

Тери Иџлџон

СИЛОВАЊЕ КЛАРИСЕ

'Мој Боже?', пише Лавлес Клариси Харлоу, 'Шта ће *сада* бити са мном! Како ћу преживети ово разочарење! Више немам мисију! Пишем на колелу, док на другом клечим! Стопала ми сва укочена после поноћних лутања кроз најгушћу росу која је икада пала: перика и одећа мокре од иња!¹⁾

Сва је прилика да Ричардсонова намера није била да ово звучи смешно. Ако нам слика огорченог Лавлеса како пише писмо на свом од зиме укоченом колелу, док му са мокре перике капље вода, изазива смех, ударили смо онда у саме темеље ричардсоновске идеологије писања: фикцију по којој се 'искуство', његова животна непосредност, могу пренети језиком, веру да текст и свет могу постати једно. Ричардсон увиђа да је изумео једну нову врсту писања, скуп 'сасвим непосредних описа и рефлексива';²⁾ али би се оно исто тако могло назвати анти-писањем, писањем које покушава да порекне материјалност знака, његову издајничку снагу да раздваја и измешта значење, тиме што га своди на посуду у којој видимо 'стварност'. Врхунски мајстор штампарског заната бориће се целог свог века да овлада штампаним словом, да га макар и силом доведе у стање у коме ће недвосмислено одражавати његову поруку, како се не би отворила недопустива пукотина између 'искуства' и 'исказа'.

Управо оваква идеологија знаковне репрезентације карактерише и саму Кларису.³⁾ 'Увек говорим и пишем како ми сопствено срце диктира',⁴⁾ говори она својој пријатељици Ани Хоу, позивајући се на чистоту ауторове намере насупрот свим дволичностима интерпретације: 'Али те у ово уверавам, ма какво тумачење моје речи биле у стању да изазову, моја намера *није била* да ишта од тебе утајим. Писала сам онако како ми је срце тада налагало ...'⁵⁾ Сама Ана, која са мање наивности схвата семиотику, подвргава Кларисино писмо једном

'симптоматском' читању, па у његовим досадним, опрезним и учтивим одрицањима открива, уз благо ругање, титраје несвесне жеље. Мета Анине деконструкционистичке скепсе нису они пасуси који су написани, иако можда не *свесно*, са таквом јасноћом (нека те то не уплаши, драга моја!) која оставља мало места сумњи: већ једино она места где правиш отклон; где обичне ствари називаш новим речима; где изражаваш чуђење, своју *условну симбијотичку*, и своју о-б-а-з-р-и-в-о-с-т (обрати пажњу како сам написала ту реч) у ситуацији када би се свако други одрекао било какве обазривости - све то чини једну очигледну издају оног узвишеног пријатељства на које смо се заклели!⁶⁾

Чак и сама Клариса бива, с времена на време, заведена оним што је Маркс назвао 'чудесном снагом писања', његовом моћи да надиђе и преокрене значење које она жели да пренесе: 'Али где то лута моје перо? Одакле изопаченој девојци та дрскост да се тако односи према родбини толико угледној, и коју она високо цени?⁷⁾ 'Истина је истина, драга моја!' подсетиће је Ана у једном тренутку,⁸⁾ па иако сам роман, извесно, почива на вери у ову дубокоумну таутологију, он не може а да не примети, будући да је ипак роман, како сам чин писања, као такав, непрекидно подрива овакву самоидентичност - јер, заиста, када би је схватили у њеном буквалном значењу, онда ни само књижевно дело више не би постојало.

