

**Ведран Диздаревиќ**

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје  
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје  
vdizdarevik@flf.ukim.edu.mk

**ДУХОВИ И ДЕЦА: ДИСТИНКЦИЈА, СУБЛИМАЦИЈА И  
ПРЕПОЗНАВАЊЕ ВО *ШЕЏА* ОД ДОМЕНИКО СТАРНОНЕ И  
*ВЕСЕЛОТО КЌОШЕ* ОД ХЕНРИ ЏЕЈМС**

**Клучни зборови:** *Шеџа*, Доменико Старноне, сублимација, дистинкција, подражавање (*mimesis*), препознавање (*anagnorisis*).

**Вовед**

Романот *Шеџа* (*Scherzetto* 2016) од италијанскиот современ писател Доменико Старноне ни нуди една, на прв поглед, едноставна и кратка приказна. Во романот ја следиме неколкудневната интеракција помеѓу сликарот Даниеле Маларико и неговиот четиригодишен внук Марио, додека неговите родители (од кои мајката е ќерка на сликарот) се на научна конференција. Паралелно со овој состав на настани ги следиме и (не)успешните обиди на Маларико да го илустрира расказот *Веселото ќоше* (*The Jolly Corner* 1908) од американскиот писател Хенри Џејмс. Во помалку од двесте страници, Старноне ни го претставува соочувањето на стариот сликар со неговиот роден град Неапол, сопственото минато и староста којашто не може да ја прифати. Тоа е, накратко сумирана, приказната на романот *Шеџа*.

Овој есеј нуди едно читање на романот коешто ќе се потпира на категоријата *препознавање* (*anagnorisis*) на Аристотел. Препознавањето, заедно со категоријата *подражавање* (*mimesis*) сфатени во поширока

епистемолошка и егзистенцијална смисла, не само што се јавува во централните моменти во романот, туку и се употребува во функција на препитување одредени прашања поврзани со психологијата и со класата на главниот лик. Без претерување може да се каже дека целиот роман е обликуван околу серија подражавања и препознавања што се артикулираат на повеќе рамништа: препознавањето на Спенсер Брајден (главниот лик во *Веселото коше*) во своето „алтер его“, адаптацијата на расказот од Џејмс од страна на сликарот и неговото препознавање во Спенсер Брајден, подражавањето на Марио низ целиот роман, како и препознавањето на Маларико во неговиот внук.

Во првиот дел од овој есеј ја анализираме положбата на главниот лик во романот во сооднос со Неапол и неговата култура. Преку психоаналитичката категорија „сублимација“ и социолошката категорија „дистинкција“ покажуваме дека младоста на Маларико – како што ни е раскажана од самиот лик – е симултан процес на субјективна и општествена себетрансформација. Таа трансформација во чиј центар е уметноста, се одвива со помош на воспоставување дистанциран и сублимиран однос кон класата, нагоните, телото и јазикот. Но двојниот процес на сублимација и дистинкција остава простор за „враќање на потиснатото“ коешто во романот се јавува преку присуството на духовите што го прогонуваат сликарот.

Во вториот дел го анализираме соочувањето на сликарот со неговото минато, главно преку анализа на начинот на којшто тој се обидува да го транспонира расказот на Џејмс од еден медиум во друг. Тоа нè води кон едно кратко читање на *Веселото коше*, кон разгледување на статусот на духовите во текстот на Џејмс и кон начините на кои Маларико (не) успешно се обидува да го илустрира расказот. Покажуваме дека токму сублимацијата на неговите нагони и дистинкцијата од неговото потекло се главните причини за неможноста да се препознае во фигурата на Брајден и да го транспонира расказот од еден медиум во друг.

На крајот на вториот дел пак, детално го анализираме третиот дел од романот во кој е претставена централната серија на препознавања што истовремено ја носат кулминацијата и расплетот на романот. Во овој дел од *Шеџа*, што речиси целиот се случува на терасата до станот, Маларико конечно се соочува со духовите (неговото минато), се препознава во нив, се препознава во сопствениот внук, ја прифаќа својата нова улога на дедо

и го прифаќа Неапол како дел од себе. Исто така, во овој дел ги анализираме генералните импликации на сублимацијата и дистинкцијата и нивното делумно оствестување и надминување од страна на стариот сликар.

### **„Можно и веројатно“: сублимацијата и дистинкцијата во животот на Даниеле Маларико**

Животот на сликарот на Даниеле Маларико – како што ни е раскажан од самиот јунак – е приказна на сублимација и дистинкција, сфатени истовремено во психоаналитичка и во социолошка смисла<sup>1</sup>. Подлогата на неговата психолошка и општествена трансформација е Неапол, барем таков каков што бил во неговата младост: град полн со неконтролирани изблици на емоции, груба непосредност, неконтролирана сексуална енергија, насилство, криминал и корупција. Овој корпус на определби – на сè она што му пречи во Неапол – сликарот ги сумира со зборовите „недоличност“ или „безобразност“ (Старноне, 2024: 20). Неговиот животен пат е прогресивно одвојување од недоличноста на неговиот роден град, процес што, главно, го остварува преку уметноста, односно преку својот сликарски талент. Со други зборови, сублимацијата на „недоличното“ преку уметноста е рекапитулирано во неговото дистанцирање во класна смисла – од неговото семејство што ѝ припаѓа на работничката класа и од градот Неапол, што му припаѓа на „Југот“. Иако станува збор за индивидуален процес на субјективизација од една страна, и процес на општествена

---

<sup>1</sup> Во овој дел се повикуваме на поимот сублимација, како што е развиен од Сигмунд Фројд во делото *Неугодното во културата*. Имено, во ова дело тој ја истакнува уметноста како една од централните форми на сублимирање на нагоните (Фројд 2008). За обемен и темелен коментар на овој поим – особено во контекст на херменевтиката – повеќе во поглавјето *Од ониричкото кон сублимното* во книгата *За шолкувањето: Есеј за Фројд* од Пол Рикер (Riker 2010: 177–224). Поимот „дистинкција“, пак, го преземаме од централното дело на Пјер Бурдје *Дистинкција (Distinction: Critique sociale du jugement)*, во кое, исто така, ја развива тезата за сублимирањето на нагоните како еден од централните начини преку кои „средните“ класи се дистанцираат од „работничките“ класи (Bourdieu 2010). Како коментар, пак, на делото на Бурдје, и практична апликација на неговите поими, аналогно на ситуациите во романот *Шера*, го ползуваме делото *Враќајќи се во Рем* од Дидје Ерибон (Eribon 2013).

мобилност од друга страна, тие се, исто така, и две страни на еден ист феномен, гледан од два различни аспекта.

Во централниот дел од книгата (главно, целината број четири од второто поглавје, но описите се разместени низ целиот роман) Маларико, по пат на ретроспекција, го изложува симултаниот процес на сублимација и дистинкција; секако, без притоа да ги карактеризира овие процеси со психоаналитички и социолошки јазик. Тука, преку интерпретација на неговите расфрлани сеќавања – што сепак следат јасна тематска асоцијацијативност – од периодот на неговата адолесценција (помеѓу дванаесеттата и шеснаесеттата година) можеме да го детектираме неговото одвојување од родниот град и она што тој го претставува. Сублимацијата и дистинкцијата, главно, може да се забележат во неговиот однос кон уметноста, семејството, телото, емоциите, насилството и јазикот – секако сфатени во нивното тематско единство.

