

Мср Ана Д. Стевић

## ПОЕТИКА НЕСВЕСНОГ У УСТИМА ПУНИМ ЗЕМЉЕ БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА

Рад представља тумачење *Устѝа ѝуних земље* Бранимира Шћепановића као алегорије несвесног. Обухватањем кључних аспеката текста, уз методологију лакановске психоанализе, тежило се испитивању начина на који се једно књижевно дело изграђује по узору на „рад“ психичког апарата. Отуда се психоаналитички концепти какви су субјект, *objet petit a*, означитељ, Имагинарно, Симболичко, Реално, жеља и нагон откривају као конститутивни елементи иманентне поетике Шћепановићевог романа.

*Кључне речи:* алегорија, несвесно, језик, смрт, Бранимир Шћепановић.

1. УМЕСТО УВОДА: ЈЕДАН МОГУЋИ ПОГЛЕД НА ЖАНР. Говорећи о делу Бранимира Шћепановића, Никола Милошевић ће разрадити тезу о постојању двају мотивацијских линија унутар романескне структуре *Устѝа ѝуних земље*, које пак нуде могућност различитих варијанти разумевања текста (Милошевић 2008: 5–13). С једне стране, на равни наративне конфигурације романа, сматра критичар, обзнањује се *деноѝаѝивно значење*, које би водило ка интерпретацији чији је крајњи домет у границама социо-психолошких оквира семантике сижеа. *Коноѝаѝивно значење*, с друге стране, да се наслутити на обзорју онога што би се могло артикулисати као тамновилајетска димензија приче и причања, подземни ток или *груѝа сцена* наратива, чиме би се питање облика и значења Шћепановићевог романа поставило у новом контексту. Читање се у том тренутку трансформише у одгонетање или трагање за скривеним смислом *с оне сѝране* конотативног и денотативног, између онога што се могло уобличити у романескну реч и онога што остаје да лебди као нешто „што није од овога света“ (Милошевић 2008: 8). Другим речима, поетичко исходиште *Устѝа ѝуних земље* утемељено је унутар *реза, ѝроцеѝа, ѝукоѝине* конститутивне за Симболички регистар – језик сѝм. Отуд немогућност да се иједна од двају постојећих мотивацијских линија успостави

као самостална: дијалектика конотативног и денотативног маркира управо ову недостатност језика да комуницира непосредно, без препреке, без претећег зјапа бесмисла који фигурира прикривен у позадини сваке комуникационе ситуације, па и оне литерарне.<sup>1</sup> На том фону препознаје се *алеџорија* – темељни текстуални учинак Шћепановићевог романа. Узме ли се у обзир Де Манова идеја о *нечий љивосџи* сваког књижевног остварења према којој су „значањске силе у књижевном тексту тако распоређене да отварају текст за *више разумевања* [...] а да тим отварањем спречавају његову тотализацију [...]“ (Милић 1998: 56, курзив наш), на питање *о чему љачно љовори Шћейановићева алеџорија?* могућно је одговорити на следећи начин: она представља *алеџорију несвесној*.

„Део функционисања алеџорије јесте да учини да читалац осети да два нивоа заправо кореспондирају један са другим у детаљима и да ту заправо постоји нека *љог* стварност, нешто у природи ствари што омогућује да се то догоди. Али ефекат алеџорије је да сачува та два нивоа постојања одвојено у свести читаоца иако се они међусобно преплићу у толико много детаља (William Empson, *Structure of complex Words*, према Грбић 2010: 325).

Алеџорија је жанр несвесног *per se*. Јер, „*љог* стварност“ која порађа отуђење и из њега проистеклу дијалектику конотативног и денотативног може се препознати једино у функцији језика. Уколико је, с друге стране, „несвесно структурисано као језик“ (Lacan 1986: 26),<sup>2</sup> онда се рад алеџорије готово у потпуности може поистоветити с радом несвесног. Пође ли се од најрудиментарније дефиниције овог тропа, према којој он „представља говор другим говором, начин да се једна мисао изрази другом“ (Милић 1998: 58), убрзо се може завршити у психоаналитичкој претпоставци да је „несвесно дискурс Другог“ (Lacan 1986: 141). И даље, још једна базична дефиниција – „проширена метафора“ или „уланчани низ метафора“ (Pšiništal 2014: 113) – своју крајњу консеквенцу има у поимању несвесног као језика који је у целини заснован на принципима премештања – метонимији и метафори (Lacan 1986: 164–165). Другим речима, алеџоријски текст *љромаццује* утолико што о Ствари никада нити може, нити *жели* да проговори непосредно, еквивалентно појавностима несвесног које су, линијом бесконачне пулсације и динамизма затварања и отварања, увек „*љромаццај* правог сусрета“ (Lacan 1986: 156, курзив наш) – сусрета с Реалним.<sup>3</sup> Субјекат може говорити

<sup>1</sup> *Ко узме – кајаће се, ко не узме – кајаће се*, тамновилајетски ултиматум начелно еквивалентан оном већма приземнијем *Паре или живој!* (чију је индикативну анализу, узгред буди речено, дао Лакан (1986: 227)) постулира инхерентни мањак у бивствовању управо због тога што је оно увек бивствовање у језику.

<sup>2</sup> Односно као означитељска батерија која се конституише и генерише у кружењу око темељног и утемељујућег мањка – предонтолошког *зева* (Lacan 1986: 114).

<sup>3</sup> Алеџоријски текст, као и само несвесно, имплицира нешто што се, парафразирајући Лакана, може одредити као „у њему више од њега самог“; то је Реално текста, односно Реално бивствовања, које се никада не може дискурзивно објумити, премда се свако наративно иступање рађа и опстаје опсесивним кружењем око њега.

једино алегоријски и у томе је његова трагедија – то је *conditio humana* Шћепановићеве поетске визије.

2. Хронотоп. Алегоричност позорнице на којој се одиграва радња *Усиа љуних земље* устројена је *шамновилајетски*: јунаци су, може се рећи, „изван трачница“ (Pšihistal 2014: 279). Просторно–временске координате приче структурисане су тако да коинцидирају с лиминалном ситуацијом митског поимања света. Има нечег до краја неодређено и недоречено хтоничног у оба географска појма која творе „топологију“ Шћепановићевог текста.<sup>4</sup> Временска одредница романа је, с друге стране, обележена ничеанским *вечитим враћањем истиој*; психоаналитичари би рекли *иприсилом йонављања*. Овакав доживљај времена и простора деле и прогонитељи и прогоњени.<sup>5</sup> Опозиција природа: култура, која се појављује као дискретна окосница хронотопа романа, наговештена је у доживљеном говору прогоњеног, у ком се слика његове егзистенције пре сазнања о скорој и сигурној смрти контрастира околностима у којима се обрео.<sup>6</sup> И док домен културе у својим квантитативно невеликим, готово скрајнутим назначењима зазива виђење људске егзистенције као нединамичног, монотоног функционисања унутар, аристотеловски речено, структуре *automatona*, дотле би ступање у тамни вилајет (бивствовања, језика, текста) као ступање у природу опредмећену сликом црногорског пејзажа, обележавало исклизнуће: трауматичност близине *шихичкој* због кога „стварност поимамо као застој“ (Lacan 1986: 62).<sup>7</sup> Кључна својства приповедне динамике Шћепановићевог романа – а то су стална

<sup>4</sup> У еуфонијским наносима топонима Црне Горе и Покорнице одјекује оно што Лакан zgodно назива *екстимно* – то је место истодобног еманирања и преплета најдубље интимности и страности, зачудности, језовитости.