Да би оправдало своје постојање, писање мора настојати да буде чин транспарентног преношења морално корисног значења. Па ипак, сама Клариса је приморана да, са осећајем кривице, призна како писање у себи носи и опсесије и претеривања, уживање и снагу којој се не можемо одупрети:

Заиста, драга моја, не знам како да се *одрекнем* писања. Сада немам другог посла или забаве. И морам да наставим да пишем, иако то нико неће читати. Често си ме слушала да говорим о предностима које налазим у записивању свега значајног што ми се догађа; и свега оног о чему *размишљам*, и онога што *радим*, а што ми може бити касније од користи; јер осим што нам помаже да изградимо стил, отворимо свој ум и учинимо га пријемчивим, сви смо доживели да нам многа мудра мисао испари ако само кренемо да мислимо; да нам многа одлука ишчезне, потиснута неком другом која можда није тако добра. Али када ставим на папир шта *ћу урадити*, или шта сам већ *урадила*, овом или оном приликом, одлука или дело стоје предамном, па ћу се њих даље држати, или ћу их повући и мењати; направила сам, да тако кажем, један споразум са самом собом; дајући себи за право да, како живот одмиче, *ћосћајем све боља*, а не *ћора*.

Стога би била рада да *џи џишем ако моџу*; јер има више подстицаја када је оно што пишем намењено неком пријатељу кога ћу обрадовати, а не да само удовољавам сопственој страсти за писањем.⁹⁾

Писање ради комуникације прети да постане само изговор за писање ради самог чина писања, овај разумни циљ тек прилика да се задовољи сопствена жеља; пуританско *ecrivant* прикрива скривено *ecrivain*, коме је писмо игра, пре него активност која треба да доведе до неког циља.¹⁰⁾ Званично, писање мора да има неку сврху, да служи као подстицај самом писцу, или да буде *aide-memoire*; чак и када се обраћамо самима себи, па се излажемо опасностима нарцисоидности; оно мора да опонаша друштвени 'уговор', да буде огледало које ће аутора спојити са његовим 'идеалним ја'. Званично, писање је тек нешто што допуњује физичко присуство: 'За мене не постоји радост,' обраћа се Клариса Ани, '... која би се могла мерити са оном коју ми пружа разговор с тобом - преко *џисама* када не може *лицем у лице*.'¹¹⁾ У преписци коју је сам водио, Ричардсон, међутим, пада у искушење да ову 'допуну' уметне уместо незадовољавајуће 'стварности':

Преписка је, заиста, темељ пријатељства: то је пријатељство које смо и печатом, а и сопственом руком, признали: пријатељство са гаранцијом, да се тако изразим: чистије, а ипак јаче, и мање подложно упадима него што то икада може бити разговор уживо, који дозвољава премишљања, и то од саме припреме, и чина писања ... Ко ће онда одбити разговор пера? Перо које даљину претвара у присуство; које нас мило подсећа на све оне радости које је пружало присуство; које само присуство претвара у телесност, а одсуству даје душу; и које не дозвољава, како то често бива, да нас прекине позив за доручак, ручак или вечеру.¹²⁾

Постоји један занимљив парадокс када је реч о писању, а састоји се у томе да је његова графичка природа до те мере изражена да се губи оно што бива означено; када се доведе до крајњих граница, представљачка моћ знака изврће се у голу аутономност писма, у коме 'стварно' постаје телесно једино као леш. Једино смрт означеног ослобађа душу његовог значења. За Ричардсона, 'одсуство добија душу' писма у два супротстављена смисла: с једне стране, као што ћемо видети, писање све време замењује стварност коју никада није у стању да обухвати; с друге стране, мање суморно, душа стварног добија аутентичност пуног присуства једино повлачењем тривијалне телесности. Упади материјалног света, који доводе до тога да се дискурс расипа и прелама, уступају место једној савршеној пуноћи смисла, непрекинутој узајамности субјеката која је такође и облик моћи. Јер писање допушта до-писивање: у приватности своје одаје ви сте у стању да контролишете и поправљате значење, што не бисте тако лако могли у неконтролисаном размени коју подразумева разговор уживо.

