, tačnije – držanja u stanju „skoro bez daha“, činom samog pričanja. Isti taj glagol javlja se u pretposlednjoj rečenici novele, ponovljen čak dvaput: „Uhvatila sam ga, da, držala sam ga – može se zamisliti s kakvom strašću; ali na kraju jednog minuta počela sam da osećam šta to zapravo držim.“³ Čitava novela nalazi se između ova dva držanja: držanja čitalaca u napetosti od prve rečenice (golicanjem njihove radoznalosti) i držanja tela malog Majlsa u tesnom, možda i uništiteljskom zagrljaju guvernante na samom kraju novele. Na početku ona ima formalnu konotaciju, jer upućuje na retoriku priče o duhovima i na njeno gradiranje napetosti; na kraju ta fraza poprima i tematsku konotaciju, jer sugerise da se može primeniti i na guvernantu kao na „inkvizitora“ koji uzima život žrtve kako bi spasio njenu dušu.

Idiomatski, naslovna fraza odnosi se na prisustvo dece u kontekstu priče o duhovima: upravo to je onaj neočekivani dodatak uobičajenoj priči te vrste: „Ali, koliko je meni poznato, to nije prvi događaj ovako sjajne vrste u koji je bilo upleteno jedno dete. Ako slučaj ovog deteta daje jedan okretaj zavrtnju više, šta ćete reći za slučaj u koji su bila upletena dva deteta?“ (DŽEJMS 1960: 3). Deca, zaista, u tradicionalnim pričama o duhovima, nisu česti protagonisti, niti kao (ljudski) svedoci susreta sa Drugošću, niti kao (sablasni) predstavnici Drugog.⁴ Otud su deca kao svedoci jednog jezovitog, sablasnog slučaja, prema Daglasu, junaku ove novele koji ga najavljuje, onaj činilac koji

³ U srpskom prevodu ova rečenica podeljena je u dve; ovde je naveden njen doslovni prevod sa engleskog – D. O.

⁴ Ovo je značajno promenjeno u modernom hororu, u kome, naročito od 1970-ih pa nadalje, deca često bivaju svedoci sablasnih prikaza, a neretko i same prikaze imaju dečja oblička. Međutim, u klasičnoj priči o duhovima, na pragu 20. veka, kada Džejsms ispisuje svoje redove, deca su uistinu retko bila protagonisti – ili (onostrani) antagonisti ove vrste proze.

pojačava zanimljivost i efekat priče – koji inače jezivu priču čini *još jezivijom*. Deca, u kontekstu ove novele, za guvernantu (naratora umetnute pripovesti, odnosno najvećeg dela novele izuzev prologa) simbolizuju nevinost, čistotu i neiskvarenost, što se potencira preteranim izrazima kojima ih ona na početku obasipa: „Ona (Flora) je bila najdivnije dete koje sam ikada videla, i docnije sam se čudila što mi moj poslodavac nije više pričao o njoj“ (DŽEJMS 1960: 13). Dalje se opisuje „...blistava slika male devojčice, čija vizija andeoske lepote bejaše više nego išta uzrok mojoj nesanic...“ (DŽEJMS 1960: 13). Majls se guvernanti od prvog susreta ukazuje „u punom sjaju svežine, u onom istom savršenom mirisu čistote u kojem sam, od prvog trenutka, videla njegovu sestricu“ (DŽEJMS 1960: 24).

Sve dalje reference na detinju čistotu i nevinost poseduju višestruke konotacije. Na žanrovskom planu, one služe da pojačaju napetost vezanu za pretnju dušama tako andeoske dece; upravo njihova neiskvarenost pojačava paklenu viziju zla spremnog da ih uništi. Međutim, ove reference takođe ukazuju i na guvernantine predrasude, vezane za diskurse čistote i kaljanja tj. kvarenja, u kojima se, ako se priča čita psihološki, možda nalazi koren nesporazuma – i tragičnih rezultata do kojih dovodi njena opsesivna želja da decu zaštititi od kvarenja. Naime, motivacija duhova Pitera Kvinta i gđice Džesel, navodno došavših s namerom da iskvare i upropaste dvoje dece, u noveli nije ničim objektivnim poduprta, i u potpunosti je guvernantina interpretacija (projekcija?).