<sup>5</sup> Перспектива прогонитеља: „Увијени у грубу ћебад, лежали смо не померајући се и ћутећи као да смо у тој поодмаклој августовској ноћи већ били омамљени опорим мирисом шуме која нам је, кроз отвор на шаторском крилу, личила на *извијену, црну змију* [...] у овом дивљем крају, *где смо йоследњих йодина свакој леиџа йроводили йо неколико дана, увек смо усйевали да лако заборавимо своје бриџе и обавезе*, свој свикнути, једнолични живот, сведен на кућу, канцеларију и кафану, и да се тако, на извештан начин удаљени и од самих себе, препустимо једном необјашњивом спокојству“ (15, 16, наглашавања курзивом наша); Перспектива прогоњеног: „Учинио је *йо нељубазно и јейко као да се већ йодсмевао себи шйио се йосле йолико йодина враџа у Црну Гору, уйркос сазнању да у њој више нема никоџа ко би му се обрадовао или ља бар йрејознао*. [...] *Сйојећи сад, уморан и задихан, у сам освић дана, моџао је у даљини да назре неку шамну шуму, а још даље и зубџше врхове неке йланине, йо свему сличне врховима њејове Прекорнице, у којој је још давно, йре йридесетџак йодина, једне йусше ноћи, йрви йуџ йомислио на смрџ као избављење*“ (15, 20, курзив у тексту, подвлачења наша).

<sup>6</sup> „[...] а *зџйим и све оне собице на беоџрадским йџаванима у којима је йодинама йаговао йуџајуџи хемијске формуле и маџиџајуџи о неком леиџшем живоџу; и наџзад, онај самачки сйџанчиџ у Бирчаниновој улици, зџйамњен и йреџворен у хемијску лабораторију, зџађену хемикалијама, где је коначно и изџубио дуџу* [...]“ (72).

<sup>7</sup> О дијалектици Аристотелових концепата *tyché* и *automaton* в. у: Lacan 1986: 59–75.

напетост, тензија, својеврсна приповедна *анксиозносћ* која преплављује како јунаке тако и приповедача, али и читаоца – проистичу управо из те директне изложености Реалном природи.

У визури прогоњеног, однос према природи може се пратити кроз један детаљ развијен контрапунктно на почетку и на крају романа – феномен гађења,<sup>8</sup> који се, као искључиво људско својство, може сматрати првим знаком културе.<sup>9</sup> Приповест о потери под обронцима црногорских планина уобличава трансформацију овог мотива у правцу могућности отпора субјекта предоченог као повратак у завичај: његово коначно, физиолошко и психолошко, стапање с природом, *с оне сћиране тађења*, артикулисано у насловној синтагми романа. Природа се, за разлику од културе, појављује као крајње амбивалентна; као *фџрмаков*, и отров и лек. Она је простор понављања, кружења око трауматског језгра егзистенције, а самим тим и сталног наративног одлагања расплета, упркос томе што је судбина јунака, као и саме приповести, иницијално већ предестинирана. Извесност смрти наткриљује Шћепановићев наратив, и то сџмог Реалног смрти, оног који до краја припада природи. Јер, Символички регистар смрт не препознаје; он је може „култивисати“ прекодирањем, реконфигурацијом и наративизацијом, како то уосталом и чине прогонитељи на самом крају романа, доживљавајући и описујући мртво тело прогоњеног као табуизирани објекат религијског искуства, али њено истинско наличје остаје тек на границама мишљења и приповедања, у форми трауме. Отуда у Шћепановићевом роману *алеџоризација хроноџоџа*. Схваћена као кратак спој у означитељском ланцу, алеџорија досеже до самих обода представљивости, у чему се препознаје њена наративно–терапеутска

<sup>8</sup> „Човек који је седео насћирам њеџа ћуџке исћружи свој широк и нажуљени длан, нудећи му комад хлеба и шџанки колуџи саламе. Он му се једним неодређеним осмехом захвали и џоче да једе, не осећајући у џрви мах никакав укус. Затим осеџи неку муку и зџађен изађе из куџеа. На дну ходника оџтвори џрозор и исћљуну већ сажвакану храну, џуџајући оџвореним усћима џрохладни веџар [...]“ (17–18). Уп. и: „[...] учини му се да му неко џовуче руку џрема високој сћабљници џраскавице [...] Онда не заусћављајући се, у шћрку, сћрже један њен лист сличан листу дувана, и џринесе џа, као какав молиџвеник, исћуцалим уснама, а затим заџризе у њеџа и намах осеџи на исушеним неџцима џорки укус оџровних алкалоџда. [...] није очекивао никакво чудо, али је зџџо одједном очајнички џожелео да на џоџ ливаџи [...] џронађе све оне лековитџе џправе којих је сад био у сћињау да се сеџи [...] Обузеџи џом мишћљу, сћусћио се на колена и као живоџиња, која је одједном изџубила све своје наџоне и инсћинкџе, усћлахирено џочео да бауџа [...] Бауџао је и шћриао у усћи, очајнички и халаџљиво џуџајући [...] Осећао је и муку и тађење које џа је шћрало на џовраћање. Али био је срећан збоџ џоџа, јер је џо укусу у усћима био убеђен да џоџа часа у најџирогнијем облику џуџа [...] мноџе неџознаџе и још неоџкривене хемијске суйсћианце које ће, надао се све заједно, измещане и наџоџљене њеџовом џљувачком, осћваритџи склад и међусобну везу једноџ новоџ и чудоџворноџ једињења које ће џа сасвим излечитџи“ (62–64).

<sup>9</sup> Уосталом, западна култура се у целини, могло би се рећи, заснива на фантазму о пурификацији људског тела, премештањем Реалног корпоралног и органског на место абјектног. О томе у: Kristeva 1989, где се вели и следеће: „Гађење због јела можда је најелементарнији и најархаичнији облик зазорности“ (1989: 9).

