



UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FAKULTET TEHNIČKIH NAUKA  
Departman za arhitekturu i urbanizam



doktorska disertacija

**DISOCIJATIVNI PROSTOR MODERNOSTI:  
Diskurs praznine u arhitekturi i vizuelnim umetnostima  
XX i početka XXI veka**

Kandidat:

Slađana Milićević

Mentor:

Prof. dr Radivoje Dinulović

Novi Sad, 2017.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ • ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА  
21000 НОВИ САД, Трг Доситеја Обрадовића 6

## КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број, <b>РБР:</b>	
Идентификациони број, <b>ИБР:</b>	
Тип документације, <b>ТД:</b>	Монографска документација
Тип записа, <b>ТЗ:</b>	Текст, штампани материјал
Врста рада, <b>ВР:</b>	Докторска дисертација
Аутор, <b>АУ:</b>	Слађана Милићевић
Ментор, <b>МН:</b>	др Радивоје Динуловић, редовни професор
Наслов рада, <b>НР:</b>	ДИСОЦИЈАТИВНИ ПРОСТОР МОДЕРНОСТИ: дискурс празнине у архитектури и визуелним уметностима XX и почетка XXI века
Језик публикације, <b>ЈП:</b>	Српски
Језик извода, <b>ЈИ:</b>	Српски/Енглески
Земља публикавања, <b>ЗП:</b>	Република Србија
Уже географско подручје, <b>УГП:</b>	АП Војводина
Година, <b>ГО:</b>	2017.
Издавач, <b>ИЗ:</b>	Ауторски репринт
Место и адреса, <b>МА:</b>	Факултет техничких наука, 21 000 Нови Сад, Трг Доситеја Обрадовића 6
Физички опис рада, <b>ФО:</b> (поглавља/страна/ цитата/табела/слика/графика/прилога)	поглавља 12 / страна 191 / цитата 643 / табела 0 / слика 32 / графика 1 / прилога 0.
Научна област, <b>НО:</b>	Архитектура
Научна дисциплина, <b>НД:</b>	Архитектонско-урбанистичко планирање пројектовање и теорија
Предметна одредница/Кључне речи, <b>ПО:</b>	Простор, празан простор, празнина, просторност, модерност, дисоцијативност, субјективност, другост.
<b>УДК</b>	
Чува се, <b>ЧУ:</b>	Библиотека Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду
Важна напомена, <b>ВН:</b>	
Извод, <b>ИЗ:</b>	Тема ове студије је теоријско уобличавање дефиниције дисоцијативног простора, којим се описује специфично модерни однос субјекта и простора, односно коекстензивни (екстимни) карактер просторности и субјективности у модерној епохи. Анализа простора у пољу дисоцијативности спроведена је у области архитектуре и визуелних уметности, преваходно се ослањајући на истраживања у области филозофије, психологије и теоријске психоанализе.
Датум прихватања теме, <b>ДП:</b>	11.05.2017.
Датум одбране, <b>ДО:</b>	
Чланови комисије, <b>КО:</b>	Председник: Др Радош Радивојевић, редовни професор Члан: Др Татјана Дадић Динуловић, ванредни професор Члан: Др Игор Мараш, доцент Члан: Зорица Савичић, ванредни професор Члан, др Радивоје Динуловић, редовни професор
	Потпис ментора

Образац Q2.НА.06-05- Издање 1



UNIVERSITY OF NOVI SAD • FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES  
21000 NOVI SAD, Trg Dositeja Obradovića 6