Pre nego što njena ispovest uopšte otpočne, Džejms (kroz Daglasove reči koje prenosi neimenovani narator prologa) kao ni u jednoj drugoj svojoj priči o duhovima, znalački primenjuje retoriku horora za gradaciju informacija izvedenu tako da stalno sve više pojačava napetost. „Mistifikaciju“ strave on gradi na više načina: 1) uvođenjem *tematske inovacije* u formulu, u vidu *dece* kao potencijalnih žrtava duhova, koja pojačavaju emotivnu uključenost čitaoca; 2) *eksplicitnim nagoveštajima* o tome da je priča koja sledi neuporediva sa bilo kojom drugom po stravičnosti: „Ovo prevazilazi sve. Ne znam ništa na ovome svetu sa čime bi se događaj mogao uporediti. (...) Po užasu... po užasnom užasu! (...) Po čitavom jedinstvu grozote, bola i paklenog užasa“ (DŽEJMS 1960: 4); 3) *odlaganjem*, koje na publiku već zaintrigiranu pređašnjim nagoveštajima, deluje poput pravog mučenja. Naime, obećana, neuporedivo užasna priča ne može biti izneta odmah, nego tek tri dana kasnije, dok Daglas ne pošalje uputstvo svom slugi u London, a ovaj ne pronade i pošalje nazad guvernantin rukopis sa njenom ispovešću.

Još od samih početaka horora kao književnog žanra, u romanu *Otrantski zamak* (*The Castle of Otranto*, 1764),⁵ retorika obećavanja odnosno najave

⁵ Videti: Dejan Ognjanović, "Otrantski zamak i retorika horora", *Philologia Mediana*, Filozofski fakultet, Niš, 2012, str. 177-190.

jezivog događaja, odnosno stvaranja *anticipacije* i *odlaganja* takvog ispunjenja (kroz dalje nagoveštaje, ali bez definitivnog zadovoljenja), sve do kulminacije, jedna je od osnovnih odlika poetike ovog žanra. En Redklif (Ann Radcliffe) je bila naročito vešta u prolongiranju pružanja odgovora na pitanja zapletom postavljena i dala je značajan doprinos žanru posledičnim usavršavanjem metode anticipatornog čitanja putem građenja napetosti i neizvesnosti do krajnjih granica. Džejms, takođe, svojim prologom stvara odgovarajući horizont očekivanja tako što promišljeno, postepeno gradi zamku (odnosno, spravu za slatko mučenje) u koju će zarobiti čitaoca i manipulirati njegovim osećanjima do samog kraja. Ova strategija ne tiče se samo odlaganja guvernantine ispovesti, nego i odgovora na pojedina pitanja koja izneti nagoveštaji prizivaju. Njih Daglas gotovo sadistički odbija da pruži odmah, već ih odlaže za kasnije. Na pitanje o tome u koga je guvernanta bila zaljubljena, narator kaže: „To ćete već čuti iz priče“, na šta radoznala dama kliče: „Oh, ne mogu da čekam na priču!“ (DŽEJMS 1960: 6). Čitava situacija ima formu koketiranja onoga koji je u posedu priče sa onima koji je iščekuju, nestrpljivi da otkriju „šta je dalje bilo“. Radi se o gotovo doslovnom zavođenju tekstom, odnosno pre-tekstom (izgovorom) za njegovo odlaganje, kao i za odbijanje da se u potpunosti ogoli i razotkrije:

„Priča vam to neće reći – rekao je Daglas. - A još manje na jedan bukvalan i vulgaran način.

- Onda tim gore. To je jedini način na koji ja nešto mogu da shvatim.
- A vi, Daglase, nećete li nam vi reći? – upitao je neko od nas.

On opet skoči na noge.

- Da... sutra. Sada moram na spavanje. Laku noć.“ (DŽEJMS 1960: 6–7)

Poigravajući se sa narativnim perspektivama, te redosledom i načinom organizovanja narativa, Džejms u navedenom dijalogu kao da parafrazira sopstvenu retoriku pripovedača koji odbija da daje odgovore doslovne, direktne, „vulgarne“ (po svojoj eksplicitnosti), pokazujući umesto toga da je jedno od glavnih zadovoljstava svake dobre priče upravo u odlaganju najavljenih ispunjenja. Nešto kasnije, povodom uzroka smrti prethodne guvernante, Daglas odgovara: „Doći će i to na red. Ne želim da unapred govorim stvari“ (DŽEJMS 1960: 10). Daglas je, dakle, gospodar situacije, a njegovi slušaoci (a time i čitaoci) bespomoćni su, u njegovoj vlasti, i moraju da se naslađuju iščekivanjem i narastajućim saspansom.