„лековитост“: нудећи читаоцу истодобно оба модуса значења текста – како денотативни, тако и конотативни, како реалистичко-миметичку слику простора, тако и наговештај њеног онтолошки нестабилног, халуцинантног, сновидног статуса, она обавезује на трансгресивност међупростора у ком се, подражавајући саму структуру трауме, логиком *реза*, одустаје од приповедања. На том хоризонту даје се тумачити маестрално уобличен последњи доживљени говор прогоњеног.<sup>10</sup>

Хронотоп *Усија њуних земље* не даје дакле тек једносмислени оквир судбини јунака. Тај тамни вилајет, који је у исто време и завичај, место окрепљења али и поприште борбе на живот и смрт, истовремено је и *свој* и *(о)џиуђ(ен)*. Топонимски и географски, он је, чини се, прецизно лоциран: то су ливаде, шуме, језера и висоравни јунацима одвећ добро познатог (поновљивог и понављаног) црногорског пејзажа. Тај општи утисак о јасној одредљивости, ипак се, већ у првој реченици романа, показује као дубоко проблематичан: наратив заправо уобличава амиметички, субјективизовани простор између халуцинације, привиђења и месечарског полусна с дискретним симболичним назначењем (звезда падалица чију појаву уочавају и тумаче прогоњен и прогонитељи), који од пуке фактографије на стварност реферишуће локализације, завршава као све флуиднија, склискија, зачуднија хетеротопија.<sup>11</sup> Трансцендирајући границу пејзажа, један објекат, виђен очима прогонитеља као „висок[а] можда свега неколико метара“, а очима прогоњеног као монументална стена „*што се, као ојромна и њробуцена њечурка, уздизала наспред заљуљане висоравни*“ (67), „*У израваном њпростору земље и неба*“ (68), сигнализира конститутивну и конституишућу улогу *џукоџине* у Шћепановићевој слици света. Јер, управо у завршним сценама романа, открива се онтолошка функција *каузалној зева* (Ласап 1986: 28, 53) према којој се одиграва преструктурисање фигуре главног јунака од јадног и смешног (25), огромног инсекта (21), изгладнелог гаврана (53), до статуе божанске лепоте, као исклесане од камена (75). Бели врх Прекорнице (који можда то и није – у томе је још једна тајна Шћепановићевог романа, још једна нупова структурања наративног тока око усредиштенног каузалног зева) фигурира као алегорички амблем приповести. У коначном расплету приче

<sup>10</sup> „Али ја сам *сиасен!*, њомисли он, ја сам *заиста њобеџао!* И обузеџ *мишљу да што њре усџане, једва се њомаче. Међуџим, од штој једној јединој њокреџа она чудесна слика васколикој свеџа коју је доџле џледао – наџо се њросу као да је била од џраџине, џако да све он што се налазило доле, бешумно суну у висину, а све оно одоџо му се одједном сручи у џиџром оџворене и заџреџаџене очи.*“ (75)

<sup>11</sup> „Узбуђен оџкрићем *џе чудесне и једносџавне џајне која му је увек измиџала, учини му се да се чџџав џредео око њџа наџо мења: зубайџи и црни врхови џланине џосџајали су све џпрозрачнији и већ су се, џоџуџи расџочених сенки, уџајали у џаџерџасџи, намреџкани свод неба; оџџира џравуџина, која му је до малоџре саџлиџала ноџе, била је све мекџа и све џлавља; чџџава џа усџаласана висораван већ му је личила на море!*“ (49); „[...] била је то једна усамљена стена, висока можда свега неколико метара. Док смо трчали према њој – мењала је облик као да је била састављена од магле [...]“ (74)

открива се циљ Шћепановићевог приповедања. То је тихички сусрет са завичајем, који остаје неприповедив, будући да завршну реч у роману имају прогонитељи – пуки посматрачи, посредници, чија је функција да тај сусрет накнадно *симболизују*, чинећи га тиме још једном и заувек *ѝромащенним*. Хронотоп *Усѝа ѝуних земље* устројен је као *група сцена* на којој се одиграва овај агон *tyhé*-а и *automaton*-а, онкрај кога се обзнањује *наѝон смрѝи* као првотни покретач наративне жеље; он је, дакле, алегоријско уприсутњење несвесног.

**3. ОГЛЕДАЛНА СТРУКТУРА.** Феноменологија гађења коју Шћепановић не наметљиво развија у свом роману имплицира нешто битно што се догађа како у структури главног јунака, тако и унутар устројства романескне текстуре у целисти. Док се чин зазирања упризори у купеу воза, на самом почетку приповести, одвија као резултат апорија Символичког пред провалом ужаса Реалног смрти, онај потоњи, ишчезавајући, смештен у саму нутрину хронотопа потере, обележава понирање субјекта у смртолико-спасоносну срж природе, где Символично клизи ка распршавању у Реалном. Прождирање биљака које би истовремено могле бити и отров и лек је чин који директно кореспондира с тамновилајетском формулом, али је исход другачији: улог је не тек позиција у којој ће се субјект по изласку из Тамног вилајета наћи, већ субјективност сѝама. Прелазак с оне стране гађења у дубокој је вези с трансформацијама јунака које се, колико год опречне биле, одигравају у правцу његовог „разголићавања“: демистификације свих његових прегнућа ка оздрављењу и спасењу као чистог рада нагона смрти, персонификованог црногорским пејзажем.<sup>12</sup> Где нема гађења, нема ни означитеља, а тиме не стаје и култура. Није случајно што се, следствено томе, феномен гађења оба пута појављује у непосредној близини још једног симптоматичног мотива – огледала и огледања<sup>13</sup>. Прогоњени се, уосталом, први пут у роману и види тек као одраз „У *чеѝврѝасѝиом, наѝарављеном окну*“ (15) путничког воза. Ако се „стадијум огледала“ схвати „као поистовећивање [...] тј. као преображај који се збива у субјекту кад усваја слику [...]“ (Лакан 1983: 6), онда се сцена огледања прогоњеног може доживети као његова негација.<sup>14</sup> Нарцистичка констелација према којој се, у тренутку огледања, појављује препознавање: „Други, то сам Ја – Ја, то је Други“ (Врајовић 2013: 48) овде бива замењена директним препознавањем *оѝуђења* које, од субјекта прикривено, почива у самом срцу „стадијума огледала“. Неподударање огледалне слике и субјек-

<sup>12</sup> То „разголићавање“ није дато само као метафора: „Иначе, како бисмо објаснили чињеницу да је на тој стени лежао потпуно го. Како је нестало његово црно одело? Где је сакрио кошуљу, гаће, ципеле и документа?“ (76).

<sup>13</sup> Узрочно-последична веза између процеса огледања и конституисања субјективности препозната је у теорији о стадијуму огледала као творитељу функције Ја (Лакан 1983: 5–13).

<sup>14</sup> „У *чеѝврѝасѝиом, наѝарављеном окну враћао му се само муѝни одраз соѝсѝивеноѝ лица, које је било ѝолико измучено да му је изгледало ѝоѝово ѝуђе. Иѝак се осмехнуо свом измењеном лику*“ (15).