Сликарот потекнува од работничко семејство, факт што опресивно се наметнувал во обликувањето на неговата идна егзистенција, како еден вид „предетерминираност“ : „Да се биде механичар во мојата најрасчленета фамилија беше традиција. Или електричар, како татко ми. Или машинист, како дедо ми. Тоа беше веројатно, а и можно да се случи“ (Старноне, 2024: 74). Уметноста, секако, не постоела во категориите на неговото семејство („никој од предците немаше поим што е уметноста“). Особено е интересно што нараторот ја користи аристотелијанската формула (веројатно и можно) за да ја илустрира „природната патека“ на неговата идна кариера. На тој начин веројатната и можна патека на неговата класа се прикажува како неизбежна судбина, судбина што во одреден момент речиси се материјализирала – кога татко му го испратил да работи во автомеханичарска работилница.

Паралелно со веројатната и можна иднина како мануелен работник, во неговите мемории се појавуваат и бројни слики на насилство и на криминал – уште една потенцијална патека за еден неаполски адолесцент со класно потекло како неговото. Сеќавајќи се на тие клучни години, сликарот забележува дека поверојатно било да заврши како „бандит, криминалец“, наместо сликарската кариера да го одбере криминалот (мафијата), а годините на сликарско чиракување да ги помине во затвор. Во неговиот вредносен систем, тоа е патеката на нагоните (сексот), на физичката сила, на насилството и на телото, „без никаква допирна точка со моливите,

пастелите и акварелите“ (Старноне, 2024: 73). Сублимацијата преку уметноста е тоа што ги облагородува неговите нагони за насилство и го трансформира како индивидуа, но истовремено, истата таа сублимација е таа што го одвојува од матичната класа и светот на криминалот.

Особено е важно што овие сеќавања со себе ги повлекуваат и неговите трауматични односи со жените: прекинувањето со неговата прва девојка Мена и неверството на неговата покојна сопруга. Алтернативниот пат на нагоните и на насилството се манифестира и кон еден поразличен однос кон женскиот род: „да раскажувам како постојано ми се врти некоја жена во мислите, а никогаш да не се задоволам со ниедна, да ги собирам жените, да ги галам, да ги искористувам, да ги претепам ако не сакаат да се потчинат и да молчат, за што и чувствував желба, некои од моите другари со кои игрив кога бев дете го направија токму тоа...“ (Старноне, 2024: 74). Односот кон жените, повторно, се артикулира на два степенa – индивидуален и општествен. Од една страна, сублимацијата е таа што ги припитомува насилните нагони и ја култивира неговата сексуалност. Од друга страна, токму бракот со неговата идна сопруга е тоа што го трасира неговиот класен подем: имено, таа потекнува од повисок општествен сталеж, и бракот со неа му помогнал да се искачи скалило погоре во класната хиерархија.

Во исто време со одвојување од класната судбина, од насилството, криминалот и токсичниот мачоистички однос кон жените, Маларико прави и децидно одвојување од јазикот на неговиот роден град. Тоа е особено видливо во играњето (во оригиналниот текст) со неаполскиот дијалект, дијалект од којшто ликот сака да се огради, како во младоста, така и во староста: „Правев напори, во тие години“, се присетува сликарот, „да се извлечам од можните насилни патишта што ме опкружуваа, кои веќе се содржеа во дијалектните вулгарности што ги знаев уште од детството: ќе мочаш крв, ќе те ебам у г’з, ќе те цигеросам“ (Старноне, 2024: 74). Познато е дека дијалектот е еден од главните индикатори од класата и дека трансформирањето на говорот од дијалект кон „стандарден“, „литературен“ јазик е еден од најважните показатели на општествена дистинкција. Така, сопственото реосмислување се случува не само во домените на вредностите и на телото, туку и на јазикот што ликот го говори, јазик што ќе биде „исчистен“ од сите конотации на работничката класа, „улицата“ и мачоизмот.

Но она што е централно за овој двоен, но симултан процес на сублимација и дистинкција е што уметноста е во јадрото на тој процес на себетрансформација и општествена мобилност. Тоа најдобро се гледа во идејата што ја имал за тоа каков човек сакал да стане: „тип со префинети зборови и емоции, чувство за одговорност, разумна одбрана на доброто, уредна сексуалност, живот посветен на единствена голема страст: циклично и непрестајно да произведувам дела, па макар и помали, ништо не ме интересираше повеќе од тоа“ (Старноне, 2024: 75). Сублимацијата е дополнително потенцирана кога ни кажува дека токму преку неа ја постигнал психолошката зрелост: „цртав, сликав и, благодарение на таа способност, созревав без да сетам“ (Старноне, 2024: 43). Од друга страна, пак, истиот талент за цртање што на лично ниво го определува неговиот психички развој, од општествена гледна точка е таа *differentia specifica* што го одвоила од јаремите на класата: „Целото мое детство и момчештво беа непрекината усилба да пронајдам начин да ја прекинам наследната нишка. Сакав да најдам некоја одлика што ќе биде моја, само моја, што ќе ми дозволеше да се искоренам од неговата крв. И ја најдов во способноста да пресоздадам што било со моливот“ (Старноне, 2024: 44). Особено во овој последен извадок јасно се гледа двојната природа и двојното значење на уметничкиот повик за неговиот живот.

Сепак овој пат на индивидуална сублимација и општествена дистинкција не бил праволиниски и едноставен – токму напротив. Епизодата со чиракувањето во автомеханичарската работилница е јасен показател. Веројатното и можното на неговата класна судбина постојано се заканувала да ги скрши браните на потиснатите нагони и на хипертрофираната општествена положба. Сликарот децидно нè уверува дека „ќе беше доволна и најмалата несигурност, еден неуспех на школо, можеби и само еден лош коментар за моите први уметнички изрази, еден злобен коментар што погодува во срце и ќе капитулирав“ (Старноне, 2024: 75). Со други зборови, фактот дека поминал низ иглени уши е постојано присутен во ретроспекциите на стариот сликар.

Конечниот знак на дистинкцијата е преселувањето на младиот Маларико од Неапол во Милано, со што романот ја активира стереотипната разлика меѓу Северот и Југот, културата и природата, сублимацијата и нагоните, цивилизацијата и варварството, прогресивноста наспроти

заостанатоста<sup>2</sup>. Со оваа дистинкција на двата града двојници се заокружува корпусот на парадигми што се елегантно синтагматски артикулирани низ приказната на романот – означувајќи го симултаниот процес на сублимација и дистинкција на идниот уметник во младоста. Секако, оваа низа на спротивставени поими е „премногу“ бинарна и вештачка, и не може да го издржи развивањето на заплетот во романот. Токму трауматичното враќање на потиснатото – во психоаналитичка и во социолошка смисла – го гради јадрото на романот.

Духовите – а за нивниот статус ќе зборуваме малку подоцна – не го оставаат на мира. Тие постојано притискаат од зад бариерите на сублимацијата и дистинкцијата што сликарот ги има поставено преку одбирањето на уметничкиот повик и оттргнувањето од Неапол:

„Јас станав телото, а останатите делови од мене станаа сеништа. А сега беа тука, престојуваа во големата дневна соба на станот во којшто ги минував тинејџерските години.... Се беа собрале тука со својот дијалект, своите безобразни начини на израз и желба, својата злоба спремна да експлодира при секој најмал конфликт. Не ми простуваа што ја избрав најневозможната од сите варијанти и што ја одбрав од нив без да отстапам ни милиметар. Ги бев избркал, но никогаш целосно“ (Старноне, 2024: 75).