## KEY WORDS DOCUMENTATION

Accession number, <b>ANO</b> :	
Identification number, <b>INO</b> :	
Document type, <b>DT</b> :	Monographic publication
Type of record, <b>TR</b> :	Text, printed document
Contents code, <b>CC</b> :	Ph.D. Thesis
Author, <b>AU</b> :	Sladana Milićević
Mentor, <b>MN</b> :	Radivoje Dinulović, PhD, Full Professor
Title, <b>TI</b> :	DISSOCIATIVE SPACE OF MODERNITY: The Discourse of Emptiness within Architecture and Visual Arts in 20th and at the Beginning of 21st Century
Language of text, <b>LT</b> :	Serbian
Language of abstract, <b>LA</b> :	Serbian/English
Country of publication, <b>CP</b> :	Republic of Serbia
Locality of publication, <b>LP</b> :	AP Vojvodina
Publication year, <b>PY</b> :	2017.
Publisher, <b>PB</b> :	Author's reprint
Publication place, <b>PP</b> :	Faculty of Technical Sciences, 21 000 Novi Sad, Tgr Dositeja Obradovića 6
Physical description, <b>PD</b> : (chapters/pages/ref./tables/pictures/graps/appendixes)	chapters 12 / pages 191 / ref. 643 / tables 0 / pictures 32 / graphs 1 / appendixes 0.
Scientific field, <b>SF</b> :	Architecture
Scientific discipline, <b>SD</b> :	Architectural and urban planning, design and theory
Subject/Key words, <b>S/KW</b> :	Space, empty space, emptiness, spatiality, modernity, dissociativeness, subjectivity, otherness.
<b>UC</b>	
Holding data, <b>HD</b> :	Library of the Faculty of Technical Sciences, Novi Sad
Note, <b>N</b> :	
Abstract, <b>AB</b> :	The topic of this study is theoretical formation of the definition of dissociative space, by which specifically modern relation between subject and space is explained, i.e. coextensive ( <i>extimate</i> ) character of spatiality and subjectivity of modern epoch. Analysis of space in the field of dissociativeness was made within the field of architecture and visual arts, primarily relying on investigations in the fields of philosophy, psychology and theoretical psychoanalysis.
Accepted by the Scientific Board on, <b>ASB</b> :	11.05.2017.
Defended on, <b>DE</b> :	
Defended Board, <b>DB</b> :	
President:	Radoš Radivojević, PhD, Full Professor
Member:	Tatjana Dadić Dinulović, PhD, Associate
Member:	Igor Maraš, PhD, Assistant Professor
Member:	Zorica Savičić, Associate Professor
Member, Mentor:	dr Radivoje Dinulović, Full Professor
	Mentor's sign

## DISOCIJATIVNI PROSTOR MODERNOSTI:

Diskurs praznine u arhitekturi i vizuelnim umetnostima XX i početka XXI veka

### Sažetak:

U radu je najpre istraženo na koji način je *diskurs praznine*, kao deo antičkog i srednjovekovnog filozofskog diskursa praznog prostora, uticao na konstruisanje ideje *modernog prostora*, a zatim i moderne slike sveta. Pod pretpostavkom da je pojam praznine u biti modernog načina mišljenja, rad dalje prati, prema utvrđenim fazama modernosti (rana moderna, moderna, postmoderna), promene u shvatanjima modernog prostora i moderne subjektivnosti. Ove se promene pre svega odnose na procese *dezintegracije* i *nestajanja* modernih koncepata homogenog prostora i autonomne subjektivnosti. S druge strane, a paralelno s tim procesima, rad registruje i analizira uticaje koje je moderno shvatanje *fizičke praznine* imalo na formiranje takozvane *psihološke praznine*, te time i na formiranje specifično *modernog diskursa praznine*. U radu je posebno istaknuta uloga „psiholoških krivljenja“ ideje modernog prostora, prepoznata u fenomenu *drugosti*. Formulisanjem modernog diskursa praznine kao *diskursa drugog* stvoren je teorijski i fenomenološki okvir unutar kojeg su dalje razmatrani koncepti *disocijativnosti* i *disocijativnog prostora modernosti*. Poseban deo istraživanja obuhvata mapiranje i predstavljanje različitih modela prostornosti (subjektivnosti) u polju disocijativnosti: *prostori disocijacije, depresije, anksioznosti, melanholijske, cinični, ekspanzivni i ekstatični prostori*. Analiza koncepata disocijativnosti i disocijativnog prostora takođe je rađena prema ustanovljenoj periodizaciji modernosti. Analiza je konačno zaključena smeštanjem ovih koncepata u kontekst savremenih, postpostmodernih tendencija novog materijalizma i bio-kibernetičkog razvoja, koji su prepoznati kao mogući pravci daljeg istraživanja, te kao potentno područje za preispitivanje fenomena disocijativnosti, kao paradigme modernističkog posredovanja između subjekta i sveta, sada u potpuno novom „onto-epistemološkom“ okviru.

**Ključne reči:** prostor, prazan prostor, disocijativni prostor, praznina, prostornost, disocijativnost, modernost, subjektivnost, drugost.