Ако је у извесном смислу Ричардсон картезијанац који на писање гледа као на душу или суштину непредвидивог материјалног света, он је такође, што је контрадикторно, и емпириста, за кога је писање тек допуна искуства. И поред све изванредне непосредности коју носи писмо, поред свих трагова тела који су на њему уписани (писма су код Ричардсона изгужвана у бесу или журби, умазана знојем или сузама), једино што се преписком не може остварити је сексуално спајање два тела. Иако се управо на ово спајање коначно *односе* сва писма у *Clarisi*, оно остаје, неумитно, ван њиховог досега. Ричардсон сасвим јасно схвата да је сексуалност, углавном, ствар дискурса: сексуална борба моћи између Кларисе и Лавлеса је превасходно реторички феномен, који се састоји у стратешким текстуалним потезима, добијању тренутне лингвистичке предности, невољном признању значења. А опет, ова устрепталост присуства које означава, сама душа стварности, једино наглашава материјални недостатак: писма могу бити само замена за сексуални однос, вечита замена за праву ствар. Писма истовремено пружају и одузимају физичку блискост у једној врсти вешто пролонгираног дражења, удварања које никада не доводи до испуњења; као Деридин 'химен', она у истом потезу састављају и деле.¹³⁾ Представљачка моћ Ричардсоновог текста има ирониичну некохерентност: ако је писање у извесном смислу тек додатак стварности, оно је такође и суштина једног инертног физичког света који добија статус допуне у односу на њега. Ако је знак смрт ствари, та смрт има, ипак, снагу искупљења: тело надилази своју узнемирујућу празнину, и израста у присуство које зрачи аутентичност много већу од оне коју носи обично, смртно тело.

Ослобођено окова телесног, писање је сада у прилици да њиме *зајосјодари*. Ако отеловљује спонтане титраје срца, оно то чини вешто и прорачунато, допуштајући 'премишљање' какво не познаје глас који води разговор. Писање, као сама душа Природе, истовремено је и највеће лукавство, са исто онолико стратегије у себи колико и спонтаности;¹⁴⁾ мистерија је стога у томе како је могуће да писање истовремено одсликава и манипулише искуством, служи и влада у исти мах. Писање мора да представи свој предмет верно, не уметајући ништа своје између њега и читаоца који прима; али да би успело да делује на читаоца, оно такође мора да надилази свој предмет, да цензурише и обликује, пре него што га препусти јавности. Проблем писања је у овом смислу проблем жене: како да задржи поносито држање, а да истовремено буде спонтана, искрена, а опет суздржана на начин на који то друштво захтева? Писање, као и жена, означава граничну линију између јавног и приватног, оно је истовремено очајнички излив и опрезно тактизирање.¹⁵⁾

'Тактика' је термин којим се служи Лавлес; док естетику којом се служи Клариса карактерише строгост представљања, његова је сва од несмотрених потеза. Он је претеча пост-структуралиста, мајстор неологизма и двосмислица (као са његовим речима које изумиру), склон да семиотички представи зевање или гунђање, донекле радикалан у политици и опчињен текстуалним маргиналијама. ('Често имам утисак да су мале речи у републици слова, као и мали људи у држави, од највећег значаја.')¹⁶⁾ На неким местима, као кад је, не трепнувши оком, предложио да се у старости бави моралним подучавањем младих, једноставно није могуће разлучити да ли је у питању иронија или озбиљност у његовом дискурсу. Оно што забрињава у вези са Лавлесом у првом делу романа није толико то што прогања жене, већ што, за једног мушкарца, проводи превише времена пишући. Док је антипатични буржуј Солмс једва писмен, безбрижни Лавлес је 'велики махинатор, и велики писац',¹⁷⁾ патолошки ткач неутемељених прича 'уvek са писаљком у руци кад се повуче у своје одаје'.¹⁸⁾ (Нема потребе да се овде позивамо на Фројда: инсинуација на секс, као и увек код Ричардсона, је, сасвим сигурно, учињена свесно.) Лавлесово писмо просто врца од голог уживања (*jouissance*), онаничког пре неголи копулативног, знак друштвене распојасаности аристократе који има 'времена на претек да га употреби за писање, или нешто горе од тога'.¹⁹⁾ Помисао да је такво промискуитетно писање једна радикално опасна ствар итекако је основана: управо тиме што ће наговорити Кларису да с њим 'води приватну преписку', Лавлес успева да је ухвати у замку, а као чистокрвни формалиста он схвата да сама преписка надилази 'невиност' сопственог садржаја. ('Знам да се нема чиме похвалити у *ономе* што си му написала; али није ли већ то што те је навео да примаш његова писма, и на њих одговараш, велики успех који је постигао?')²⁰⁾ Лавлес почиње тако што успева да искористи Кларисину страст према писању, пре него њену сексуалну наклоност, али нису ли та два импулса блиско повезана.