Заплетот на романот е изграден токму околу последната фраза од овој извадок: „Ги бев избркал, но никогаш целосно“. Но препознавањето и прифаќањето на овој факт, не исклучиво со помош на разумот, туку со целата егзистенција, е нешто сосем друго. Процесот на прифаќање на своето минато, соочување со домот на своите родители (со Неапол и неговата култура), со алтернативните општествени траектории и – најважно од сè – препознавање на себе во сопствениот внук, е клучот за прифаќањето на егзистенцијата на духовите и она што тие го означуваат.

---

<sup>2</sup> Повеќе за разликата меѓу Северот и Југот (секако, напишани со големи букви) и за семиотичките карактеристики што хомологно се расчленуваат од почетната бинарна позиција – особено како што тие ѝ влијаат и се ползуваат од страна на книжевноста – може да се прочита во *Медијтеранската мисла* од Франко Касано (Касано, 2011) и *Креолизација на Еврoja: книжевност и миграција* од Армандо Њиши (Њиши 2013).

### Текст во текст, подражавање и препознавање: *Веселото коше* и *Шеѓа*

Обидите на Маларико да го илустрира расказот *Веселото коше* од Хенри Џејмс се одвиваат паралелно со главното дејство на романот, односно интеракцијата на стариот сликар со неговиот млад внук Марио. Може однапред да се заклучи дека токму (не)успешните обиди на сликарот да го илустрира овој особено заплеткан расказ на Џејмс е најсилниот момент на препознавање во целиот роман. Имено, агонијата низ која поминува сликарот во непрестајната борба со неговиот внук и неколкуте слободни моменти во кои се обидува да да ги трансформира зборовите во слика јасно ја илустрираат дидактичката моќ на уметноста за која зборува Ролан Барт во еден од есеите во *Митологија*: „да се гледа некој што не гледа е најдобриот начин јасно да се согледа она што тој не може да го види“ (Barthes, 1972: 39). Прогресивното прогледување на стариот сликар додека се соочува со младата енергичност на Марио и нереспонзивноста на расказот е излезот од – на прв поглед – ненадминливата бездна што се простира помеѓу Неапол и Милано.

Во овој поглед Старноне доследно го следи советот на Лукач кој на модерниот писател му советува да раскажува, а не да опишува<sup>3</sup>. Тоа значи дека процесот на подражавање е сфатен како процес на интеракција меѓу стварноста, уметничкото обликување и рецепцијата. Почнувајќи од првите страници на романот, па сè до крајот на приказната раскажано ни е илустрирањето на приказната – но не како готов, статичен производ, туку како еден непрестан процес на обиди, грешки и ревидирања. Всушност, преку уметничките премрежиња на сликарот ние ги добиваме информациите за неговото минато што ги шематизираме во претходното поглавје – зашто токму расказот на Џејмс е огледалото во коешто Маларико (во најголем дел од романот) не успева да се препознае. Обидите да го илустрира *Веселото коше* се всушност борба за разбирање на текстот, разбирање што подразбира соочување со своето Јас и егзистенцијалниот данок коишто со себе ги донеле сублимацијата на неговите нагони и реското отсекување од наследството на неговото семејство. Така, илустрирањето

---

<sup>3</sup> Реферираме на важниот есеј на Ѓерг Лукач насловен *Да се раскажува или да се опишува?* (Lukacs 1970: 110-149).

на расказот нужно подразбира реконфигурација на сликарот на своето минато – минато, кое како што се покажува, не е воопшто неговото минато, туку неговата сегашност, па дури и иднина. „Историјата“ на адаптацијата на расказот на Џејмс е „историјата“ на разнишувањето на браната што ги дели двата света на Маларико – брана којашто на крајот од романот ќе биде срушена преку низа егзистенцијални препознавања.

Важно е да се напомене дека во овој дел ја ползуваме аристотеловата категорија „препознавање“ (*anagnorisis*), сфатена во поширока смисла, како што е развиена во делата на Пол Рикер и Нортроп Фрај<sup>4</sup>. Имено, тие го поврзуваат препознавањето со темата или „мислата“ (*dianoia*) на делото, особено како што таа се манифестира во некои клучните моменти на приказната, најчесто преку некој објект или лице. Во контекст на *Шеќа*, моментот на препознавање е поврзан со неколку клучни елементи: илустрацијата на расказот *Веселојќо ќоше* на Џејмс, терасата во станот во Неапол и внукот Марио. Токму обединувањето на овие три елементи во клучната сцена од третото поглавје кога стариот сликар ќе остане заробен на терасата – го градат клучниот момент на препознавање во романот. Тоа препознавање (или серија на препознавања) не се сведува само на препознавање на некој лик (иако и тој елемент е присутен), туку на „точката на идентификација, кога скриена вистина за нешто или за некои излегува на виделина“, како што пишува Нортроп Фрај (Frye, 1963: 26).

Уште на почетокот на романот Маларико дава јасно (речиси аристотеловско) определување на фабулата на *Веселојќо ќоше*. Станува збор, ни вели тој, „за еден човек што се враќа во својата стара куќа во Њујорк и таму среќава еден дух, односно се среќава самиот себеси каков што би бил доколку не станел бизнисмен“ (Старноне, 2024: 8). Веднаш може да се забележи дека Старноне експлицитно ја користи постапката на *mise en abyme* (или „приказна во приказна“ или „текст во текст“)<sup>5</sup>, техника преку

<sup>4</sup> Во овој дел од трудот се повикуваме на првиот том од трилогијата *Време и приказна* на Пол Рикер (Riker, 1993) и есејот *Мий, фикција и размесување* од Нортроп Фрај, дел од книгата *Басни за идентитетот: истражувања од областа на људската митологија* (Frye 1963: 21-38). Секако, појдовната точка за двајцата автори е *За људската* на Аристотел, особено глава четири (*Пошкелото и развојот на поезијата*), шест (*За трагедијата*) и единаесет (*Делови на фабулата*) (Аристотел 1979: 22-24, 26-28, 33-34).

<sup>5</sup> Детална елаборација на постапката *mise en abyme* наоѓаме во поглавјето *Раскажувачка инстанца*, дел од книгата *Наратологија: теорија на приказната*

којашто се стреми дополнително да ја продлабочи приказната. Имено, станува збор за удвојување на приказната во романот бидејќи фабулата на *Шеџа* и фабулата на *Веселото коше* – и покрај бројните разлики во деталите – се структурно идентични. Динамиката на препознавање и препознавање на оваа структурна идентичност на двата лика и нивните приказни – од една страна, животот на Даниеле Маларико, а од друга страна, животот на Спенсер Брајдон – и обидите расказот на Џејмс да се транспонира во друг медиум, го градат составот на собитија во романот што ние го читаме. На овој начин Старноне воспоставува комплексна хиерархија на препознавања што се префрла од Спенсер Брајдон кон Даниеле Маларико, а од Даниеле Маларико кон емпирискиот читател на *Шеџа*. Така, еден пофокусиран поглед кон расказот на Џејмс може дополнително да го разјасни функционирањето на романот и може да придонесе кон подобро разбирање на некои од неговите централни влогови.

### Духовите на Хенри Џејмс: едно кратко читање на *Веселото коше*

Главниот лик на *Веселото коше*<sup>6</sup>, Спенсер Брајдон, се враќа во Нјујорк по 33 години самонаметнат „егзил“ во Европа. Никаде не е дефинирано каде поточно живеел Спенсер: Европа, како што е најчесто случај во расказите и во романите на Џејмс, конотира многу повеќе од географска одредница, таа подразбира една цела култура и историја. Може да се заклучи, без премногу да се извитоперува смислата, дека двојноста Америка – Европа кај Џејмс структурно кореспондира на двојноста Неапол – Милано кај Старноне. Но во Нјујорк тој е затекнат од промената што ја затекнува во своето родно место: „му недостасуваше тоа што беше сигурен дека ќе го најде, а го најде она што никогаш не би го ни замислил“ (James, 2003, 342). Со други зборови, градот од неговата младост е комплетно

---

*и раскажувањето* од Миеке Бал (Bal, 2000: 21-48) и во поглавјето *Глас* (под категоријата „метадиегетички наратив“) од книгата *Дискурсој на приказнај* од Жерар Женет (Genette, 1980: 212-262).