## DISSOCIATIVE SPACE OF MODERNITY:

The Discourse of Emptiness within Architecture and Visual Arts in 20th and at the Beginning of 21st Century

### **Abstract:**

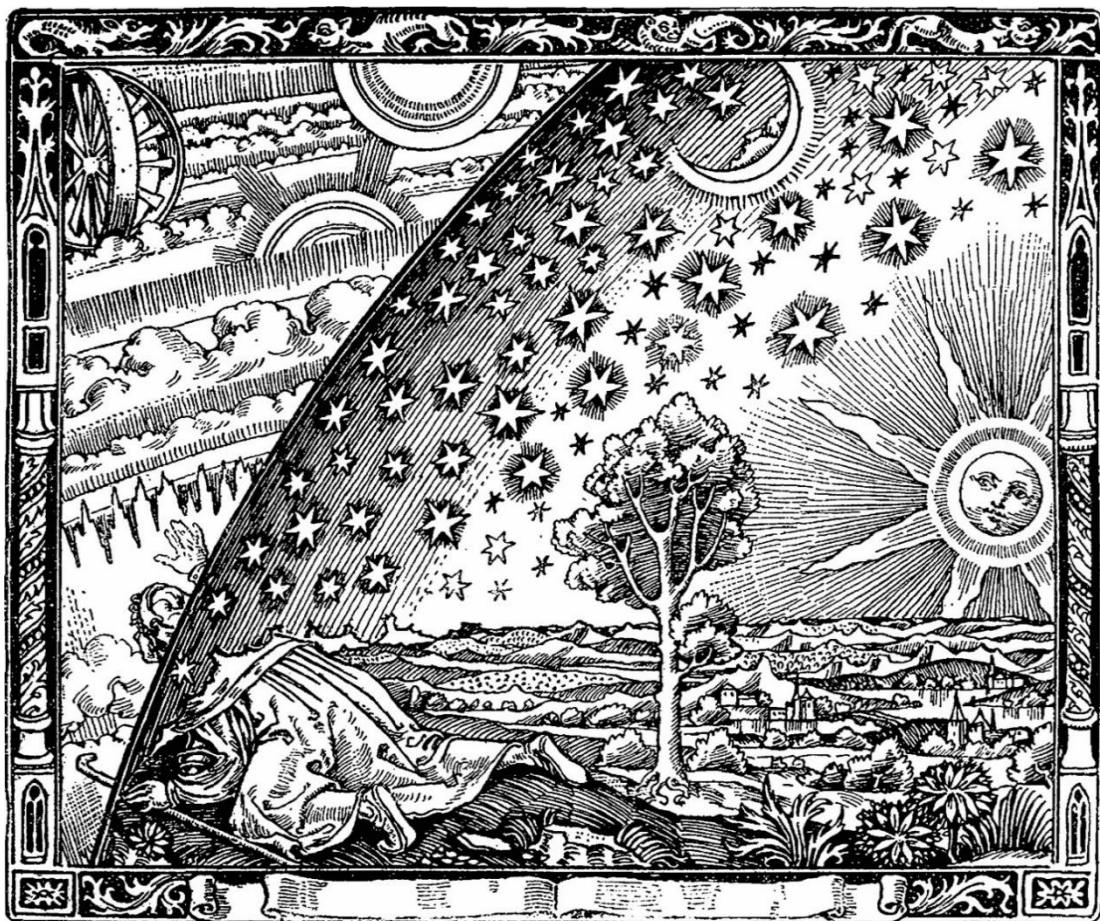
The work primarily explores the way in which *the discourse of emptiness*, as a part of antique and middle-age philosophical discourse of empty space has influenced first the creation of the idea of *modern space* and then the modern image of the world. Assuming that the concept of emptiness is the essence of the modern way of thinking, the work carries on to follow, according to the established stages of modernism (early modernism, modernism, postmodernism), changes in understanding the modern space and modern subjectivity. These changes primarily refer to the processes of *disintegration* and *disappearing* of modern concepts of homogenous space and autonomous subjectivity. On the other hand, and simultaneously with these processes, the work records and analyses the influence modern understanding of *physical emptiness* had on forming so called *psychological emptiness*, and consequently forming the specific *modern discourse of emptiness*. The work particularly emphasizes the role of 'psychological distortions' of the idea of the modern space, recognized through the phenomenon of *otherness*. By formulating the modern discourse of emptiness as the discourse of the other, the theoretical and phenomenological frame for further consideration of the concepts of *dissociation* and *dissociative space of modernity*. Special segment of research is devoted to mapping and representing different models of space (subjectivity) in the field of dissociation: *spaces of dissociation, depression, anxiety, melancholy, cynicism, expansion* and *ecstatic spaces*. The analysis of the concepts of dissociation and dissociative space has also been done according to the established periods of modernism. The analysis was finally concluded by placing these concepts in the context of contemporary post-postmodern tendencies of new materialism and bio-cybernetic development which have been recognized as possible directions of further research and as potent field to reconsider the phenomenon of dissociation as a paradigm of modern mediation between the subject and the world but now in a completely new 'onto-epistemological' framework.