Slična retorika medijacije, anticipacije i odlaganja vlada i glavnom tekstu, odnosno guvernantinom ispovešću. Razlika je u tome što se čitalac tu nalazi u poziciji još više frustrirajućoj od one Daglasovih slušalaca, budući da on ne može da tekstu postavlja bilo kakva pitanja, a ovaj je konstruisan tako da ih

naprsto priziva i zahteva. Džejms, zapravo, samo do krajnosti dovodi poziciju čitaoca pred bilo kojim tekstom, i naglašava ograničenja „komunikacije“ između njih. Umesto jasne, nedvosmislene i „objektivne“ ispovesti, guvernantin rukopis nudi takav izbor događaja, frazeologije njihovog opisa i naknadnih interpretacija da neprobojnost teksta kao takvog (ograničenog, finalnog, davno završenog, bez mogućnosti dopune ili dodatnog pojašnjenja od strane autorke koja je mrtva u trenutku čitanja) dopunski pojačava neprobojnost psihe naratora (guvernante) čije su senzacije, emocije, strahovi i priželjkivanja gotovo neproputivi filteri između događaja i čitaoca koji se o njima iz njene ispovesti obaveštava. Pojačavajući frustrirajuću nesaznatljivost Džejms ovakvim pristupom osnažuje mistifikaciju, a s njom i nelagodu i osećaj narastajuće, amorfne ali ipak guste pretnje nadnete nad imanje Blaj i njegove najmlađe stanovnike.

Prizori u kojima se opisuju pojave duhova pojačani su postupkom *identifikacije* sa naratorom, čiji su percepcija, misli i stanje uma u tim situacijama opisani do tančina, tako da čitalac poistoveti svoje gledište sa vizurom lika guvernante, što dovodi i do afektivnog poistovećenja, odnosno prenošenja emocija sa lika na čitaoca koji postaje jednako uznemiren, zbunjen, napet, zastrašen. Ovo je u skladu sa retorikom horora koju je još Volpol ustanovio. Nju je Džejms dobro razumeo kada je isticao značaj psihološke saživljenosti sa junacima dela za efekat fantastičnog u citatu iz svog predgovora zbirci *The Altar of the Dead... and Other Tales*: „Neobično je najneobičnije po tome što se dešava vama i meni, i od vrednosti je (od vrednosti za druge) samo utoliko koliko je nama vidljivo, intimno približeno“ (JAMES 1999: 106–07). Kako bi postigao intimno približavanje čitaoca sa junakom dela koje stoji u srži estetike horora, jer od njega najviše zavisi uspešnost proizvođenja estetske namere žanra (afektivni učinak izazivanja strave kod čitaoca), Džejms je minuciozno organizovao scene i opise tako da se svaki od „susreta“ guvernante sa onostranim dešava unutar brižljivo struktuiranih scena.

Predstavljanje svakog od ključnih događaja u noveli organizovano je kroz strukturu koju je Donald P. Kostelo ovako opisao:

1) Narator uspostavlja napetost najavljujući nešto važno što će se upravo desiti. 2) Događaj koji je u središtu scene dešava se. (U nekoliko slučajeva radi se o nizu blisko povezanih događaja umesto jednog dešavanja.) (...) 3) Guvernanta zatim prenosi svoju reakciju na dešavanje koje se upravo zbilo, i svoju interpretaciju toga. Iako se ovaj korak uopšteno nalazi u sceni prikazivanja, sam događaj nikada nije objektivn, već je uvek subjektivna interpretacija. 4) Guvernanta zatim kazuje plan na koji se odlučila na osnovu događaja i njegovog tumačenja. (COSTELLO 1960: 314)

Najavljivanje napetosti uvodi se od strane guvernante kao naratora činjenicom da ona poseduje veće znanje *čitave* priče od samog čitaoca, budući da je ispovest napisana nekoliko godina *post festum*. Međutim, narator ne na-

rušava napetost otkrivajući događaje prerano, kako bi to, u svojoj retrospekciji, mogao, već dozira informacije o njima i predstavlja ih *dramski*, tako da ih čitalac otkriva zajedno sa likom u datoj sceni, čime je identifikacija najveća moguća. Sugestivnost uvodnih deonica, koje nisu naročito dramatične niti napete po onome što se u njima dešava, služi stvaranju atmosfere u kojoj će napetost uskoro postati prirodna, budući da nagoveštena strava postaje očekivana. Osećaj verovatne pretnje i nesigurnosti postiže se eksplicitnim referencama na mogućnost stravičnog događaja, kao i kroz aluzije koje mogu imati direktne žanrovske konotacije, kao u narednom odlomku, u kome se referiše na čuveni roman En Redklif:

„Nije da sam očekivala ovom prilikom da stvari ostanu na ovome, jer sam bila van sebe isto toliko koliko sam bila i uzbuđena. Da li je u Blaju postojala kakva ‘tajna’? Kakva zagonetka o Udolfu ili ludaku, nekom rođaku koji se ne pominje i koji se nalazi zatvoren u neslućenom skrovištu? Ne mogu reći koliko sam dugo razmišljala ili koliko sam dugo, u onoj pometnji od radoznalosti i straha, ostala na mestu gde sam doživela sudar. Sećam se samo da se, kad sam ponovo ušla u kuću, već bilo smračilo.“ (DŽEJMS 1960: 31)