<sup>6</sup> Расказот *Веселото коше* не е преведен на македонски јазик. Сите преводи на расказот вклучени во овој текст се дело на авторот, изработени во согласност со оригиналот и во координација со српскиот превод (под наслов *Куча на лакај*) вклучен во збирката раскази од Хенри Џејмс со наслов *Пријовешке* (Џејмс, 1962: 227-271).

променет, главно од архитектонска гледна точка. Тој поседува две големи недвижни (по пат на наследство) коишто му овозможиле средства да го живее својот живот во Европа, живот што во очите на другите поминал во несериозност, непромисленост, површноост и ексцентричност. На местото на првата недвижнина, под водство на Спенсер се гради зграда, а втората недвижнина, неговата семејна куќа е неговото „весело ќоше“ – неговиот „загубен рај“, местото каде што ја поминал својата младост.

По еден разговор со неговата стара пријателка (и иден љубовен интерес) Алис Ставертон во умот на ликот се закачува идеја којашто станува негова централна опсесија. Откако забележува дека многу доста успешно се занимава со претприемачките и архитектонски активности во реновирањето на првата куќа, тој почнува да се прашува за непреливиот живот, животот што можел да го има доколку не заминал во Европа, туку останал во своето „весело ќоше“ и ги следел советите на неговиот татко кој сакал Брајден да ја гради својата идна кариера во „бизнисот“. „Станува збор за фантастичниот, но совршеновозможен развој на мојата сопствена природа којашто не би ја пропуштил“, забележува Брајден, а тој „возможен развој“ го ословува како „чудно алтер его некаде многу длабоко внатре во мене“ (2003, 349). Окупиран од оваа „морбидна опсесија“ тој почнува да поминува сè повеќе време во семејната куќа во потрага по своето „алтер его“. Откако ќе ја усвои и култивира својата перцепција за новите потреби – ќе почне себеси да се доживува како ловец, а потрагата по „алтер егото“ како лов – тој ќе добие чувство дека некој или нешто во куќата го следи. Во тој момент, од ловец Брајден станува жртва. По подолго трагање ќе забележи дека на првиот кат една врата што претходно самиот ја затворил е отворена. Токму тука, конечно го сретнува духот, односно својот двојник.

Соочувањето со неговото „алтер его“ е трауматично во вистинска смисла на зборот – на крајот на средбата Брајден ја губи свеста. Секако, неговиот двојник е сè што тој не е, „сјаен, огромен и монструозен“, наспроти нежната префинетост и култивираност на Спенсер:

„Неподвижен и свесен, аветски а сепак човечки, човек со граѓа и големина како него го чекаше да се измерат... Ова можеше да биде само тоа – сè додека не препозна додека се придвижуваше нанапред, дека она што го правеше лицето нејасно беа две подигнати дланки што го сокриваа... Така Брајден, кој

стоеше пред него, го гледаше. . . неговата постојана мирнотија, неговата жива стварност, неговата седа наведната глава и бели дланки што ја криеја необичната стварност на неговото вечерно одело, моноклот што се нишаше, свилениот ревер што одблеснуваше и белата кошула, бисерното копче, златниот синцир за часовникот и изгланцаните чевли. . . Пресвртот, за нашиот пријател, пред да биде свесен за него, стана огромен – овој пад во актот на разбирање, за чувството на загадочниот маневар на неговиот противник. Тоа значење, конечно, додека зјапаше, му беше пружено; затоа што тој, за време на ова ново мачење, можеше само да зјапа со отворена уста во своето друго јас, да зјапа како доказ дека *нему*, кој е на тоа место, му се претставува живот на успех, уживање и триумф. . . Зар доказот не се гледаше во прекрасните дланки што го покриваа лицето, во дланките кои беа јаки и целосно раширени? – така раширени и така полни со намера така што, и покрај посебната вистина што ги надминуваше сите други, фактот што на едната дланка и недостастуваат два прста, од кои беа останале само остатоци како разнесени од куршум. . .“ (James, 2003: 364).

Сцената кулминира кога духот ќе ги тргне дланките и ќе го покаже своето лице, што, секако, е исто со она на Брајден. Средбата го згрозува Брајден што не може да се помири дека овој дух, неговото алтер его, е навистина тој – самиот тој каков што можел да биде доколку животот го живеел во Њујорк, наместо во Европа. Ваквиот идентитет (забележува Брајден) е чудовиштен бидејќи никако не кореспондира со неговиот сегашен идентитет. За него лицето на духот е лице на странец: одвратен, вулгарен и бучен – а сепак лице на една личност далеку поголема и помоќна од него. Двата исечени прста означуваат една личност кшто зрачи со својот капацитет за насилство и бескомпромисност; додека богатата облека означува богатство и почит – квалитети што на „стварниот“ Брајден му недостастуваат. На крајот на сцената Брајден подлегнува на притисокот и се онесвестува.

Сепак, расказот завршува „среќно“, односно расплетот го ослободува Брајден од неговото минато и го оспособува за неговата љубовна иднина со Алис. Имено, дијалогот со Алис (во третата целина на расказот) се однесува на неговото делумно прифаќање дека духот што го сретнал во „веселото кошче“ е една можна, па дури и веројатна варијанта на животот

што можел да го има. Имено, Брајден се препознава себеси во својот двојник. Сепак двојникот на Брајден не е Брајден, иако можел да биде. Без разлика на тоа што е моќен, насилен и физички импозантен, алтер егото на Брајден има оштетен вид (моноклот) и му фалат два прста. Тоа е една исцрпена и измачена фигура, а што е најважно: тој ја нема Алис во неговиот живот. „Тој има милион годишно. Но ве нема Вас“, ѝ кажува Брајден на Алис, а таа заклучува, со последните зборови на расказот: „И тој не е – не, тој не е – *Bue!*, прошепоти таа, додека го привлекуваше на градите“.

Како и остатокот на опусот на Џејмс овој расказ е обемно коментираан<sup>7</sup>. Секако, голем дел од интерпретациите се согласни со раниот суд на Вирџинија Вулф дека – како и во случајот со другите „приказни за духови“ (*ghost stories*) на Џејмс – станува збор за еден текст што зад примарниот „фантастичен“ и „хорор“ слој, затскрива други слоеви што ги допираат прашањата на психологијата, културата, идентитетот и егзистенцијата. Наместо да нè заплашат, духовите во приказните на Џејмс треба да го искажат она што не може да се искаже и да го навестат тоа што ликот допрва треба (успешно или неуспешно) да го разбере. Тие, најчесто, не потекнуваат од некоја паранормална стварност, туку од самиот субјект – како знак за некој остаток од минатото или нерешен проблем што го блокира „нормалното“ функционирање во секојдневието<sup>8</sup>. Со други зборови,

<sup>7</sup> Постојат бројни интерпретации на расказот на Џејмс. Во нашето читање на *Шегата* и на *Веселото коше* ние се повикуваме на толкувањата на Френсис Матисен во книгата *Главна фаза* (Matthiessen 1944: 136-138), на Вилијам Фридмен во текстот *Универзалноста во Веселото коше* (Freedman 1964: 12-15), на Ерл Ровит во есејот *Духовите во Веселото коше на Хенри Џејмс* (Rovit 1965: 65-72), на Милисент Бел во книгата *Смислајќа кај Хенри Џејмс* (Bell 1991: 275-277), на Леон Едел во вториот том од *Животојот на Хенри Џејмс* (Edel 1977: 349-350, 619-621) и на Мајкл Анеско во *Монополизирање на мајсторот: Хенри Џејмс и поетиката на модерните книжевни ситуации* (Anesco, 2012: 43).