**Key words:** space, empty space, dissociative space, emptiness, spatiality, dissociativeness, modernity, subjectivity, otherness.

## SADRŽAJ

Sažetak: .....	4
Abstract: .....	5
1.0 UVOD .....	10
2.0 ISTRAŽIVAČKI I METODOLOŠKI OKVIR .....	13
2.1. Predmet istraživanja.....	13
2.2. Ciljevi istraživanja .....	15
2.3. Polazne pretpostavke .....	15
2.4. Primjenjeni naučni metodi istraživanja.....	16
2.5. Prethodna teorijska istraživanja .....	17
3.0 SUDBINA MODERNOG PROSTORA .....	21
3.1. Konstruisanje modernog prostora.....	21
3.2. Prihvatanje praznine: od stare ka novoj slici sveta.....	31
3.3. Meandriranja modernog prostora: od Njutna do kiborga .....	38
4.0 MODERNOST, SUBJEKTIVNOST, PROSTOR .....	50
5.0 DISOCIJATIVNI PROSTOR MODERNOSTI.....	74
5.1. Moderni diskurs praznine .....	74
5.2. Disocijativni prostor modernosti .....	81
5.3. Savremene manifestacije disocijativnosti.....	103
6.0 DISOCIJATIVNI PROSTORI.....	119
6.1. Prostori disocijacije .....	124
6.2. Prostori depresije .....	127
6.3. Prostori anksioznosti.....	132
6.4. Prostori melanholije.....	136
6.5. Cinični prostori .....	145
6.6. Ekspanzivni prostori .....	150
6.7. Ekstatični prostori.....	155
7.0 ZAKLJUČNA RAZMATRANJA .....	166
7.1. Disocijativno vs. „neljudsko“ .....	166
7.2. Mogući pravci daljih istraživanja .....	171
8.0 LITERATURA.....	174
9.0 IZVORI ILUSTRACIJA .....	180

10.0 INDEKS IMENA .....	183
11.0 INDEKS POJMOVA .....	186
12.0 BIOGRAFIJA .....	191



Slika 1: reprodukcija drvoreza nepoznatog autora iz srednjeg veka, 1888.



*Večno ćutanje ovih beskonačnih prostora me užasava.*

Blez Paskal

*Zar se nismo izgubili kao u beskonačnom ništavilu? Zar ne osjećamo dah praznog svemira? Zar nije postao hladniji? Zar se noć neprestano ne obrušava na nas? Zar ne trebamo paliti svjetiljke ujutro? Zar ne čujemo ništa drugo osim zvukova grobara koji pokapaju Boga? Zar ne osjećamo ništa osim božanskog raspadanja? - Bogovi se također raspadaju! Bog je mrtav!*

Fridrih Niče

*Naše vreme zahteva tip čoveka koji može obnoviti izgubljeni ekvilibrijum između unutrašnje i spoljašnje realnosti. Ovaj ekvilibrijum, nikada statičan, već, kao i sama realnost, umešan u kontinuiranu promenu, jeste poput igrača na konopcu koji malim podešavanjima postiže kontinuirani balans između sopstvenog postojanja i praznog prostora.*