Он сам, у софистичком духу, негира везу између писања и сексуалности, кроз једну интригантну пародију Ричардсоновог сопственог величања преписке:

У том смислу ја сам јој, и то не једном, казао да ми је од свих облика писања најдража преписка коју размењују пријатељи: ту се, као што и сама реч *ѝрејиска* подразумева, пише из срца (и нема ограничења која диктирају стил или наука). И то не само из срца: и *душа* је у томе. Тела ту нема када пријатељ пише пријатељу; ум је суверени владар над прстима-вазалима. Ту се, једноставно, само пријатељство записује; пријатељство које бележи и рука и печат; показујући да ниједна страна нема страх од промене коју доноси време или случај, када већ тако слободно дају сведочанства која се увек, ако се при-

јатељство раскине, могу употребити против њих.²¹⁾ 'Тела ту нема': уколико је ово иронично, иако без намере да то буде (јер је, наравно, основни циљ Лавлесовог писања да поседује Кларисино тело), ово је, исто тако, и сопствено порицање тиме што показује како у језику 'тело' заиста постоји кроз материјалност конотација које надилазе ауторово значење. Ако је иронија била намерна, она је, у једнакој мери, и сопствена негација јер, као што ћемо видети, Кларисино тело је заиста неки облик 'ничега', пуки отпор симболизацији који сигнализује смрт текста. То што ће тело на крају ипак умаћи језику представља ону субверзивну истину са којом ће овај текст, неумољиве представљачке снаге, на крају морати да се суочи. 'Тела ту нема': када се донекле десексуализује, писање се ослобађа телесног, тек да би с још већом снагом над њим загосподарило: 'ум који суверено влада својим прстима-вазалима', док мушки *écriture* потчињава женско тело својим задовољствима. Ако је значење 'тела' супстанца, закон, ограничење, онда ништа такво свакако не сме бити код двоје здружених писмом; отпор који тело пружа мора бити расточен у слободној игри писма како би, коначно, Лавлес могао да пенисом, пре него пером, упише Кларису у сопствени текст. Преписка представља интимно задовољење које не признаје ниједан закон осим међусобног предавања срца или тела. И управо је ово разлог зашто је Клариси неопходно да потискивањем сопственог *écriture* заштити свој сексуални интегритет. Јер писање, као што ће Лавлес сам навестити, заиста поседује тело, као сабијену, жестоку материјалност: у њему остају записи и договори, печати и везе, опипљива документација која се може искористити против самог аутора, цитирати извучена из контекста, употребити као претња, сведочанство, уцена. Управо је 'поновљивост' текста - чињеница да му његова материјалност допушта да буде употребљен у измењеним околностима - оно што га чини тако ефикасним инструментом опресије. Искази који долазе право из срца, када се једном ставе на папир, увек се могу касније употребити као доказ против оног ко их је изговорио. То што сам Лавлес тако здушно хвали писану комуникацију са Кларисом је, наравно, вешто смишљено да у себи садржи такав претећи под-текст. Тиме што сопствено писмо третира као морални *aide-memoire*, Клариса одржава 'имагинарни' однос са самом собом у оквиру којег је такво писмо увек у стању обнављања.²²⁾ Али под Лавлесовим пером ова 'невина' двострукост постаје перверзија текста усмерена против сопственог аутора који ће остати заробљен сопственим знацима. Писмо се придружује телесној сталности али и флуидности душе, а своју моћ највише и дугује управо овом картезијанском споју: исказ, када се једном замрзне на папиру, постаје доступан свим могућим злоупотребама интерпретације. Ако је Лавлес у стању да цитат из Кларисиног писма употреби против ње

саме, његов пријатељ Белфорд то исто може учинити њему: “Ја, наравно, знам“ пише Лавлес Белфорду “да те заправо снабдевам новим оружјем које се може употребити против мене самог.”²³⁾