<sup>8</sup> Во есејот *Приказните со духови на Хенри Џејмс* Вулф забележува: „Духовите на Хенри Џејмс немаат ништо заедничко со старите насилни духови — морски капетани обоени со крв, белите коњи, дамите без глава сретнати на темни патеки... Нивното потекло е во нас самите. Тие се присутни секогаш кога она што е значајно ја преплавува нашата моќ да го изразиме; секогаш кога обичното се појавува опкружено од чудното. Збунувачките нешта што останале, застрашувачките што опстојуваат – тоа се емоциите што тој ги зема, што ги отелотворува, ги прави утешни и разбирливи“ (Woolf, 1966: 291).

тие се многу слични на сеништата и привиденијата што му се прикажуваат на Маларико.

Понатаму, и покрај различните читања на овој расказ, сепак повеќето од нив се согласуваат дека станува збор за една приказна за „потенцијалност“ – потенцијалноста за неостварениот живот којашто тлее во секоја индивидуа. Критичарите често знаат да го сопостават расказот *Веселото коше* со сличниот расказ на Џејмс насловен *Сверој во џунџлата* (*The Beast in the Jungle*, 1903), како негово „алтер его“ – имено, првиот текст ни претставува еден активен лик што успешно се справува со импликациите на алтернативниот живот, додека вториот расказ ни раскажува за еден пасивен лик што неуспешно се справува со животот што можел да го има, особено на љубовен план. Од оваа гледна точка, Маларико се трансфомира од пасивноста на Џон Мерчер (главниот лик во *Сверој во џунџлата*), кон активноста на Брајден во *Весело коше*. Имено, важно е да се потенцира дека во *Шеџа* Старноне ни нуди позитивна разрешница на конфликтите на сликарот. Исто така, особено се индикативни биографските и психоаналитичките интерпретации на *Веселото коше* што го коментираат расказот од гледна точка на враќањето на самиот Џејмс во САД на почетокот на XX век, откако станал натурализиран Британец. Можноста да се биде нешто друго – особено на поодминати години – била една од централните преокупации на американскиот автор. Овој биографски аспект, што секако му бил познат на Старноне, додава уште еден слој на структурна сличност помеѓу животот на Џејмс, расказот *Веселото коше* и романот *Шеџа*.

### **Во работната соба: едно неуспешно подражавање**

Скиците за илустрациите што ги почнува Маларико пред да прифати да го причува својот внук во Неапол се комплетно промашување. Иако во романот не добиваме описи за како изгледаат првичните илустрации, според остатокот од романот може да имплицираме дека станува збор за „реалистични“ цртежи што се обидуваат да го доловат специфичниот хронотоп на Њујорк од времето за кое пишува Џејмс. Тие воопшто не му се допаѓаат на издавачот, но што е уште поважно, не му се допаѓаат ниту на стариот сликар, иако на почетокот одбива да го прифати тоа. Главната причина за неприфаќање на критиките – што доаѓаат истовремено и од

младиот издавач и од неговиот внук (кому боите ми се „премногу темни“ – не е само професионалната суета, туку и одбивањето да се обиде да направи нешто поразлично, иако уметничката интуиција му сугерира да отиде во поразличен правец. Она што е важно да се забележи за обидите на сликарот да го илустрира расказот на Џејмс е што тие се неуспешни секогаш кога тој се обидува да го следи правецот на неговата макотрпно стекната вештина и да работи како што работел во минатото. Токму во моментите кога го насочува неговото внимание надвор од расказот и од сопствената вештина – најчесто кога се концентрира на сопствените проблеми, на Марио, неговите потреби, па дури и совети – тој добива изблици на инспирација и свежи идеи.

На пример, кога Марио ќе го принуди на една прошетка низ Неапол – каде го чувствува контактот помеѓу неговото минато и сегашно јас – дедото и внукот седнуваат во едно кафуле. Сопственикот на кафулето го привлекува вниманието на сликарот зашто и тој (како што му раскажува) во одреден момент од животот сакал да се занимава со уметност, но ја „надминал“ таа младешка „фантазија“ („И јас знаев да цртам“, вели сопственикот, „ама со текот на времето ми помина“). Разговорот го инспирира сликарот и веднаш по враќањето во станот тој добива инспирација да го искOMBинира тоа што го видел во Неапол со расказот на Џејмс. „Мажот од кафулето го претставуваше животот во неговата дефинирана форма, во неговото траење“, забележува Маларико, „додека неодредената бела силуета – таа, да, беше сеништето“. Сеништето, со други зборови, е „алтер егото“ на сопственикот на кафулето, онаа верзија од него којашто можела да биде, доколку не го „надраснал“ импулсот на сликање. Но, стариот сликар веднаш ја отфрла идејата со оправдание дека згрешил што ги нацртал човекот и сенката еден до друг. „Некогаш можеби биле толку блиски, но силата на нештата лека-полека се насобрала околу човекот од кафулето, толку што разделбата станала неизбежна. Јас – помислив – од каде доаѓа, од што сум се одвоил“ (Старноне, 2024: 47). Сенките не можат да бидат една до друга, забележува Маларико, бидејќи тие се премногу далечни, бариерата помеѓу нив е многу цврста – слично како што бариерата помеѓу него и Неапол е – барем во овој момент – ненадминлива. Сепак, излегувањето по советот на Марио и замешувањето со градот и луѓето од неговото детство ја придвижува неговата инспирација во еден продуктивен правец: или, со други зборови, го размрдува неговото

истоштено либидо. Од друга страна, кога се обидува да се концентрира исклучиво на расказот, тогаш вистински ја чувствува староста и губи секаква инспирација и енергија за да го илустрира расказот. Во јадрото на овој неуспех е неможноста да се препознае себеси во приказната на духот-двојник на Хенри Џејмс.

По неколку слични ситуации, оваа идеја за поставување на актуелното и потенцијалното едно до друго почнува да ја обзема имагинацијата на сликарот. Исто така, тој заклучува дека мора да го напушти реалистичкиот модус на претставување (да го илустрира *Веселото коше* во автентичниот хронотоп) и да почне да го црта тоа што добро го знае – Неапол, старата куќа, сопственикот на кафулето, Марио итн. Со други зборови, тој почнува да го реосмислува расказот во сооднос на неговата егзистенцијална ситуација и да го разбира процесот на подражавање во една поширока смисла (не како имитација, туку како креативно реосмислување на материјата). Една од првите продуктивни идеи е да ги искористи собите од станот каков што бил за време на неговото детство за да ја пополни заднината во „веселото коше“ од расказот на Џејмс (да се поистоветат амбиентите од деветнаесеттиот век и отаде океанот со оние на неаполската куќа од првата половина на дваесеттиот век“). Полека но сигурно во неговата имагинација се кристализира идејата за двете куќи – едната актуелна, таква каква што е во стварноста, и другата сенишна, таква каква што можела да биде. Секако, куќите мора да имаат и станари што ќе ја артикулираат истата идеја, меѓупросторот што постои помеѓу она што е, и она што можело да биде:

„Сè на сè мислев дека е корисно што се ослободив од расказот на Џејмс, се фокусирав врз скици инспирани од станот во времето на мојата адолесценција и од моите лични сеништа... Ќе го искористам Неапол и ќе замислам еден невидлив меѓупростор, помеѓу куќата од минатото и сегашноста, во којашто ќе сместам деца, многу деца поврзани меѓу себе како еден долг синцир на сијамски близнаци што израснале во мизерија и без вредности, деца што не ги кријат лицата во сенките или со рацете, немаат потреба, сами по себе се недоразвиени тела што се задишуваат и без да имаат уста или очи, грабаат со тапите екстремитети, се измачуваат поради неодложната потреба да пораснат, да се издолжат, да се дефинираат“ (Старноне, 2024: 89).