тове појавности зачиње тихички сусрет с Реалним смрти, који је обележен гађењем као наслућивањем процепа у Символичком. У визији протагонисте, култура се због тога и појављује само у својим одбојним вишковима.<sup>15</sup> Одбијајући да се идентификује са својом огледалном сликом, прогоњени одбија закон Символичког ступајући у просторе зазорног природе као у свој примордијални завичај.<sup>16</sup> Тај процес, међутим, никако није без двосмислености. Од повраћања (Символичког, где се субјект наративно „рађа“) до уста пуних земље (Реалног, где наративно „умире“) дуг је пут трасиран *жељом* (субјекта и приповедања). У судбини прогоњеног нема линеарности; радије треба говорити о амбивалентној скоковитости његове жеље: од наде у скору смрт, преко инстинктивне а затим и откровењске жудње за животом до поновног пригрљавања смрти као јединог спасења завршава се у посве проблематичном крају у ком се сам сусрет одиграва. Не треба заборавити: није сасвим јасно да ли јунак извршава самоубиство. Жеља за самоубиством извесно постоји, и она је у роману детаљно разрађена, али само страдање протагонисте не може а да се не доживи као акцидентални крах, с обзиром на парадоксалност истовременог постојања и неутаживог животног нагона. Широко отворене и запрепашћене очи јунака у коначности и неумитности сусрета сведоче о усуду субјекта као о усуду ухваћености погледом и жељом (огледалног, Символичког и Реалног) Другог.

У огледалном односу с првом, стоји друга сцена огледања – прогонитеља. Наративно ближа расплету, она сугерише нешто више о природи и смислу потере, која и чини фабуларно ткиво романа. Препознавши у „живом огледалу“ своја унакажена лица, прогонитељи, темељним чином зазирања, за разлику од прогоњеног, одбијају *ојџуђење* које је конституишући моменат субјективности. У том одбијању, или њему упркос, откида се несимболизовани вишак – *objet petit a* као узрок жеље – поглед прогоњеног, тај предмет „око ког се нагон врти“ (LACAN 1986: 259–260). Друкчије речено, протагонистино аутсајдерство у односу на културу одражава се на његову *слику* у очима прогонитеља која никада не може до краја бити уобличена и тотал(изова)на: његов искорак из Символичког директан је показатељ конститутивног мањка око кога се то исто Символичко утемељује. Опасно се приближивши објекту–узроку жеље, зазорном отпатку културе, прогонитељи сами завршавају у подједнако зазорном положају: оном који почетну и не-проблематичну заокруженост њиховог сопства своди на Реално – абјектно анимал(изова)ну субјективност. У том кретању, показује се смисао структурирања наративне целине огледалним поступком. Од поимања црногорског пејзажа као онтолошки нестабилног ентитета, преко појединачних мотива

<sup>15</sup> Она се за њега објављује тек у облику преостатка, отпатка, оног што се са зазором одбацује, а што је означено воњем људског зноја, мирисом ужегле саламе и белог лука, мљацкањем, безличним гласовима и пригушеним смехом других путника.

<sup>16</sup> Ово одбијање метафорички је дато кроз неприхватање „оне три латинске речи“, три означитеља која симболизују и култивишу Реално смрти (70).

какви су звезда падалица и огледало, до наративног сентимента чији распон обухвата радозналост, мржњу, љубав, бес и жудњу, дискурси прогоњеног и прогонитеља обликују се у парадоксалном преклапању: *огледању* кроз, пре-васходно, жељу која је увек *жеља Другио* (ЛАСАН 1986: 251). Оно неприпове-диво тиме постаје отпадук, *objet petit a* текста, који се, као и у огледалу, у самој структури дела показује не-постојећим, јер невидљивим, али нужним условом конституисања наративне целине као (ипак) Символичке творевине. Отуда би се могло закључити: огледални поступак огољава функцију прогоњеног; он је *несвесно Шћејановићевој романа*.

4. У ТРАГАЊУ ЗА ИЗГУБЉЕНИМ ОЗНАЧИТЕЉЕМ. Каква је, онда, позиција прогонитеља? Изгледа да је сам чин потере композиционо упоредив с кретањем означитељског ланца, односно функционисањем језика, према чијим је принципима структурисано и несвесно. О томе говори и прво сучељавање њених актера, у целини засновано на ономе што је Лакан назвао *méconnaissance* – суштинском *несјоразуму* или *нејрејознавању* на којем се заснива релација субјекат – Други, која је увек лингвистичка ситуација.<sup>17</sup> Отуда не потичу само проблеми који се тичу фабуларних и идеолошких слојева приповести, већ и проблеми наративних стратегија којима су они уобличени. У артикулисању зјапа ка ком наратив тежи, огледална поставка језичког испољавања јунака/приповедача и путеви њихове жеље организовани су према начелу двострукости која је доследно спроведена не само поетички и идеолошки већ и типографски. Белине између параграфа који припадају прогоњеном и прогонитељима, па и сам визуелни идентитет текста заснован на *разлици*, повлађује идеји о кретању означитељског ланца око *рује* у значењу. Чини се да су сви напори прогонитеља у њиховој бесомучној трци за својим објектом управљени ка томе да се у ту рупу не склизне.<sup>18</sup>

Прогоњени се у моменту неспоразума открива као парадоксална фигура: првобитно конституисан као *objet petit a*, он овде поприма по свему опозитне карактеристике *означићеља*: „Замисли, он пиша’, шапну Јаков. Понаша се као да нисмо ту, као да нас и нема!’ Напротив’, рекох, ’он нас тако изазива: покушава да нас увреди или исмеје’“ (32). Наведени одломак је индикативан, управо због тога што наративизује овај процес трансформације или, боље речено, рађања значења. Јер, прогоњени се у перспективи прогонитеља

<sup>17</sup> „Ипак, у једном тренутку Јаков предложи да одустанемо. ’Нек иде с милим богом’, рече, ’шта ће нам све ово?’ ’Чекај’, успротивих се ја, ’бржи смо од њега – ускоро ћемо отклонити читав овај глупи *несјоразум!*“ (26, курзив наш)

<sup>18</sup> Зато се прогоњени појављује као *point de capiton*, операција којом „означитељ зауставља иначе бескрајно клизање значења“ (ASUN 2017: 44). У том се контексту може читати однос прогонитеља према прогоњеном који је у целини заснован на жељи да се мистериозном незнапцу одреди место у координатама Символичког (претпоставке и нагађања зашто их не поздравља, зашто бежи, да ли и сам неког гони, да ли им се подсмева, да ли их изазива, вређа итд).