Referenca na *Misterije Udolfa* (*Mysteries of Udolfo*, 1794) En Redklif, kao i na kliše gotskih i senzacionalističkih romana 18. i 19. veka (o „ludom“ rođaku zatočenom na tavanu) predstavlja žanrovski signal koji, u ovom kontekstu, u noveli koju potpisuje Henri Džejms, ima nekoliko značenja. Kao prvo, njime se čitaocu ponovo signalizuje *vrsta* teksta koji ima u rukama (već nagovešteno od prve rečenice dela, i čitavog prologa), čime se podupire njegov horizont očekivanja. Kao drugo, u rukama samosvesnog autora kakav je Džejms, aluzije na priče o duhovima, odnosno na staromodne gotske romane, sadrže i *ironičnu* konotaciju čija je funkcija takođe žanrovska, jer njome se čitaocu sugerije da je autor svestan konvencija žanra, a eksplicitno pozivanje na njih implicira da ih u njihovom oveštalom obliku ovde ne treba očekivati. Umesto toga, treba očekivati nešto novo, neviđeno – iznenađenje, a ne recikliranje poznate formule.⁶

Takođe, prvobitno viđenje Pitera Kvinta na kuli Blaja nije opisano dramatično i za njega se tek u retrospektivi pokazuje da je (možda) sablasne prirode. Džejms svesno koristi gradaciju u svojoj konstrukciji saspensa, ali kroz gubernantne komentare, takođe, daje jasne znakove čitaocu da ne treba očekivati da stvari ostanu na ovome, odnosno da prava strava tek predstoji. Ne

⁶ Sličnu žanrovsku funkciju imaju postmoderne i meta-filmske aluzije u filmovima Vesa Krejvena (Wes Craven), a posebno u serijalu *Vrisak* (*Scream*, 1996–2011): direktnim pozivanjem na konvenciju sugerije se autorova svest o njoj, i implicira da će ona u datom delu biti odbačena, te da će strava biti izazvana na drugačiji, originalan način. Videti: Dejan Ognjanović, „Ves Krejven i postmoderni horor“ u: Dejan Ognjanović, *Studija strave: eseji o horor žanru*, Mali Nemo, Pančevo, 2008. (str. 163–182)

treba zanemariti ni psihološke implikacije navedenih reči koje, ipak, pripadaju gubernanti. Njene reference na gotske romane u ovom slučaju nisu izuzetak; drugde u noveli ona takođe govori o romansama te romantičarskim koncepcijama, što nju psihološki profiliše kao osobu sklonu sanjarenju i mašti, i sa sumnjivim odnosom prema stvarnosti. Na primer, prva „pojava“ Pitera Kvinta na kuli Blaja, direktno je povezana sa gubernantinim sanjarenjem, i sa njenim asocijacijama vezanim za dve kule: „...a u toj svojoj izveštačenoj drevnosti poticale su iz jednog vremena oživljavanja romantike, koje je već pripadalo poštovanja dostojnoj prošlosti. Ja sam im se divila, maštala o njima, jer smo svi mi, donekle, mogli da imamo koristi od njih, od tih veličanstvenih grubodbrana sa usecima, naročito usuton kad su se njihovi obrisi tek nazirali...“ (DŽEJMS 1960: 28).

Na ovom primeru ogleda se narativna strategija primenjena u čitavom delu: u njoj je ključ za razumevanje osobenog učinka (i višeznačnosti) novele. Ipak, valja naglasiti da Džejms veoma pažljivo konstruiše pozornicu na kojoj ta konkretna strategija može biti uspešno upotrebljena. Ta pozornica izgrađena je za odigravanje jedne suštinski solipsističke drame, i to tako što autor uzima i čak naglašava iz tradicije priča o duhovima ono što mu za njegove potrebe odgovara, dok istovremeno odbacuje ono što remeti njegovu autorsku nameru, ipak uspevajući da ispoštuje i osnovna pravila žanra. Evo kako je ta pozornica izgrađena.

Osećaj izolovanosti – inače čest za izazivanje horor efekta – u „Okretaju zavrtnja“ proizveden je višestruko. Geografska izolovanost imanja Blaj donekle predstavlja gotsku konvenciju, ali ona ipak počiva u realističkim okvirima, bez egzotičnih šuma ili močvara nastanjenih banditima ili natprirodnim stvorenjima. Ona je tačno tolika koliko je potrebno da drama bude udaljena od nepotrebnih intruzija sporednih likova: oni bi sa sobom mogli doneti višestruke tačke gledišta koje bi relativizovale apsolutizam gubernantine vizije, ključan za hermetični, solipsistički ugođaj mistifikacije kome se teži. Stoga je svekolika dinamika priče svedena na međuodnos guvernante, služavke gđe Grouz i dvoje dece.