Zigfrid Gidion

## 1.0 UVOD

Iako je pojam *praznine*<sup>1</sup> ustanovljen još u najranijem periodu antičke Grčke, pre svega u domenu kosmologije i filozofije prirode, njegov će uticaj na psihički život čoveka u punom smislu doći do izražaja tek nakon naučne revolucije XVI i XVII veka. Međutim, značajan doprinos afirmaciji praznine, ne samo kao naučne, fizičke veličine, već i kao estetičke osnove realnosti modernog doba, pružio je razvoj psihologije i psihoanalize tokom XIX veka. Ovaj proces psihologiziranja prostora, koji će u krajnjem dovesti do formiranja takozvane psihološke praznine, omogućio je Kantov<sup>2</sup> „transcendentalni zaokret“. Naime, označavanjem prostora kao *apriorne* forme mišljenja Kant je ukinuo mogućnost razumevanja prostora po sebi. S druge strane, sada je bilo moguće prostor razumeti kao vrstu subjektivnog iskustva, budući da on „više nije situiran u fizički svet, već u subjektivnost ljudskog uma koji formalno oblikuje taj svet“.<sup>3</sup> Drugim rečima, nakon XVIII veka stvoreni su uslovi da prostor bude definisan i kao *psihološki fenomen*. Konačno, psihološki i naučni diskurs praznine u sadejstvu će, već od polovine XIX veka, ustanoviti vrstu specifično *modernog diskursa praznine*, u okviru kojeg će zatim biti moguće pratiti ne samo karakterističan „kvalitet osećanja“<sup>4</sup> u iskustvu modernosti već i glavne estetičke tendencije moderne arhitekture i vizuelnih umetnosti XX i početka XXI veka.

Diskurs praznine, koji su u antici ustanovile atomistička i stoička škola, bio je čista logička nužnost kako bi svet uopšte mogao da se kreće i razvija. S druge strane, za Aristotelovu teoriju mesta, koja apostrofira neraskidivu vezu između tela u prostoru i samog prostora, postojanje praznine bilo je nezamislivo. Aristotelovski princip *horror vacui*<sup>5</sup> ostaće stoga i tokom srednjeg veka opšti princip odnosa prema praznini. U srednjem veku praznina će imati jeretički karakter, budući da će se odnositi na sve ono što je van ingerecije božanske milosti. Naime, sve do galilejevske revolucije, evropska civilizacija uspevala je da „izbegne prazninu“,<sup>6</sup> da očuva i zadrži predstavu o svetu kao jedinstvenom plenumu, u sebe zatvorenom, zaštićenom mestu. Peter Sloterdijk<sup>7</sup> u drugom tomu *Sfera* (1999) definiše dva prostorna, imunološka koncepta kojima se hrišćanska Evropa branila od nezamislive i užasavajuće praznine spoljašnjosti: aristotelovsku, sferološku konstrukciju zatvorenog kosmosa i na nju oslonjenu hrišćansku božansku kuglu iz čijeg

---

<sup>1</sup> Grč.: *κενόν* – vakuum, praznina

<sup>2</sup> Imanuel Kant (*Immanuel Kant*; 1724–1804), filozof.

<sup>3</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place – A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1997, str. 136.

<sup>4</sup> Sintagma koju Sigmund Frojd koristi u tekstu *Das Unheimliche* (1919), prilikom opisa i analize istoimenog pojma.

<sup>5</sup> U prevodu *strah od praznog prostora*.

<sup>6</sup> Ibid., str. 3, *Avoiding the Void (Izbegavanje praznine)*, naslov prvog poglavlja.

<sup>7</sup> Peter Sloterdijk (*Peter Sloterdijk*; 1947), filozof.

centra sam bog emanira svoju imunološku toplinu. Međutim, naučna revolucija predvođena Kopernikom, Brunom, Galilejem, Njutnom, Dekartom,<sup>8</sup> napravila je odlučujući proboj u nepoznati, beskonačni ponor univerzuma. Zatvorena slika kosmosa raspršila se u predstavu o beskonačnom univerzumu, u kojem su čovek i planeta Zemlja izgubili povlašćeno centralno mesto i postali samo jedna od beskonačnih, jednako vrednih, pozicija u svemiru. Iznad svega, čovek je tad izgubio ontološku sigurnost imanentnu unutrašnjem prostoru. Praznina neizvesnosti, nepoznatog i nemislivog postala je sastavni deo subjektivnog iskustva sveta. Kao takav, ovaj događaj predstavlja prekretnicu u istoriji zapadne civilizacije i markira njen ulazak u *moderno doba*. Istovremeno, projekat modernosti postaje projekat manje ili više uspešne introjeksijske spoljašnjosti, koji traje od XVI veka do danas.