Сепак, и покрај тоа што идејата се покажува како продуктивна, Маларико не може комплетно да им даде форма на сеништата. Од една страна тука е стравот: втората куќа и сенишните деца му се појавуваат само во темнината – веднаш штом ја упали светилката тие исчезнуваат. Но, од друга страна, оваа материја не ѝ се покорува на неговата вештина, онака како што ја развивал од дваесеттата до седумдесет и петтата година. „Бездруго работев напорно и пред очите како вистински да ја гледав старата куќа и нејзините исплашени и насилни жители, вител млади деформирани тела под притисок на невидливиот сид што ме одвојуваше од нив, онаков каков што сум денес, од сето она што можев да станам“. Можеме да видиме дека разбирањето е тука – тој почнува да ја согледува врската помеѓу минатото и сегашноста, помеѓу расказот на Џејмс и неговиот живот. Но бариерата едноставно не може да се скрши, бидејќи препознавањето е исклучиво од интелектуална природа. Кога се обидува на суштествата да им даде форма тој чувствува дека: „во мене имаше едно јадро што сакаше да се скрши и да се истури носејќи на светот форми што не беа видени претходно. Но јас – односно мојот карактер како што го дефинираше времето, или поточно збирот од лекции што ги научив и јазикот што го восприемив – умеев да создадам само дела како дрвото и своното“ (слика од неговиот зрел период, којашто ја има подарено на ќерка му) (Старноне, 2024: 95).

Пресвртот се навестува во моментот кога Маларико конечно прифаќа дека не може постојано да го оттурнува Марио од себе. Тие седнуваат заедно да „работат“ на своите проекти – имено, Марио, исто така, покажува одредени наивни таленти за цртање. На момент, изгледа како бариерата помеѓу внукот и дедото да е надмината. Но кога Маларико бара од Марио да види што нацртал, открива дека внукот го цртал него додека работи. „На листот на малиот се наоѓаше доказ за неговата неверојатна вештина на подражавања, за природната композирачка хармонија, за фантастичното чувство за боја. Ме нацртал мене, бев препознатлив, мене во моментот, каков што сум денес. А сепак предизвикував страв и трепет, навистина бев моето сениште“ (Старноне, 2024: 104). На одговорот зошто го направил тоа внукот одговара: „Те имитирав тебе, како што црташ ти“. Во овој клучен миметички момент, следи едно од првите вистински препознавања на стариот сликар – препознавање коешто е сматно (од интелектуален аспект), но сепак полно со егзистенцијални импликации: „Му

го зедев листот, детално го разгледав. Се почувствував како некој да ме турнал толку насилнички што сум одлетал до самиот раб на светот. И се потсетив на друг удар, исто толку силен, што го осетив како дете кога сè уште не знаев ништо за мојот талент и го открив меѓу вчудовиденост и страв. Но, за разлика од тој што што ме поттикна тврдоглаво да верувам, сè повеќе, во мојата апсолутна уникатност и важност – а во мене се зачна несразмерна амбиција – ударот создаден од цртежот на Марио почувствував дека може да ме уништи“ (Старноне, 2024: 105).

Во еден замав, со еден наивен цртеж, Марио речиси комплетно го уништува долгогодишниот труд на сублимација и на дистинкција што го определува карактерот на Маларико. Во цртежот на Марио сликарот јасно се гледа себеси за прв пат: како стар човек чијшто живот изминува, како човек што бидува заменет од младите луѓе што доаѓаат на светот (како неговиот внук и издавач), и како човек чијашто *differentia specifica*, неговиот сликарски талент, можеби и не е толку уникатен како што мислел целиот свој живот. Не е случајно што во тој момент заедно со внук му почнуваат да ги уништуваат неговите стари скици. Но вистинската кулминација се случува неколку моменти подоцна, кога внукот ќе го затвори дедото на терасата (чијашто врата, како што ни е вешто навестено во романот, е расипана).

### На терасата: едно успешно препознавање

Третата целина од романот е целосно сочинета од обидите на стариот сликар да се ослободи од терасата – еден особено индикативен хронотоп, бидејќи терасата е претворена во шпајз<sup>9</sup> – додека се смрзнува од дождот и студот. Поради притисокот, студот, влагата и поради крвкото

---

<sup>9</sup> Терасата, односно балконот, е индикативен хронотоп, во смислата што Бахтин ѝ ја дава на оваа категорија: „Балконот сега беше еден вид на шпајз, каде што ќерка ми насобрала сè што може да ѝ послужи за кујната: мирисот на лук, кромид, и прашок доаѓаше оттаму“ (Старноне 2024: 31). Не е случајно што на крајот на романот Маларико завршува на едно вакво место, коешто во минатото за него имало сосем други конотации: имено, во детството тој често знаел да црта и да пишува на терасата, место каде што се изолирал од семејството. Повеќе за категоријата на хронотопот кај Бахтин во есејот *Форми на време и на хронолојот во романот: белешки за една историска поетика* (Bakhtin 1981: 84-258).

здравје, тој почнува интензивно да халуцинира и да размислува за своето минато: „И додека викав сè понеконтролирано, можеби поради напорот или поради хемоглобинот и феритинот, пред двојното стакло ми се појави ужасна слика. Сидот пред вратата, истиот на кој се потпираше мојот кревет, беше како огромна коцка лој, обележан со светлорозови живи, а од лојот се насираа безброј гневни лица“ (Старноне, 2024: 121). Паралелно со појавувањата на сеништата се јавуваат и сомнежите за својата животна патека – за неговото животно дело, постигнато преку интензивната субlimација на „примитивните“ нагони и дистинкцијата од својот роден град и семејство: „Што постигнав јас, во суштина?... Таму изложен на студениот ветар и ризикот од дожд, конечно гледав јасно... сум верувал во лаги и поради мојата тврдоглава упорност, станав нешто што не сум бил достоин да станам... Падот не се наоѓаше отаде оградата, падот беше во мене“ (Старноне, 2024: 124-125).

Додека се смрзнува на терасата, погледот на сликарот шета низ дивоградбите на Неапол и размислува за корупцијата и грабежите што сигурно се случуваат во тој момент – и уште еднаш се потсетува дека сликарството е работата што му помогнала да се одвои од својот роден град. Имено, преку сликарството тој добил моќ „да покажам дека сум различен“. Но, цртежот на Марио сменил сè, зашто сликарскиот талент на момчето ја уништил „хипотетичка уникатност“ на Маларико:

„И на тој начин ми откри дека во себе ја крие истата моќ која јас ја присвоив како дете, толкувајќи ја како знак на уникатност. Значи не стануваше збор за моја лична дарба. Напротив, со оглед на тоа што се манифестираше во него и, можеби, во кого било друг – дури и во шанкерот што го среднав минатото утро – таа не ме дефинираше мене како личност, како што верував отсекогаш. Сфатив што ми се случи во дневната. Цртежот на Марио ја прогони од моето тело сликата што ја имав за себе“ (Старноне, 2024: 114-115).