и показује као одвише материјализовани расцеп, шупљина, *pyia* с млазом мокраће која је „у исти мах, вишак тела, телесни заостатак, и више-не-тело, крај телесног [...]“ (DOLAR 2012: 98), дакле као зазорна, па отуда и ненаративизована, неописива и неописана крхкост границе спољашњег и унутрашњег, духа и тела, природе и културе, живота и смрти, само отеловљење екстимности – *objet petit a*<sup>19</sup>. Дијалог посматрача се у тренутку појаве објекта претвара у језичко забашуривање дискурзивно неухватљивог, трауматичног квалитета сусрета с Реалним: њихова различита тумачења зазорног чина неуспели су покушај превођења Реалног у Символичко. Та ситуација је константа Шћепановићевог романа. Моменат у којем *objet petit a* „постаје“ означитељ јесте моменат у којем се језовито пројављивање расцепа у значењу надокнађује конституисањем непроблематичне структуре – новог значења, Символичког „кротитеља“ расцепа који претеће зија на јунаке.<sup>20</sup> Потера би се, у том смислу, могла одредити синтагмом *йойраїа за изїубљеним означитїељем*, која је гарант очувања границе субјективности, будући да „процес исказивања указује на место субјективности у језику“ (DOLAR 2012: 35). Отуда и специфична употреба приповедних техника у Шћепановићевом роману. Одељци који припадају прогонитељима исприповедани су у првом лицу множине: директно испољавање субјективности изједначено је с говором/језиком. Субјекти се појављују као *їоворобића* (ASUN 2017: 50) која нужно проговарају множинским обликом, чиме је прецизно указано на друштвену припадност језика, на његову Символичку вредност, а тиме и на Символичку вредност субјективности саме која се лингвистички увек мора изнова успостављати. С друге стране, реч прогоњеног у тексту *не йосїїоји*: она је дата тек у форми *доживљеної їовора*, својеврсне трансгресије приповедања на размеђи првог и трећег лица.<sup>21</sup> Овакав тип исказа-препреке протагонисту узглобљује у Символичко. Ако почетну и завршну реч у роману имају управо прогонитељи, ти егзекутори Символичког, а сам наратив о прогоњеном постоји тек посредно, као говор приповедача – врхунског представника „логосности“ прозног дискурса – онда се судбина главног јунака може доживети једино као пораз нужности постојања и нестајања у језику. Логика фабуле романа и опстојава на овом свођењу протагонисте на функцију означитеља: од иницијалног препознавања непоштовања културног кода који саму потеру покреће<sup>22</sup> до перпетуирања покушаја да се непредвидиво и

<sup>19</sup> „Отвори тела су – „цјелокупно искуство нам то показује – везани за отварање-затварање зева несвесног“ (LACAN 1986: 212)

<sup>20</sup> „Означитељ поседује логику, може се сецирати, утврдити и фиксирати – фиксирати у смислу свог понављања, јер је сваки означитељ то што јесте захваљујући томе што је поновљив, у светлу своје сопствене итеративности“ (DOLAR 2012: 27)

<sup>21</sup> Обележен курзивом, овај доживљени говор постаје двоструко посредан: он се и визуелно појављује у знаку „наводности“, у форми говора Другог.

<sup>22</sup> „Посматрали смо га ћутке, не схватајући шта га је могло навести да тако неурачуново прекрши онај одувек поштовани обичај да се људи у оваквој пустоши, при случајном сусрету, макар и на тренутак придруже једни другима“ (23).

необјашњиво понашање незнанца на било који начин и по било коју цену *iprojумачи*.<sup>23</sup> Међутим, огледално самеравање говора прогонитеља и приче о прогоњеном сугерише темељно начело промашаја према коме се наративни ток романа структурише. Потрага за изгубљеним означитељем јесте потрага/жеља за скривеним смислом, који се у *Усџима њуним земље* открива као *фаниџазм*. Не постоје никакви промишљени нити мистериозни мотиви у поступцима прогоњеног, понајмање некакав скривени позив или захтев упућен самим прогонитељима – то је тек једна структурална илузија, срж фантазије која надокнађује губитак претрпљен претпоставком Символичког поретка (DOLAR 2012: 47). Идеја о једном, врховном, изгубљеном означитељу кога треба пронаћи и тиме проникнути у истински смисао појавног фигурира као застор иза кога субјекат *џражи га види*.<sup>24</sup> Невоља је у томе што застор иза ког се скрива суштина ствари која чека да буде пронађена не постоји. Уместо њега, ту је само празнина, зјап, рупа, понор значења.

У том смислу, епилог романа се да тумачити као врхунски иронијски чин. Изгубљени означитељ је заиста пронађен. То је фалус – „знак којим логос обележава постојање свога трага“ (Лакан према ASUN 2017: 45), примордијални означитељ културе. Својом лепотом и савршенством у напакон досегнутој заокружености и коначности, он еманира жељено фиксирање значења у идеалном, утопијском преклапању означитеља и означеног, које је негирање мањка у самом средишту структуре језика. Основна формула према којој се граде сижејне ситуације у Шћепановићевом роману *џојава* → *зајонейка* → *џумачење* добија своје пуно остварење у овој завршној сцени. Јер, последња реч коју имају прогонитељи заиста се и доима као једина истина која се о прогоњеном на крају може изрећи; она приповести даје њен финални облик и тон, усмеравајући читање ка стапању с хоризонтом тек једне дате фокалне тачке. Проблем је у томе што је та истина резултат низа промашаја, произведена *избејавањем* сусрета с Реалним: „исувише блиске изложености [...] ужасавајућем бездану Другог“ (ЏИЖЕК 2017: 51). Тај „бездан Другог“ се у *Усџима њуним земље* пре показује као „бездан другог“, и то је још једна трауматична чињеница Шћепановићевог романа. Пронађени фалус није жељени фалус Символичког поретка, већ *имајинарни*, „откинут“ из огледала, „измет означитеља“ (DOLAR 2012: 31). То није онај „велики уд“ (77) завршне сцене који се уздиже у значење, па макар оно било и недокучиво, него тек млаз мокраће Реалног фалуса који *као га се*, у нехајању за жељу субјекта, подсмева, вређа и изазива (32) *сувише људском* материјалношћу своје првотно фантомске појавности. Другим речима, трагање за изгубљеним означитељем јесте фабуларна клопка романа, *засџор* распет на месту пукотине наративне жеље, опредмећене белинама између параграфа. Те

<sup>23</sup> Уп. одељак на стр. 28–29 са опсежним дијалогом прогонитеља који недвосмислено илуструје важност теме неутаживости жеље тумачења у Шћепановићевом роману.

<sup>24</sup> „[...] ако хоћемо преварити човјека“ није нужно да му пружимо миметизам, сматра Лакан, већ „слику застора, тј. нечега иза чега он тражи да види“ (LACAN 1986: 122).

белине и јесу позиција с које једино читалац може *видети* наративни промашај приповедног тока: фантазам о томе да се од трауматичности *objet petit a* може конституисати означитељ, што је, уосталом, парадигматични литеарни фантазам *par exelance*.