У том смислу, писмо у *Клариси* представља место једне непрестане борбе моћи. За саму Кларису, писмо је, као што је то и сексуалност, увек приватан простор, простор који се у сваком тренутку може оскрнавити, тајна активност скопчана са смртоносним ризиком. У друштву које је угњетачко, писање представља једину активност доступну жени кроз коју она може себе слободно да изрази, али управо је ово и ставља на милост и немилост друштвеној моћи. Чланови породице Харлоу одузимају Клариси материјал за писање на начин који ће она недвосмислено окарактерисати као ‘чин насиља’,²⁴⁾ а Ана Хоу на сличан начин негодује против цензуре кад је у питању право мајке. Писаној речи, као најинтимнијем знаку субјекта, поставља се заседа, она се кривотвори, краде, губи, копира, цитира, цензурише, пародира, погрешно интерпретира, преправља, исмејава, умеће у друге текстове који јој мењају значење, користи за циљеве које сам аутор није могао ни да предвиди. Писање и читање су, у извесном смислу, увек у недозвољеној вези - не само зато што се могу отворено забранити, већ и зато што се увек може десити фатална грешка да пишчеву намеру заменимо интерпретацијом или рецепцијом. Како писмо увек подстиче ново писмо, у том зачуђујућем грчу текстуалне продуктивности коју представља *Клариса*, умножавају се могућности такве херменеутичке злоупотребе, импулс да се писање стави под заштиту и контролу постаје јачи, и као иронични резултат настају нови знакови који на овај начин могу бити искоришћени. Госпођа Харлоу више воли да њена ћерка чита него да пише - да себе прилагоди туђем тексту, пре него да производи сопствена значења.

Ако писање писама у извесном смислу представља слободну субјективност, оно је такође у функцији неизбежног система моћи. Сасвим извесно, то је активност коју можемо, као ниједну другу, уредити до најситинијих детаља. ‘Кореспондирање’ подразумева читав низ политичких питања: Ко сме да пише коме, под којим околностима? Који се делови смеју цитирати, а који подлежу забрани? Ко има ауторитет уређивача, цензора, посредника, коментатора? ‘Тражим од тебе,’ пише Госпођа Харлоу Клариси, ‘да уклониш ово писмо. Спали га. Има у њему превише *мајке* која се обраћа ћерки која је тако необјашњиво тврдоглава.’²⁵⁾ Ако писма које шаље Лавлес немају тело, писма Госпође Харлоу га, извесно, имају на претек. Али ово регулисање писма није тек наметање забрана, гломазни апарат који гуши ‘слободно изражавање’. Пристојност је та која налаже да се правила прихватљивог дискурса интернализују, као спонтане унутрашње кочнице које одређују докле сеже легитимни говор. Моћ није

тек брутално спутавање истине - она је, заправо, омогућује. Она није ту само зато да произвољно укида писмо, већ и да врши унутрашњу цензуру прихватљивости: да одреди шта је одговарајуће, па тиме и могуће, *мислићии*. А управо преко правила која одређују друштвено прихватљив дискурс, а не упркос њима, Клариса може да испољи своју 'слободу'. Без таквих скрупула које деле дозвољиво од немисливог, њен идентитет не би ни могао да постоји. Једино помоћу таквих јасно изражених правила она уопште и може да говори. Овим нисмо казали да она не трпи 'репресију'; једино то да не можемо имати романтичну представу те репресије, као некаквог богатог унутрашњег живота коме је деспотски ускраћен јавни говор. Кларису не можемо схватити као некакву Џејн Ејр. Репресију коју она трпи треба схватити на фројдовски начин, као оне телесне импулсе који нису успели да буду представљени будући да су остали изван унутрашњег, али и друштвеног дискурса. Њена мистериозна самоидентичност, скандалозна протејском Лавлесу, лежи у континуитету између унутрашњег и јавног говора, чему она тежи. Ако Лавлес пише на начин на који говори, блазираним потезима пера у свом 'жустром *present-tens* маниру'²⁶⁾ Клариса говори онако како пише, љупко смерна у говору као и у писаној речи. Не ради се тек о томе да њено писмо представља слику њеног искуства, већ да је њено искуство на известан начин већ 'написано', сведено на прихватљиву меру дозвољеног дискурса, утиснуто у мрежу односа моћи којој се она 'слободно' препушта. Заиста постоје, као што смо и видели, 'симптоматске' погрешке у њеном писму, избегавања и двосмислености које растачу постојану снагу њеног духа; али ово није некакав бурни 'унутрашњи говор' који је у конфликту са писмом.