Unutar tog zatvorenog kruga, izolovanost guvernante istaknuta je kroz nekoliko aspekata: kao prvo, ona je došljak u jednu ranije zapletenu situaciju. Svi ostali likovi znaju više od nje, i ona je stoga izolovana ne samo geografski nego i kognitivno: na njoj je da tek sazna ono što ostali već znaju (ili bar ona veruje da znaju). Problem njene kognitivne izolovanosti pojačan je statusnim pitanjima: kao gubernanta, ona ima višu poziciju (i veće obrazovanje) od služavke. Međutim, kao novodošla, a znatno mlađa, praktično kao početnica, ona mora da prihvati implicitni autoritet gđe Grouz, osobe koja je ceo svoj život provela radeći na tom imanju, i u posedu je ne samo veće opšte životne mudrosti (kao starija osoba) nego i konkretnih saznanja vezanih za zaleđinu

misterije Pitera Kvinta i gđice Džesel, prethodnih slugu koji se sada, navodno, ukazuju kao duhovi. Zbog svega toga, guvernanta je prepuštena milosti i do broj volji služavke. Iz njene vizure, gđa Grouz je neobrazovana, prostodušna i prozaična žena bez trunke mašte. Međutim, zdravorazumska pitanja i komentari ove žene predstavljaju rečiti kontrapunkt guvernantinim ukazanjima (vizijama? fantazmama?), i njima se neprestano relativizuju, ili barem u mogućnost sumnje dovode, dotad monolitni iskazi guvernante.

Izolovanost je još veća u odnosu na decu: formalno gledano, kao učenici, oni su joj podređeni. Posmatrano statusno, kao pripadnici aristokratije koji se školuju za buduće gospodare, deca su njeni indirektni poslodavci, a ona njihova sluškinja. Ako se formalnoj i statusnoj doda starosna udaljenost između gotovo nepremostivih svetova dece i odraslih, onda postaje jasnija izolovanost u koju Džejms stavlja svoju junakinju. Ona je dodatno pojačano ekscentričnim, ali neprikosnovenim zahtevom njenog poslodavca (ujaka ovo dvoje dece) da mu se nikada i ni pod kakvim izgovorom ne obraća, već da sama, po svom nahodjenju, rešava sve probleme vezane za decu. Potonji zahtev učinjen je gotovo nepremostivim kroz još dva psihološka momenta: 1) guvernanta pokazuje jasne znake zaljubljenosti u njega (uprkos statusnim i svim drugim preprekama koje tu emociju čine nerealnom, odnosno „romantičnom“); i 2) guvernantina psihološka nesigurnost u samu sebe, uz istovremenu želju za dokazivanjem, čini i samu pomisao na obraćanje ujaku nemogućom, jer to bi značilo kršenje njegove naredbe, i priznanje nemoći da bude dovoljno odrasla i odgovorna da sama reši problem.

Guvernanta, dakle, gđi Grouz mora da veruje, barem što se tiče samih fakata, dok njihovu interpretaciju zadržava za sebe, uz sve zaziranje prema njenom poreklu i moći razumevanja; deci ne sme i ne može da veruje zato što su nezrela, u svom svetu drugačijih vrednosti i prioriteta – pretpostavljeno nedužnom, čistom; ali i zato što su, kao aristokrate, skloni poigravanju i neslanim šalama sa slugama, pa ih ne treba shvatati doslovno; i, najzad, zato što su, navodno, pod uticajem demona, koji ih navode na laž i ko zna šta još; a ujaku ne može i ne sme da se obrati iz gorenavedenih (spoljašnjih i unutrašnjih) razloga. Time je njena izolovanost učinjena gotovo potpunom. Prinudena je da izigrava autoritet na mestu na kome su svi autoriteti i hijerarhije dovedeni u pitanje, pri čemu i sâm demonizam fantomskih prikaza ima koren u narušavanju hijerarhije: neprikladnoj vezi guvernante (gđica Džesel) sa slugom (Kvint).

Međutim, to nije sve: guvernantin autoritet nije poljuljan samo na nivou zapleta, u smislu odnosa sa ostalim likovima; za učinak novele još je značajnije nagrižen i njen autoritet kao naratora. Pritom, on nije otvoreno negiran, niti je ironizovan (kao kod Poovih nepouzdanih pripovedača), već je samo donekle otvorena mogućnost njegove relativne nepouzdanosti. Guvernantin autoritet učinjen je sumnjivim dvojako: kao prvo, psihološkim portretisanjem

prikazana je kao osoba sklona sanjarenju, romantičnim fantazijama i nerealnim, neprikladnim osećanjima. Kao drugo, potencijalno nepouzdanom učinjena je načinom na koji su opisane sve dramatične scene, bilo da se u njima javlja nešto natprirodno ili ne. Sve te scene odlikuju se istovremeno velikom realističnošću, obiljem detalja koji sugerišu budnu (i stoga pouzdanu) percepciju, ali ih sumnjivim čine fantastične implikacije viđenog (duhovi?) i interpretacije „viđenog“, za koje je teško naći dovoljno ubedljivu potporu u bilo čemu izvan guvernantine psihe.