5. Поглед. Премда је до сада било говора о томе како се јунаци и сама приповест позиционирају унутар онога што је одређено као симболички регистар, не треба занемарити да се основна релација романа – прогоњени–прогонитељи – одвија у знаку минус присуства стварне вербалне комуникације опонираних страна. „Ова драма неразумевања (*méconnaissance*) се одиграва као чиста мимика – без речи – као драма *џоїлега*“ (Vladiv-Glover, курзив ауторкин).<sup>25</sup> Структура *Усџиџа џуних земље*, остварена огледалном поставком наративних гласова, сугерише да је, уосталом, наративна динамика романа усмерена управо ка испитивању поља деловања скопичког нагона и његових учинака на домене Симболичког. Ако су људи доиста „посматрана бића у казалишту свијета“ (LACAN 1986: 83), онда се ова подређеност језика погледу доима као најинтригантнији аспект романа, у коме се препознаје оно што би традиционална наука о књижевности одредила као његову универзалну вредност. Важност теме погледа у *Усџиџа џуним земље* видљива је већ у првим реченицама романа, којима се читав наратив унапред конфигурише у знаку поремећаја перцепције његових актера.<sup>26</sup> У самом средишту тог „поремећаја“ налази се огољено деловање механизма схизе ока и погледа (LACAN 1986: 75–86).<sup>27</sup> Радикално преокренута перспектива у односу на картезијанску парадигму (према којој се субјект *види како се види*, а следствено томе и *мисли, дакле џосџоји*, конституишући се тим процесима као *субјектџ извесносџи*) у Шћепановићевом роману производи јунаке који су, бивајући сами заслепљени, у целини изложени погледу д/Другог. „У дијалектици ока и погледа нема подударности, већ постоји обмана“ (LACAN 1986: 112), која у *Усџиџа џуним земље* постаје видљива структурирањем наративног тока око зјапа – саме схизе ока и погледа.

<sup>25</sup> И заиста, употреба именица и глагола које се односе на очи, поглед, гледање, виђење, доживљавање и разумевање стварности чулом вида у тексту је зачуђујуће фреквентна.

<sup>26</sup> „[...] лежали смо не померајући се и ћутећи као да смо у тој поодмаклој августовској ноћи већ били *омамљени оџорим мирисом џуме* која нам је, кроз отвор на шаторском крилу, *личила на извијену, црну змију*. У ствари, били смо само *уморни и жељни сна*“ (15, курзив наш); „*Седео је у заџуџљивом куџеу џуџничкој воза број 96 и џледао у велику џмину авџусџовске ноћи*. *Али ниџиџа није видео*. У *четврџасџом, најарављеном окну враћао му се само муџиџи одрџз соџсџџџенџи лица*, *које је било џолико измучено да му је изџледало џоџџовџо џуџе*. *Иџак се осмехнуо свџм измењеном лику*“ (15, курзив у тексту, подвлачење наше).

<sup>27</sup> *Уџркџс* којој је установљена целокупна западна филозофска традиција, утемељена на јасној диференцијацији свести и представе, с оком као кључним органом (само)спознаје (LACAN 1986: 79). Лакан у вези с тим даље тврди: „Ићи од перцепције до знаности јест перспектива за коју се чини да полази сама од себе, утолико што субјект није имао бољи покусни простор за схватање бића. Али, то је пут који аналитичко искуство жели исправити, јер он заобилази понор кастрације“ (LACAN 1986: 86).

„Предео који је, управо пред нашим очима израћао из јутарње измаглице, учини нам се по нечему друкчији него прошлог лета. [. . .] Ми смо стајали између реке и шуме, и осврћући се око себе, покушавали да откријемо ту могућну и још невидљиву промену због које, у први мах, нисмо могли да стварну слику тог једноставног и већ добро знаног пејзажа уклопимо у једну непомућену слику из нашег сећања. Те две слике су се у нечему заиста разликовале“ (21).

Иако је приповедни фокус на оку прогонитеља, које напрегнуто трага за извором сметње унутар структуре означитељске батерије, оно што фантомски наткриљује овај параграф, па и читаву приповест, јесте *йоїлед йроїоњеної* „преко којега сам ја фото-графиран“ (LACAN 1986: 116). Тиме се Шћепановићев роман легитимише као наратив парадокса, будући да је његова фабуларна окосница заснована на потери у којој су снаге наизглед прецизно прерасподељене: прогонитељи су ти који су у активној улози, док је прогоњени тек њихов плен, пасивна жртва неспоразума. Приповедна динамика се, међутим, развија управо супротно: тамновилајетска логика према којој је роман устројен имплицира постојање дубинске апорије унутар његове структуре, која се препознаје као апорија алегорије. Док текст у својој денотативној, линеарној димензији говори (само) једно, а то је да је однос прогонитељи–прогоњени непроблематично једносмеран, дотле се на нивоу конотативног, из перспективе самеравања појединачних текстуалних чинилаца с апоричним начином њиховог компоновања у целину, увиђа темељни текстуални амбигвитет. Нису само прогонитељи ти који лове, већ су у том односу они сами унапред дати као *уловљени* погледом прогоњеног. Отуда заплет *Усїа йуних земље* ваља сагледати на нов начин: симболички подупрта, логички успостављена, психолошки мотивисана, миметички представљена, потрага за изгубљеним означитељем открива своје наличје као чист *рад наїона*.<sup>28</sup> Субјективност прогонитеља тако престаје бити детерминисана њиховим пуким узглобљавањем унутар функције *automatona*, пошто *automaton* није никаква непроблематична чињеница супротстављена спољашњем деловању тихичког. *Automaton* се нужно структурише око тихичности предонтолошког мањка који фигурира као перманентна опасност по његово неометано устрајавање, и то из самог његовог средишта, као његов отуђени али и условљавајући део. Будући да „при субјекту реално највише судјелује у нагону“ (LACAN 1986: 78), онда се динамика приповедања у Шћепановићевом роману одвија *уїркос себи самој*. Аксиолошко и априорно опстојавање текста у регистру Симболичког, где се књижевно дело открива као својеврсни *микроауїомаїон*, са својим језичким, жанровским и иним

<sup>28</sup> „Све нам је одједном изгледало као тајна: и тај човек у чије постојање више нисмо били сигурни и тај наш *очајнички наїон* према њему који нас је на крају довео дотле да чак више нисмо у стању ни сами себе да препознамо!“ (71, курзив наш). Уп. овај параграф с оним наведеним у фусноти 16, где се инсистира на томе да је потеря мотивисана спољашњим факторима.