Traumatično iskustvo praznine, kao iskustvo s jedne strane beskonačnog, praznog prostora univerzuma, s druge ispražnjenosti koja je nastupila s raspadom predmoderne slike sveta, tokom XIX veka postalo je jedan od glavnih predmeta interesovanja ne samo prvih psihologa i psihoanalitičara već i sociologa i antropologa, koji su problem praznine postavili kao autentični problem modernog načina života. S druge strane, psihoanalitički pojam nesvesnog znatno je doprineo da *moderni diskurs praznine*, kao diskurs drugosti, nepoznatog i stranog, bude primenjen i na unutrašnji, psihički prostor. Moderni se subjekt tako vrlo brzo našao u procepu između dve drugosti, dva beskonačna prostranstva – unutrašnjeg i spoljašnjeg. Ovaj treći prostor, ustanovljen modernističkim deljenjem na spolja i unutra, subjekt i objekt, materiju i prostor, obeležen iskustvom drugosti, identifikovan je kao *disocijativni prostor modernosti*. Disocijativna distanca, koja svet odvaja od subjekta, predstavlja stoga primarni okvir egzistencije modernog čoveka i izvor specifično modernog oblika (prostorne) anksioznosti. Međutim, prazan prostor disocijativnosti istovremeno se pokazao i kao poligon izgradnje moderne subjektivnosti, ali i kao okvir različitih oblika umetničkih sublimacija disocijativnog negativiteta. Drugim rečima, kao prostor posredovanja između subjekta i sveta, disocijativni prostor modernosti nije samo prostor uspostavljanja modernog oblika egzistencije, već i prostor realizovanja moderne kulture.

Istraživanje fenomena disocijativnosti, odnosno disocijativnog prostora modernosti, svoje opravdanje pronalazi u dva ključna motiva. S jedne strane, analiza ovog prostora posredovanja između subjekta i sveta omogućava bolje razumevanje kompleksne prirode

---

<sup>8</sup> Nikola Kopernik (*Nicolaus Copernicus*; 1473–1543), astronom; Đordano Bruno (*Giordano Bruno*; 1548–1600), filozof, matematičar i astronom; Galileo Galilej (*Galileo Galilei*; 1564–1642), filozof prirode, astronom i matematičar; Isak Njutn (*Isaac Newton*; 1643–1727), fizičar i matematičar; Rene Dekart (*René Descartes*; 1596–1650), filozof i matematičar.

modernizma, naročito u oblastima kakve su arhitektura i vizuelne umetnosti, za koje je odnos subjekta i sveta (prostora) od neprocenjive važnosti, dok sa druge strane bolje razumevanje uloge i značaja disocijativnog iskustva omogućava kvalitetniju orijentaciju u odnosu na naročitu kompleksnost savremenog trenutka, te jedinstvenu problematiku vremena koje dolazi, a koje, pre svega pod uticajem tehnologije, nagoveštava radikalne izmene u shvatanjima prostora i vremena, subjektivnosti, te odnosa čoveka i sveta. Drugim rečima, ovo je istraživanje, s jedne strane, motivisano pitanjem uloge prostora u iskustvu modernosti, te pitanjem šta uopšte znači (značilo je) biti moderan, s druge relevantnošću samih tih pitanja za savremeni trenutak i vreme koje dolazi, a koje, osim što nagoveštava kraj modernosti, otvara i svojevrsnu etapu onoga što se danas naziva posthumanizmom.

## 2.0 ISTRAŽIVAČKI I METODOLOŠKI OKVIR

### 2.1. Predmet istraživanja

Istorija prostora pokazuje da pojam prostora nikako nije jednoznačan, te da su se tokom vremena njegovi obim i sadržaj znatno menjali. Najranija razmišljanja o prostoru pokazuju da je prostor najpre bio izjednačen s neposrednim iskustvom, a da je s vremenom prerastao format empirijskog doživljaja mesta, potvrđujući se sve više kao oblik apstraktnog konceptualnog mišljenja. Prostor, dakle, nije prosta datost. Prostor je živ fenomen, koji se tokom svoje duge istorije kontinuirano menjao u skladu sa opštim epistemološkim, društvenim, teološkim ili političkim uticajima. Pojam modernog prostora, osnovni predmet istraživanja ove studije, nastajao je tako u dugom istorijskom procesu koji je konačno dovršen nakon naučne revolucije XVI i XVII veka, te nakon niza promena koje je ta revolucija donela, a među kojima je izmenjeno shvatanje prostora i vremena predstavljalo jedan od ključnih preduslova modernosti kao takve.