Колку што подолго седи на студот и на дождот, толку халуцинациите стануваат сè поинтензивни и повидни. Сенките почнуваат да ја пробиваат бариерата „помеѓу двете куќи“ што Маларико претходно толку цврсто ја поставува помеѓу неговото минато и сегашно јас – конечно, сенките, се покажуваат како тоа што навистина се: „сеништата ја пробиваа секоја бариера – безбројни *јас*, кои беа или абортирани, или имаа кус живот – се

движеа низ станот барајќи ме“. Ова е моментот во романот што структурно и тематски кореспондира на кулминацијата во *Веселото коше*, кога Брајден по долгиот лов се соочува лице в лице со своето алтер его. Кај Маларико, од друга страна, препознавањето е определено преку тоа што сликарот конечно прифаќа – не само интелектуално, туку и егзистенцијално – дека сеништата што му се пројавуваа од пристигнувањето во семејната куќа се аспекти на неговото алтер его. Сеништата се, ако сакаме да бидеме попрецизни, „безбројните јас кои беа абортирани“ – односно Маларико криминалецот, автомеханичарот и „мачо“ мажот, Маларико, фигури што се телесни, вулгарни, насилни и коишто зборуваат на дијалект. Со други зборови, потиснатите елементи на неговото минато се враќаат во полна сила.

Сепак, сеништата не остануваат апстрактни, туку заземаат многу конкретна и опиплива форма. Токму тоа е и значењето на лојот („една одвратна примитивна материја“), којшто ја означува чистата потенцијалност на секое битие. Лојот, секако, ја добива формата на Марио, неговиот внук („неговото тело сето стуткано и подготвено да се истури надвор од сјајната маст“). Во моментите кога лојот се трансформира во Марио, Маларико конечно го согледува своето слепило – и како личност и како уметник:

„ете што требаше да нацртам, помислив. Сеништето што го барав е Марио, сето време ми беше пред очи, уште откако пристигнав. Неговата витална материја содржи сè што е можно во себе: она што се манифестира преку долгиот синцир од вкрстување на делови што му претходе, она што се дезинтегрирало и се загубило во смртта, она што чека веќе милион години да се изрази, а сега се извртува, се превиткува, се протега, изискува сегашност во иднината, сака да биде нацртано, насликано, фотографирано, снимено, зачувано, пренесено, раскажано, реосмислено. Какво извонредно сениште беше детето, толку малечок, а толку способен. Не го поднесував“ (Старноне, 2024: 130).

Во овој дел од романот Старноне успева вешто да ги сплете во еден момент на препознавање различните елементи на нетрпеливоста на Маларико кон неговиот внук. Причината за таа нетрпеливост, секако, не се наоѓа само во Марио – во неговото младо и силно тело, безгранична енергија и способност да се снаоѓа низ куќата, како и неговиот наивен и

сè уште неразвиен талент за сликање. Таа се наоѓа, најпрвин, во неможноста сликарот да ја прифати својата старост и новостекнатиот статус на дедо. Овој збор за него, како што забележува во еден момент од романот, нема никаков референт, тој не може (и не сака) да го поврзе со својата егзистенција. Потоа, нетрпеливоста потекнува и од одбивањето да го прифати детето како негов потомок: Марио, за него, претставува нешто туѓо (создадено според „туѓ крој“) – бидејќи повеќе личи на татко му и неговото семејство сочинето од високообразовани доктори, професори и други угледни граѓани. Со други зборови, тој не може да прифати дека младата интелигенција и талент на Марио потекнуваат од неговата „лоза“ на мајстори и работници. Маларико си замислува дека сеништата му се потсмеваат „Сакаше да станеш – велеа – господин од високото друштво и ете до каде дотурка“ (Старноне, 2024: 87) – реферирајќи на „слабоста на неговото семе“, истуркано од посилните гени на граѓанските класи.

Во овие моменти сите психолошки и класни бариери на сликарот се рушат во еден здив. Откако Марио не успева да ја отвори вратата од терасата, целиот бес на Маларико се истура врз малото дете, извлекувајќи ги на виделина неговите сублимирани карактеристики од кои целиот живот се обидел да се разликува: „Почнав да викам на дијалект, да чукам по стаклото заборавајќи, овој пат, дека можам да ја влошам ситуацијата, да се повредам и да го повредам него“ (Старноне, 2024: 133). Испуштањето на силните емоции и ослободувањето на скриената природа носат до нова, свежа перспектива на целиот момент. Најпрво сфаќа дека удирајќи по стаклото, не удира во детото „туку во коцката лој од моето привидение, концентратот на неутврдена моќ што ја гледав во него, сега“ (Старноне, 2024: 133). Стариот човек се свестува и за прв пат успева да ја види (да ја препознае) реалноста на неговиот внук – дека тоа е само едно мало, во најголем дел беспомошно дете што има потреба од дедо. Конечно, Маларико успева да се препознае себеси во внукот – да препознае дека сеништата и парчето лој не се само манифестација на неговиот внук и сè она што детето го претставува, туку и дека привиденијата произлегуваат од него самиот: „Почувствува дека во таа жива кукла има и – меѓу другото – нешто што во последниве седумдесет години верував дека е само мое, а кое доаѓаше од многу подалеку. Нешто што отпатувало од еден сегмент на место-коска-нерв-време до друг со сличен состав... за да исчезне и повторно да се појави (Старноне, 2024: 135). Неколку реда понатаму, пак,

експлицитно го кажува тоа што ние го навестуваме во неговите реченици – дека конечно препознавањето е компетирано: „Во последните неколку минути се случи нешто што полека стигнуваше како информација до мојот мозок и, на мое изненадување, имаше смирувачки ефект. Веројатно, без да забележам, преминав некаква невидлива граница и повеќе не успеав да се секирам за себе. Животот, целиот мој живот, пројде покрај мене, без никакво каење“ (Старноне, 2024: 136). Кратко по моментот на кулминација, стариот сликар е ослободен од терасата, настапува период на помирување помеѓу Маларико и Марио, а трауматичната ситуација не е ниту спомната пред родителите, што набргу се враќаат.

Трансформацијата на Маларико е комплетна. Една позната фраза на Џејмс – од новелата *Еден лондонски животи* – совршено ги сумира последиците од претходните настани, доколку благо се промени родот на главниот јунак: „Местото беше исто, но неговите очи беа различни“ (Џејмс, 1963: 7)<sup>10</sup>. Единствени дополнителни информации што ги добиваме од крајот на романот, а кои се важни за дополнително развивање на неговата тема, можеме да ги пронајдеме во краткиот разговор на сликарот со неговиот зет. Саверио, кој само што се вратил од конференцијата со својата сопруга, каде (барем за момент) ги решиле своите брачни проблеми, го прашува Маларико што е тоа што му помогнало да ги надмине предизвиците во својот живот. „Што да правам?“, Саверио едноставно го прашува, а сликарот полусериозно одговара. „Од сè по малку... Малку лекарства, малку социологија, малку психологија, малку религија, малку бунт и револуција, малку уметност, па дури и вегетаријанска диета, часови по англиски, астрономија. Во зависност од фазата“ (Старноне, 2024: 142-143). Романот завршува со уште еден „трик“ или „шега“ на авторот кон читателите. Кога мајката го фали младешкиот цртеж на внукот, стариот сликар забележува: „Тоа е дело на внук ми“, а Марио речиси веднаш одговара: „Го прецртав од дедо“ (Старноне, 2024: 144).