законитостима и конвенцијама, *Уста њуна земље* отворено субвертирају, постављајући у центар наративног интересовања двосмисленост која се испољава у односу према неприповедивом тихичком. С једне стране, тај однос јесте однос *избејавања* језиком, јер „Кад субјект прича своју причу, латентно дјелује оно што управља овом синтаксом и чини је све затворенијом. Затворенијом у односу на што? – на оно што Фројд од почетка свог описа психичког отпора назива језгром“ (ЛАСАН 1986: 76), трауматским језгром искуства које припада Реалном. На том нивоу, појављује се *жеља* прогонитеља – жеља за изгубљеним означитељем, која изнова покреће заплет. С друге стране, у тамновилајетском слоју дела, обзнањује се непрестана и несвесна хипнотисаност и провоцираност Реалним<sup>29</sup>, око кога нагони, насупрот жељи, незадрживо круже.<sup>30</sup> Ту се „објављује“ поглед прогоњеног – структурално надмоћна инстанца која необјашњивом привлачношћу своје фантомске појаве манипулише нагонима прогонитеља, тежећи да заплет приведе смртоликом завршетку (Врукс 2000: 233).

Ако се Шћепановићев роман доживи као слика, онда би то свакако била слика која настаје у оку прогонитеља, с обзиром на то да се читалац једино с њиховом речју сусреће у директној форми – првом лицу. Тиме су, међутим, они истовремено у слици; њихова позиција овом директношћу ни најмање не добија на повлашћености. „Корелат слици, који се смешта на исто место као и она, тј. извана, то је гледиште, тачка погледа“ (ЛАСАН 1986: 106). Трансгресивност позиције прогоњеног, наговештена већ уобличењем његове приче кроз доживљени говор, кулминира у његовом утемељењу унутар функције погледа као *objet petit a* – оне коју је немогуће у целости утекстовити. Тај поглед јесте одјек Реалног смрти који до самог краја измиче како прогонитељима тако и приповедању. Али, тај поглед је истодобно и фабуларни окидач и семантичко тежиште романа.

И мада се потеря структурише као истовремено опасно приближавање погледу-објекту узроку жеље и удаљавање од њега уланчавањем разноликих, често и опречних тумачења његове посве неухватљиве и непознатљиве природе, што производи исто тако разнолике ефекте<sup>31</sup>, она увек стреми ка ономе што је с оне стране (имагинарног) застора. Отуда прогонитељи на поглед прогоњеног могу одговорити једино „истом мјером: погледом, али погледом који 'нишани', али промашује“ (Малс 2017: 227), зато што „*Никаг ме ти не љегаш, ѿамо љђе те ја видим*“. И обрнуто: „*ѿо шѿо љегам, није никаг оно шѿо желим видјети*“ (ЛАСАН 1986: 112, курзиви ауторови). Другим речима: желећи (да виде) фалус, прогонитељи могу сусрести тек поглед

<sup>29</sup> О моћи Реалног да хипнотише и обузима сведочи и стално умножавање броја прогонитеља у роману.

<sup>30</sup> „Интерес који субјект показује према властитој схизи везан је за оно што одређује, за повлашћен предмет који је искрснуо из неког примитивног раздвајања, из неке аутомутилације коју уводи приступ реалноме, чије је име објект мало а“ (ЛАСАН 1986: 91).

<sup>31</sup> Од радозналости, преко емпатије, револтираности, мржње, до идеализације.

с места фаличког фантома – мањка сопствене жеље изједначеног с траумом извесности смрти. Чији, међутим, поглед „лови“ прогоњеног? Постоји у роману још једна инстанца на рубу наратива, која се својим дигресивним позиционирањем изједначава са склиском и дискурзивно неухватљивом природом протагонисте. То је *зло око* деда Јоксима – метафора ламеле или иреалног органа нагона.<sup>32</sup> „То је либидо као чисти нагон живота, тј. бесмртног живота, неуништивног живота, живота којем није потребан орган, поједностављеног и неразоривог живота [...] А томе су представници, еквиваленти, сви облици предмета *a*, које можемо набројити“ (LACAN 1986: 210). У гихању између презира, одустајања од живота, те жеље самоубиства рођене из препознавања отуђења с једне, и необјашњиве преплављености неочекиваном и парадоксалном жудњом за животом с друге стране, посредује поглед деда Јоксима. Радикалним резом, он преводи протагонистино искуство од жеље (смрти) ка нагону (живота), утемљујући логику фабуле романа на тамновилајетском парадоксу: док год постоји жеља (смрти), прогоњени живи, заплет се уланчава; онога тренутка када се обзнани деловање до тада прикривеног нагона (живота), другог лица жеље – смрт као расплет извесно мора наступити. Чудовишност погледа деда Јоксима сугерише тамновилајетску истину: сваки нагон, па и онај животни, има афинитет према смрти (LACAN 1986: 211). Онога тренутка када је протагониста коначно поунутрашњи, та чудовишност ће одјекнути као његов сопствени поглед упућен прогонитељима, који је заправо испражњеност погледа, сама материјалност очију неосетљивих „и за блештаву светлост сунца што је залазило и за наше присуство“ (75). Отуда се прогоњени коначно може уселити у „родно место“ деда Јоксима, у *грућо време* и *грућу јаву* (74), *имину* (75) – у мит – лиминалну структуру која саблавно пројављивање фаличког фантома трансформише у непроблематично и фиксирано значење фалуса.

**6. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: АЛЕГОРИЈА И АНАМОРФОЗА.** У промашају погледа прогонитеља упућеног прогоњеном има нечег од суштинског значаја за разумевање Шћепановићеве романескне речи:

„Тај човек нам је изгледао готово нестваран као разливена, тамна *мрља*. Онда нам се учини да је сличан неком огромном инсекту. Стајао је недалеко од нас и по његовим заљуљаним раменима, пре него што смо успели и да се запитамо како се ту створио, могли смо закључити да се у том часу нагло зауставио у некој сасвим одређеној кретњи или намери“ (21, курзив наш).

<sup>32</sup> Лакан је идеју о ламели у *Четири темељна појма психоанализе* изнео у форми мита. Индикативно је да је уметнута прича о деда Јоксиму у *Устима њуним земље* такође дат као породична митска приповест, а чињеница да је та сага „о оном необјашњивом дођајају“ слушана „*кроз њужбалице и шале*“ (75, курзив у тексту) имплицира њено стварно порекло у сферама несвесног. Заиста: „Ламела обитава на месту сецишта Имагинарног и Реалног: она симболизује Реално у његовој најужаснијој имагинарној димензији, као праисконски бездан који све гута, у коме се губи, поништава сваки идентитет [...]“ (ŽIŽEK 2017: 68).