Код Кларисе, писмо има два значења: оно је приватна преписка и политичко оружје, блискост и сплетка, љубоморно чувани простор у коме сте увек на увиду јавности. У терминологији Михаила Бахтина, оно представља *дијалошки* језик.²⁷⁾ У самом средишту боли или исповести, писмо никада не заборавља да је окренуто споља ка другом, да његов дискурс има неизбрисиву социјалну димензију. Такав његов карактер није тек ствар случајности, пуки резултат његовог одређишта; он представља материјални услов самог његовог постојања. Други коме је писмо упућено постоји унутар њега, одсутни прималац присутан у сваком делу реченице. Као говор који је окренут другом, у сваком свом потезу писмо мора да рачуна с могућом реакцијом тог примаоца. Антиципирајући модерну теорију рецепције, Клариса, на самрти, тражи од мајке да 'испуни поноре празнине' у њеном неповезаном тексту.²⁸⁾ Писмо је удвостручени знак, који у ушима примаоца чује самог себе; а у овом смислу су 'јавно' и 'приватно' у њему неодојиво испреплетени. Али оваква двострукост такође уводи стални

ризик издаје. Јер ако се субјект и друштво међусобно преклапају, они су такође потенцијално супротстављени: пише се увек с једним оком опрезно окренутим ка другом, који може да присвоји или злоупотреби ваше најскривеније мисли. 'Природно' какво јесте, писмо носи у себи и кривицу лукавства: у друштву које хвали индивидуалност, ништа не може бити истовремено отвореније и погубније од тога да другима преносите своја интимна размишљања.

Парадокс *Кларисе* је у томе што је Кларисино писмо 'мушко' а Лавлесово 'женско'. Обично се каже да се мушкарци и жене у патријархату различито односе према писању. Будући под јачим утицајем 'трансценденталног означитеља' фалуса, мушкарци су склони да знакове виде као стабилне и целовите, идеалне ентитете који постоје независно од тела; жене имају више унутрашњи, телесни однос према писму.²⁹⁾ Па иако овакви стереотипи носе са собом извесне опасности, нема ништа тачније кад је у питању *Клариса*. Сама Клариса врши најпотпунију могућу контролу над својим значењима, одржавајући завидну кохерентност смисла и у својим најтежим искушењима: 'Смисао је задивљујуће целовит, с обзиром на њену слабост,' примећује Белфорд за једно од њених писама са самртне постеље.³⁰⁾ Лавлесово писмо је непредвидиво, расплунато, раскошно. Кларисина писма показују обједињену личност где се поредак смисла не доводи у питање. Иза њих стоји трансцендентални субјект којему, изгледа, сопствене омашке и недоречености нису нашкодиле, и коме писмо представља средство према коме он успоставља однос доминације. Лавлес, за разлику, живи у унутрашњости своје прозе, и из набора сопственог текста ствара себи привремени идентитет, док истовремено ужива у могућности различитих начина бивства. Он налази срећу у томе да га сопствени заплети 'пишу': 'Каква радост када неваљалство крене својим путем! - а ја његов тако слаб господар!' ³¹⁾ Оба ова стила писања су у извесном смислу нарцисоидна; али док Кларисина нарцисоидност наликује оној у Лакановој 'фази огледала'³²⁾, где текст аутору враћа натраг идеализовану слику сопствене целовитости, Лавлесово писмо је више налик полиморфном ауто-еротизму. Његово писање је мање огледало себе, а више сама позорница на којој личност ужива у сопственим метаморфозама. Тако оштар контраст природно захтева одређене допуне. Већ смо видели да Клариса свакако није кохерентан субјект у оној мери у којој би то она желела да буде - да њена трезвена идеологија знака не може у потпуности да укине скривене насладе које пружа *écriture*. Лавлес, на супрот томе, с презиром гледа на сваки вулгарни *циљ* писања, комично свестан да је енергија коју улаже да би завео Кларису у смешној диспропорцији према њеном циљу; ипак, његова су писма, у коначном исходу, сурово подређена том циљу, а њихову нехајну лежерност покреће патолошка