Со завршувањето на романот комплексната мрежа на препознавања е заокружена – Маларико успешно го поминува својот обред на соочување со низата егзистенцијални прашања, главно поврзани со неговата

---

<sup>10</sup> Во оригиналниот текст фразата – искажана во слободен индиректен говор – се однесува на главниот лик на новелата, Лора Винг: „Местото беше исто, но нејзините очи беа различни: тие видоа толку тажни и расипани работи за толку кратко време“ (Џејмс, 1963: 7).

сублимација и дистинкција од своето помладо јас. На крајот, тој успева да најде мир и да ги надмине психолошките и општествените блокади. Илустрирајќи го расказот на Џејмс, во кој Спенсер Брајден се препознава во своето сенишно алтер его, Маларико се препознава себеси во составот на собитија на *Веселото коше*. Својата куќа ја препознава во њујоршката куќа, а дилемите на повратникот му стануваат слични со сопствените. Препознавањето на едниот фикционален лик го стимулира препознавањето на вториот фикционален лик. Но, нишката на препознавања не завршува тука, бидејќи обидите на илустрирање на расказот на Џејмс го стимулираат сликарот подобро да ја гледа сопствената ситуација во родниот Неапол. Клучната низа на препознавања се случува на терасата кога Маларико едно подруго се препознава во различните абортирани алтер ега од младоста, се препознава во татка си и се препознава во својот помлад двојник – Марио.

Последните страници од романот се индикативни за последиците од овие препознавања. Во разговорот со Саверио гледаме дека уметноста – централната точка на неговата сублимација и дистинкција – е детронизирана и разнишана. Таа не е веќе недопирливот знак на неговото надминување и одвојување од Неапол – во психолошка и социолошка смисла – туку место на контакт и на продолжување на врските што тој ги има со родниот град, персонифицирани и овоплотени во неговиот внук. Тоа се гледа во трансформација на чувствата што тој ги има кон неговиот внук и сликарскиот талент што тој можеби ќе го развие во својот живот. Имено, чувството на нелагодност што претходно го предизвика цртежот на внукот, сега, на крајот на романот, е извор на гордост што можеби внукот ќе продолжи по стапките на дедото – а продолжувањето ќе се оствари преку уште едно подражавање, овој пат од страна на внукот. Така, серијата на препознавања и подражавања се затвора во круг што го заокружува делото на Старноне: дедото што се препознава во внукот, а внукот што го подражава дедото.

## Заклучок

По ова читање романот *Шеќа* се покажува како продлабочени медитации на различни психолошки и општествени феномени, какви што се

сублимацијата и општествената мобилност. Но, исто така, очигледно е дека романот нуди една вешто обликувана приказна којашто во преден план се ползува со категориите на подражавање и препознавање. Особено со употребата на расказот на *Веселото коше*, што е интегриран во форма на „текст во текст“ во јадрото на *Шеџа*, не само што се проширува опсегот туку и се продлабочува значењето на препознавањето. Преку процесот на адаптацијата на расказот на Џејмс, што нужно подразбира и негова интерпретација и реконфигурација, Старноне успева да ни прикаже „некој што не гледа“, а нам (на читателите) да ни овозможи јасно да го согледаме она што тој не може да го види.

Токму преку тие интринсично книжевни (нарративни) стратегии, романот ја остварува својата медитација на психолошките и на социолошките категории – и дава своја интерпретација на феномените на сублимација и дистинкција. Но, како што можевме да видиме, овие феномени не се апстрактно прикажани, туку се материјализирани во нарративното јадро на романот, овоплотени преку ликовите и нивните приказни. Само на тој начин, романите можат да ни ги пренесат своите коментари за комплексните психолошки и општествени процеси што секојдневно се одвиваат околу нас.

### Литература:

- Аристотел. 1979. *За поетиката*. Скопје: Македонска книга.
- Касано, Ф. 2011. *Медијеранска мисла*. Скопје: Темплум.
- Њиши, А. 2013. *Креолизација на Европа: книжевност и миграција*. Скопје: Магор.
- Старноне, Д. 2024. *Шеџа*. Скопје: Арт Конект.
- Фројд, С. 2008. *Неугодното во културата*. Скопје: Магор.
- Џејмс, Х. 1963. *Један лондонски живој*. Београд: Народна књига.
- Џејмс, Х. 1962. *Приповејке*. Београд: Просвета.
- Anesko, M. 2012. *Monopolizing the Master: Henry James and the Politics of Modern Literary Scholarship*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bal, M. 2000. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna Knjiga.
- Bakhtin, M.M., Holquist, M. (ed.). 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

- Barthes, R. 1972. *Mythologies*. New York: The Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux.
- Bell, M. 1991. *Meaning in Henry James*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 2010. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London and New York: Routledge.
- Edel, L. 1977. *The Life of Henry James: Volume 2*. London: Penguin Books.
- Eribon, D. 2013. *Returning to Reims*. Los Angeles: Seiotext(e).
- Freedman, W.A. 1962. Universality in "The Jolly Corner". *Texas Studies in Literature and Language*, 4, (1): 12-15. <https://www.jstor.org/stable/i40034262>
- Frye, N. 1963. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York, Burlingame: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Genette, G. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- James, H. 2003. *Tales of Henry James: The Texts of the Tales / The Author on his Craft / Criticism*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Lukacs, G. 1970. *Writer and Critic and Other Essays*. New York: Grosset and Dunlap.
- Matthiessen, F.O. 1944. *Henry James: The Major Phase*. New York: Oxford University Press.
- Riker, P. 1993. *Vreme i priča: Prvi tom*. Novi Sad: Sremski Karlovci.
- Riker, P. 2010. *O tumačenju: ogleđ o Frojdu*. Beograd: Službeni glasnik.
- Rovit, E. 1965. The Ghosts in James's "The Jolly. Corner". *Tennessee Studies in Literature*, 10: 65-72.
- Woolf, V. Henry James's Ghost Stories. 1966. *Collected Essays: Volume One*. London: Hogarth Press: 286-292.

Vedran Dizdarevik

**GHOSTS AND CHILDREN: DISTINCTION, SUBLIMATION AND  
RECOGNITION IN *TRICK* BY DOMENICO STARNONE AND *THE JOLLY  
CORNER* BY HENRY JAMES**

**Summary**

The novel *Trick* (*Scherzetto*, 2016) by contemporary Italian writer Domenico Starnone is an intensive short story about diverse, yet interconnected, societal and psychological topics such as social mobility, class, taste, sexuality, aging, and repression. At the same time, it is also a story about art and the ways in which artistic creation can change how we perceive ourselves and those around us. This paper offers a reading of the novel through the categories of recognition (*anagnorisis*), sublimation, and distinction in relation to the life of the main character of the story, the aging painter Daniele Mallarico and his struggling attempts to illustrate Henry James's short story, *The Jolly Corner* (1908). Utilizing Sigmund Freud's theory of sublimation and Pierre Bourdieu's notion of distinction, the first part of the paper analyzes Mallarico's memories of his coming of age in Naples and his subsequent career as a painter. His artistic career is interpreted both as a way of sublimating his urges and a point of distinction from his working-class origins – tightly connected to the culture of the city of Naples. The second part of the paper analyzes the simultaneous process by which Mallarico attempts to illustrate Henry James's story and the series of misrecognitions and recognitions that stem from the interpretive and creative process. Finally, the paper also offers a reading of James's *The Jolly Corner*, especially through the notion of the *mise en abyme*, and the role it plays in Mallarico's coming to terms with his past, old age, and relationship with his nephew.

**Keywords:** *Trick* (*Scherzetto*), Domenico Starnone, sublimation, distinction, mimesis, recognition (*anagnorisis*).