Наведени одломак сведочи да је у самом средишту механизма промашаја учинак структуре анаморфозе,<sup>33</sup> кроз чију се призму лик прогоњеног открива прогонитељима: његов поглед – метафора рупе/процепа/мањка који зури у субјекте – игром „светлости и непрозирности“ (LACAN 1986: 106), претапа се у мрљу-загонетку која, радом тумачења/језика/жеље, односно изокретањем, ишчашењем перспективе, постаје означитељ с „одређеном кретњом и намером“. Уколико се речи прогонитеља самере с огледалним им пасажом прогоњеног<sup>34</sup>, онда постаје видљива ова колизија између „пуноће“ (увек погрешно) протумачене загонетке и испражњености појаве по себи.<sup>35</sup>

Није ли онда анаморфичка структура протагонисте, каква се обзнањује на фокализацијском хоризонту прогонитеља, еквивалентна алегоријском усмерењу романа? Већ је примећено, уосталом, да је један од основних сижејних чинилаца приповести домен *тумачења*, битно одређујући за наративни ток приповести, односно за начин на који ће се заплет успостављати у односу на сабласт расплета који прети да пребрзо наступи (BRUKS 2000: 232) укидајући тиме *jouissance* приповедања. С друге стране, сам жанр алегорије обавезује на тумачење, будући да специфичношћу своје организације експлицитно показује и указује на мањак текста као на оспољену, видљиву и подразумевајућу чињеницу. Следствено томе, позиција читаоца *Устиа њуних земље* зазорно је слична позицији прогонитеља: он је тумач суочен са скривеним смислом иза застора. Прогоњени, само несвесно романа, тиме се открива као метонимија текста: текст постаје анаморфички фантом коме је могућно приписати било какво значење, с обзиром на своје порекло у дискурзивно неухватљивом Реалном.

Оно о чему Шћепановићев роман *не жели*, али га „очајнички нагон“ приповедања *приморава* на опетоване покушаје да о томе проговори, јесте

<sup>33</sup> „Део слике који – када је посматрамо директно спреда – изгледа као нека бесмислена мрља, поприма обресе познатог предмета онда када променимо положај и ту слику посматрамо из угла. Лаканова теза је још радикалнија: предмет-узрок жеље је нешто што, гледано спреда, уопште и није ништа, само празнина – он добија обресе „нечега“ тек када га гледамо са стране“ (ŽIŽEK 2017: 72, курзив наш).

<sup>34</sup> „То осећање [жеља да им приђе и обрати им се], које је њоничијавало ону њејову чврсту одлуку да се суочи са смрћу, било је толико неодољиво да је био сићуран да ће им стварно прићи ако себе одмах не пришили да се окрене и побеће. Расцепа између те жеље и оној што је знао да мора учинити, он њоверова да ће заглакати“ (22, курзив у тексту). Више је него очигледно да у мотивацији прогоњеног нема никакве „одређене кретње или намере“.

<sup>35</sup> „То је *objet a*: ентитет без икакве супстанцијалне конзистентности који је по себи ништа друго до збрканост’ и који добија одређен, конкретан изглед тек када се посматра са становишта које су изобличиле субјектове жеље и страхови – као такав, као пука ’сенка ничега’, *objet a* је чудан објект који није ништа друго него инскрипција, уписивање самог субјекта у поље објеката, у виду неке мрље која поприма форму тек када, у смислу анаморфозе, део тог поља изобличи субјектова жеља“ (ŽIŽEK 2017: 73).

чисто искуство смрти, које и није искуство, већ рез, расцеп, рупа, празнина искуства, с оне стране језика. Због тога он може опстојавати једино у промашају – као тамновилајетски застор алегорије иза ког читаочев поглед *и*ражи *да* *види* смисао написаног, и сам нужно промашујући сусрет с Реалним текста.

#### ЛИТЕРАТУРА

ГРБИЋ, Драгана. Алегорија. *Књижевна историја* 140–141 (2010): 319–329.

\*

ASUN, Pol-Loran. *Lakan*. Loznica: Karpos, 2017.

BRAJČIĆ, Tihomir. *Narcisov paradoks*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.

BRUKS, Piter. „Frojdov „masterplot“: jedan model pripovedanja“. *Reč* 57/3 (2000): 229–244.

VLADIV-GLOVER, Slobodanka. *Gledanje [pogled] kao osnova poetike realizma Tolstoja*. <[https://www.academia.edu/1471560/Gledanje\\_le\\_regard\\_kao\\_osnova\\_poetike\\_Tolstojevog\\_realizma\\_Le\\_regard\\_as\\_the\\_Basis\\_of\\_Tolstoy\\_s\\_Poetics\\_of\\_Realism\\_](https://www.academia.edu/1471560/Gledanje_le_regard_kao_osnova_poetike_Tolstojevog_realizma_Le_regard_as_the_Basis_of_Tolstoy_s_Poetics_of_Realism_)> 13.7.2020.

DOLAR, Mladen. *Glas i ništa više*. Beograd: Fedon, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *Kako čitati Lakana*. Loznica: Karpos, 2017.

KRISTEVA, Julija. *Moći užasa*. Zagreb: Naprijed, 1989.

LAKAN, Žak. *Spisi*. Beograd: Prosveta, 1983.

LACAN, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed, 1986.

MAJIĆ, Ivan. *Pripovjedna (ne)moć sjećanja. Analiza književnog djela Meše Selimovića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2017.

MILIĆ, Novica. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1998.

MILOŠEVIĆ, Nikola. Tamni vilajet Branimira Šćepanovića (predgovor). *Usta puna zemlje*. Branimir Šćepanović. Beograd: Nolit, 2008. 5–13.

PŠIHISTAL, Ružica. Renesansa alegorije. *Anafora* I (2014): 277–285.

ŠĆEPANOVIĆ, Branimir. *Usta puna zemlje*. Beograd: Nolit, 2008.

Ana D. Stević

#### POETICS OF THE UNCONSCIOUS IN *THE MOUTH FULL OF DIRT* BY BRANIMIR ŠĆEPANOVIĆ

#### Summary

Mechanisms of alegorization in the novel *The mouth full of dirt* by Branimir Šćepanović are observed as the equivalents to the mechanisms of the unconscious since allegory is unconsciously realized within the crack in language resulting in the aporia of connotative and denotative meaning at the level of the narrative whole. The analysis



of the chronotopes marked by the opposition nature : culture, i.e. the psychoanalytic concepts of *tyhé : automaton*, has confirmed this allegoric direction of Šćepanović's romanesque word in the direction of the (impossible) revelation of the Real text. The mirror structure of the novel indicates that the Real is a cutting: the untellable, from the other side of the connotative and denotative, embodied in the figure of the persecuted. The characters of the persecutor are, on the other hand, seen as creators of meaning: those who accomplish the basic summary formula of the novel (*phenomenon* → *riddle* → *interpretation*). The revelation of the function of the gaze in *The mouth full of dirt* has led to the conclusion of the *dark yard* dynamics of narration and the anamorphic status of an allegory, which despite the dominance of the *interpretation* in the antagonism the persecutor : the persecuted, indicates the domains beyond the symbolic as Šćepanović's main narrative preoccupation.

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
*adstevic91@gmail.com*