Ovakvim postupkom, Džejms stvari komplikuje, jer ne svodi nedoumicu samo na pitanje guvernantine pouzdanosti kao *naratora*, već i kao *interpretatora*; odnosno, on dopušta mogućnost da ona zaista vidi onostrane entitete, ali da njihovu motivaciju (zbog sopstvenih psiholoških i drugih ograničenja) pogrešno predstavlja. Drugim rečima, eventualni psihološki problemi naratora ne impliciraju nužno njegovu ili njenu potpunu nepouzdanost:

Da li smo mi, drugim rečima, definitivno pokazali da duhovi nisu stvarni time što smo ustanovili da je guvernanta nestabilna i nepouzdana, i da pati od neke vrste seksualne histerije? To bi značilo da osobe koje su sklone halucinacijama, kao što su to nestabilne ili nepouzdate ličnosti, uvek haluciniraju i da nikada nisu u stanju da opaze stvari kakve jesu. Ovo se jasno protivi intuiciji. Čak i ako je guvernanta nestabilna osoba, njen izveštaj o duhovima ne mora biti lažan. (VAN PEER, VAN DER KNAAP 1995: 705)

Otvaranjem te mogućnosti, Džejms dopušta i tumačenje prema kome duhovi zaista postoje, ali nemaju zle namere (ili, ako ih imaju, možda nemaju moći da ih sprovedu). U tom slučaju, guvernanta ima ulogu nevoljnog, neslućućeg medijuma koji zapravo, ironično, omogućava duhovima da dopru do dece koja ih, do tada, nisu videla. U svetlu ove mogućnosti novelu čita Ernest Tuveson:

„Novela Henrija Džejmsa je imaginativna rekonstrukcija jedne vrste halucinacije opisane u nekoliko izveštaja Društva za psihička istraživanja: guvernanta je medijum, ali nesvesna te činjenice. Ironija je u tome da ona omogućava zlim duhovima da kontaktiraju decu. Završna rečenica implicira da se desilo ono što je Mejers nazvao ‘psihičkom invazijom’, da svesnost mrtvog zameni svest živog. Na dubljem nivou je sećanje na svedenborgovski entuzijazam Henrija Džejmsa Starijeg. Mrtve sluge podsećaju na ‘zle anđele’ koje je Svedenborg opisivao, a njihova dela, uključujući opsedanje živih, u duhu su onoga što je Svedenborg pripisivao zlim mrtvacima.“ (1972: 783)

Pred kraj novele, kada Flora bude dovedena do ruba histerije, a Majls, guvernantinim insistiranjem na duhovima, izdahne na njenim rukama, ostaje pitanje da li je ponašanje guvernante bilo na korist ili na štetu dece, odnosno da li je možda guvernanta bila veća i pogubnija pretnja deci od sâmihih duhova, ako je ikakvih duhova tu uopšte bilo. Za razliku od Tuvesona, koji potencira

spiritističko, odnosno svedenborgovsko tumačenje, drugi su autori duhove tumačili kao metafore za demonizam same guvernante, koja se, zbog sopstvenih ograničenja, nenamerno pretvara u uništitelja dece koju bi trebalo da zaštititi:

„Džejmsova poenta u ovim prilično naglašenim deonicama, čini mi se, nije u tome da guvernanta nekako navodi decu da vide duhove kojih inače nema, već prosto da je ona ta koja tumači prikaze umesto njih u skladu sa svojim sopstvenim strahovanjima i krivicom, koja ih boji sopstvenim osećanjem užasa od seksa. Tako duhovi – šta god da su oni prethodno bili za tu decu – kroz guvernantino insistiranje postaju definitivne, užasavajuće, kvariteljske stvarnosti. Upravo njihovo probuđeno osećanje krivice deci omogućava da osete strah, bes, mržnju – što uništava njihovu nevinost i uvodi ih na kraju u zlo.“ (BONTLY 1969: 732)

Jedno je izvesno: ne postoji privilegovano čitanje ove novele, odnosno takvo koje bi se određenim autoritativnim znakovima (naratora ili autora) sugerisalo kao poželjnije od drugih, jednako mogućih. „Okretaj zavrtnja“ nije kriminalistička priča sa ključem koji bi na kraju bio razotkriven. Umesto toga, može se reći da je to delo koje se, pre svega i iznad svega, bavi smrću autoritativnog pisanja (i čitanja). Ono kroz svoju dramu agnosticizma prikazuje istovremeno ljudska kognitivna ograničenja, i sa tim paralelno slavi umetničku, imaginativnu bezgraničnost ili barem slobodu od autoriteta za Džejmsa „vulgarne“ jednoznačnosti. Dvosmislenosti u srži priče o duhovima pridružuje se dvosmislenost tumačenja u srži Džejmsove poetike, pa stoga upravo doslednost i veština u građenju najprikladnije pozornice i likova za neprekidno, do kraja neporeknuto dvosmisleno čitanje predstavljaju zalag večite podsticajnosti ove konkretne novele.