опсесија: 'Морам да наставим да пишем, и не могу против тога.'³³) Управо због тога што таква опсесија, као што ћемо видети, никада не може познавати неку сврху, њена одговарајућа форма је писмо које сама производи; али и поред све њихове случајне естетичности, таква писма су ипак оружје у коначној игри силовања.

Одломак из књиге *Силовање Кларисе*

С енглеског превела *Пејтра Мишић*

- 1) *Clarissa*, едиција Everyman (Лондон, 1978) вол. 1, п. 327
- 2) Ауторов Предговор *Клариси*, vol. 1, p. xiv, i *Selected Letters*, p. 316.
- 3) Идеологија знака до сада довољно истражена у делима Жака Дериде. Види посебно *Of Grammatology* (Baltimore and London, 1976).
- 4) vol. 1, p. 286. Види такође моје коментаре о писму и осамнаестом веку у *Walter Benjamin*, ili *Towards a Revolutionary Criticism*, pp. 14-19.
- 5) vol. 1, p. 190.
- 6) vol. 1, p. 188.
- 7) vol. 1, p. 61.
- 8) vol. 2, p. 132.
- 9) vol. 2, p. 128.
- 10) Види Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (London, 1967).
- 11) vol. 1, p. 20.
- 12) *Selected Letters*, p. 65.
- 13) Види *La Dissemination* (Paris, 1972), pp. 237f.
- 14) Како је говорио Семјуел Џонсон, који је веровао да се у преписци 'сама душа разоткрива', али је такође сматрао да 'Ниједна друга комуникација не носи у себи већу опасност од заблуде и компликација као она која се остварује путем писама'. ('Pope', *Lives of the Poets* (London, 1961), vol. 2, p. 298) Вилијам Ц. Фарел истиче да је Лавлес неискрен када говори обичним речима а искрен када говори реторички ('Style and Action in *Clarissa*' *Studies in English Literature* 3 (3), 1963).
- 15) Види Ruth Perry, *Women, Letters and the Novel* (New York, 1980), где се на занимљив начин доводи у везу епистолярна форма и позиција жена у осамнаестом веку.
- 16) vol. 2, p. 435.
- 17) vol. 1, p. 17.
- 18) vol. 1, p. 49.
- 19) vol. 1, p. 51.
- 20) vol. 1, p. 45.
- 21) vol. 2, p. 431.
- 22) Синтија Грифин Вулф ово доводи у везу са пуританским импулсом да се духовни живот опише до танчина, и разматра улогу писма у одбрани идентитета који је угрожен. (Види Samuel Richardson and the Eighteenth Century Puritan Character (New York, 1972).)
- 23) vol. 3, p. 204.
- 24) vol. 1, p. 402. Р. Беирд Шуман заправо чита прва два Ричардсонова романа као алегорије сукоба између 'слободног' писца и Закона о цензури из 1737. Ричардсон је, неповољно по његову тврдњу, заправо подржавао цензуру, што Шуман није могао знати у време када је то писао; али ако се 'песничка слобода' и 'цензура' схвате у ширем значењу, Шуманова тврдња да се у *Памели* и *Клариси* управо о овоме 'говори' није ни

упола тако ексцентрична као што изгледа. (Види 'Censorship as a Controlling Theme in *Pamela and Clarissa*', *Notes and Queries* NS 3, 1956.)

25) vol. 1, p. 119.

26) vol. 3, p. 195.

27) Види његову књигу *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Ann Arbor, 1973).

28) vol. 4, p. 302.

29) vidi Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris, 1977), i Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom* (Paris, 1977).

30) vol. 4, p. 329.

31) vol. 2, p. 186.

32) Види Jacques Lacan, 'The Mirror Stage', *Ecrits* (London, 1977).

33) vol. 2, p. 498.

Марија Ђирић: Цртеж