Zajednički imenitelj ovih religioznih tema jesu ambivalentnost i dvosmislenost, ili preciznije, osećaj dvostranosti. Guvernanta je istovremeno spasitelj i okrutni inkvizitor; pokušavajući da spasi detinje duše ona ih je možda izgubila. Deca su čista i jednostavna, ali mogu da skrivaju složenu prirodu iza teatralne maske nevinosti; ona izgledaju anđeoski ali možda su demonska. Priča meša hrišćansku moralnost sa paganskom amoralnošću. Tehnička frojdotska ambivalentnost može se videti u guvernantinom doživljaju Majlsa kao deteta i istovremeno ljubavnika, kao odraz prenosa sa ujaka u koga je zaljubljena. Sam Majls može biti nedužno dete ali i zreli demonski ljubavnik koji pokušava da zavede i iskvari guvernantu. Mnogo od ‘začudne rugobe užasa i bola’ ove priče nestaje ako pokušamo da ignorišemo bilo koju stranu ovih dvosmislenosti, a naročito ako guvernantu posmatramo kao pukog neurotika. (NORTON 1971)

Iako ovakav postupak i ovakva tematika obeležavaju veći deo Džejmsove autorske poetike, indikativno je da je ovaj pisac njihovo najuspelije i najupečatljivije otelotvorenje uspeo da proizvede tek u spoju sa poetikom

horora, konkretno: priče o duhovima. Nestalnost, nestabilnost, amorfnost i suptilna neodređenost u spoju sa fantastičnim samo su neki od elemenata koji su Džejmsa privukli ovoj vrsti izraza kao idealnom za njegove preokupacije. Pored toga, možda i ključni razlog počiva u arhetipskoj utemeljenosti priče o duhovima kao arhi-priče, priče nad pričama: kvintesencijalnog oblika pripovedanja. Džejms je samo obavio finalni udarac (na kraju procesa začetog kod E. A. Poa) i svrgao autoritet vjkadašnje privilegovanog sveznajućeg pripovedača koji je neprikosnoveno iznosio najfantastičnije priče pred nesumnjajuću publiku – od pećinske pa sve do božićne vatre. Uspeh je tim veći što Džejms time nije umanjio žanrovski efekat, već je, naprotiv, sumnju inherentnu svojoj autorskoj ideji savršeno ugradio u onu koja služi učinku neizvesnosti i strave.

Finalni dokaz da je Džejmsu iznad svega bilo stalo do toga da očuva ne-taknutom i neokrnjenom „mistifikaciju“, odnosno otvorenost za dvosmislena, čak uzajamno suprotstavljena tumačenja, počiva u njegovom smelom izbegavanju da do kraja poštuje pravilo koje važi ne samo za priče o duhovima, nego za bilo koje pripovedanje od kojeg se očekuje zaokružen kraj. „Okretaj zavrtnja“ nema zaokružen kraj zbog toga što Džejms vrši jednu vrstu formalnog „prekršaja“ utoliko što je njegov okvir okrnjen nepostojanjem završetka. Ovaj neuobičajeni, i strukturalno gledano manjkavi postupak mogao bi se smatrati i oblikom varanja, kojim se izneverava vjkadašnje očekivanje čitalaca da svaka priča sa prologom valja da ima i epilog. Džejms je bio svestan da bi epilog, bilo kakav, nužno razbio mistifikaciju do koje mu je *primarno* bilo stalo, i da bi svaki završni komentar, ma kako indirektan, mogao da naruši dotad pažljivo građeni balans između uzajamno suprotstavljenih opcija čitanja.

Umesto da čitaoca, nakon dvosmislenog završetka guvernantine ispovesti, vrati u toplu sobu, uz kamin, među razdraganu družinu koja je upravo saslušala ovu neobičnu ispovest, a da Dagleasa izloži neizbežnim pitanjima slušalaca, Džejms odriče pravo na takvo okončanje, i umesto njega pruža takvo koje, ma koliko strukturalno bilo problematično, jedino omogućava da se nesigurnost i strava iz priče zadrže i nakon kraja pripovesti. Čitalac na kraju nije vraćen u bezbednost sigurnog, „objektivnog“, autoritativnog tumačenja koje bi poništilo glavni efekat „mistifikacije“ dela, već ostaje zapitan, začuđen i preplašen, možda upravo senkama koje je projektovao na priču u pokušaju da na njena pitanja sâm odgovori. „Okvir, po diktatu ovog kôda realizma, smatra se relevantnim ukoliko ‘prenosi’ uokvirenu priovest sa vernošću i ako implicitno podržava njen status, dajući dalje svedočanstvo o pouzdanosti ili nepouzdanosti guvernantine priče. Frustracija okvirom ‘Okretaja zavrtnja’ – koja se može primetiti u postojećoj kritici – sastoji se u tome što on ne omogućava ovu podršku niti definitivno stoji kao verifikacija svedočanstva u ovom ili onom smislu“ (WILLIAMS 1998: 46).

Iako se može činiti da je odbivši da pruži očekivano formalno zaokruže-

nje Džejms načinio neku vrstu književnog prestupa, iz svega izloženog može se videti da je takav postupak estetski opravdan i čak nužan, budući jedini moguć za potpuno i dosledno ostvarenje autorovih namera. Njima su, istovremeno, očuvani i žanrovski kvaliteti, odnosno sposobnost dela da uznemiruje, zavodi, očarava i zastrašuje svojom dvosmislenom igrom između bajke i realizma, demonizma i psihologije, pripovedanja i manipulacije (mistifikacije). Prepoznavši idejne ali i žanrovske potencijale dvosmislenosti, i ostavivši svoju Drugost u mraku ambivalencije do samog kraja, Henri Džejms je kreirao vrhunsku priču o duhovima čija je moć opsedanja čitalaca i više od jednog veka kasnije ostala neumanjena.

Citirana literatura

- BONTLY, Thomas J., „Henry James’s ‘General Vision of Evil’ in *The Turn of the Screw*“, *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 9, No. 4, Nineteenth Century, Rice University, Autumn, 1969.
- COSTELLO, Donald P., „The Structure of *The Turn of the Screw*“, *Modern Language Notes*, Vol. 75, No. 4, The Johns Hopkins University Press, Apr., 1960.
- NORTON, Rictor, „Henry James’s *The Turn of the Screw*“, *Gay History and Literature*, 1971, 1999, updated 20 June 2008 <<http://rictornorton.co.uk/henjames.htm>> (Pristup: 09. 06. 2013).
- TUVESON, Ernest, „The Turn of the Screw: A Palimpsest“, *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 12, No. 4, Nineteenth Century, Rice University, Autumn 1972.
- VAN PEER, Willie and Ewout van der Knaap, „(In)compatible Interpretations? Contesting Readings of ‘The Turn of the Screw’“, *MLN*, Vol. 110, No. 4, Comparative Literature Issue, The Johns Hopkins University Press, Sep., 1995.
- WILLIAMS, Jeff, „Narrative Games: The Frame of ‘The Turn of the Screw’“, *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 28, No. 1, Winter, 1998.

Izvori

- DŽEJMS, Henri, *Okretaj zavrtnja*, Rad, Beograd, 1960 (Prevod: Aleksandar V. Stefanović)
- JAMES, Henry, *The Turn of the Screw*, Norton Critical Edition (Second edition), W.W. Norton & Company, Inc, New York and London, 1999.

Dejan B. Ognjanović

„THE TURN OF THE SCREW“: CAUGHT IN MYSTIFICATION

Summary

This paper investigates the rhetorical devices in Henry James's novella „The Turn of the Screw“ (1898) aimed at producing multiple options of interpretation, i.e. ambiguity which remains present, and even strengthened by the open ending. Authorial poetics of Henry James, defined by his subtle psychology and a complex, layered use of language, is linked to the poetics of horror genre (namely, its subgenre: ghost story), which is equally dependent on ambiguity and mystification which both strengthen the reader's affective and intellectual involvement in the narration dealing with an encounter with the supernatural. Close reading of the novella leads to elements of form and content organized to produce a joint effect of multi-meaning whose openness would, in James's words, „catch“ the reader so that he can enjoy the reading of a disturbing and frightening story which does not offer consolation or catharsis of any kind, but continues to disturb and haunt. Numerous excerpts from the novella and from other James's writings serve to undermine the common mistake of many critics who had been trying to reduce this work to one single meaning. This paper attempts to prove that „The Turn of the Screw“ had been planned and executed in such a manner so as to root its central effect precisely on producing and maintaining multi-meaning.

Key words: Henry James, novella, interpretation, ambiguity, horror, genre, ghost story, mystification, narrator, multi-meaning, anticipation, delay, identification, allusion