Istorijski pregled teorija prostora pokazuje da je pojam praznine imao ključnu ulogu u formulisanju koncepta modernog prostora. Stoga predmet prvog dela istraživanja čini predmoderni diskurs praznine, gde je primarno težište na prikazu njegove specifične dinamike razvoja, koja je u ishodu imala formulaciju pojma modernog prostora kao beskonačnog praznog prostora, homogenog i izotropnog, a po karakteru apsolutnog. Shvaćen kao praznina koja ispunjava ceo univerzum, kroz koju se sve kreće i koja ni na koji način ne utiče na materiju, moderni prostor je s druge strane, u estetičkom smislu, proizveo značajne efekte na život modernog čoveka. U duhu Frojdovog koncepta *das Unheimliche* ovi su efekti opisani kao različiti modaliteti ispoljavanja potisnutog straha od praznog prostora (*horror vacui*). U tom kontekstu, analiza takozvanih psiholoških krivljenja praznog prostora modernosti predstavlja drugi bitan predmet istraživanja ove studije. Studija se, dakle, većim delom bavi estetičkim doživljajem modernosti – percepcijom prostora i moderne subjektivnosti, recepcijom moderne umetnosti (arhitekture i vizuelnih umetnosti). Moderni prostor, moderna subjektivnost, te moderna osećajnost, pod čime se podrazumeva specifično moderni kvalitet osećanja u odnosu na svet, prepoznati su (to jest njihova međuzavisnost) kao tri glavna fokusa ovog istraživanja. U radu je zapravo analizirano na koji način ove tri kategorije modernosti grade osnovu moderne egzistencije, ali i utiču na percepciju i produkciju prostora u arhitekturi i vizuelnim umetnostima XX i početka XXI veka.

Analiza moderne prostornosti, subjektivnosti i osećajnosti pokazala je, što istovremeno čini i glavni teorijski doprinos ove studije, da disocijativni prostor predstavlja paradigmatički oblik modernog prostora. Imajući to u vidu, definisanje i eksplikacija disocijativnog prostora modernosti uspostavljeni su kao centralni zadatak i predmet sprovedenog istraživačkog postupka. Analiza fenomena disocijativnosti doprinela je, međutim, izolovanju još jedne značajne teme koja je postala ključni okvir kako istraživanja teme modernog prostora tako i definisanja disocijativnog prostora. Reč je o specifičnom karakteru prostora koji u modernoj epohi poprima izrazit koekstenzivni karakter. Koekstenzivnost u biti znači nemogućnost uspostavljanja granice ili razlike između iskustva sopstvene subjektivnosti i ličnog doživljaja prostornosti (iskustva prostora). U eksplikaciji psiholoških mehanizama koekstenzivnosti prostora posebna pažnja posvećena je pojmu nesvesnog, odnosno procesima potiskivanja i prenosa, koji zapravo grade vezu između predmeta objektivnog sveta i intimnih impresija koje subjekt o njima ima, a koji su zajedno neodvojivi od njegovog iskustva sopstvene ličnosti.

Disocijativni prostor modernosti, definisan kao zaplena specifično modernog procepa između subjekta i sveta (*res extensa* i *res cogitans*), u kojem subjekt na traumatičan način susreće svet, budući da je taj svet za njega drugo, okarakterisan je, i u ovom radu posmatran, kao prostor posredovanja. Tretiran kao distanca između subjekta i sveta, odnosno kao reakcija na iskustvo drugosti i stranosti istovremeno spoljašnjeg, fizičkog, ali i unutrašnjeg, psihičkog prostora, ovaj je pogled na moderni prostor postao poseban i važan predmet istraživanja ove studije. Zahvaljujući ovom aspektu istraživanja, registrovani su različiti oblici i stepeni prostorne disocijativnosti, odnosno različiti modaliteti uspostavljanja odnosa između čoveka i sveta. Ovaj deo istraživanja je zatim rezultovao stvaranjem svojevrsne skale disocijativnosti, odnosno mapom različitih oblika disocijativnih prostora (prostori disocijacije, depresije, anksioznosti, melanholije, cinični, ekspanzivni i ekstatični prostori), koji, međutim, nisu dati kao vrsta tipološke klasifikacije, već kao karakteristične forme prostornosti (subjektivnosti), a koje je bilo moguće ustanoviti na osnovu sprovedenog istraživanja u oblasti arhitekture i vizuelnih umetnosti posmatranog perioda.

Konačno, predmet istraživanja ovog rada jesu kulturološke, filozofske, psihološke, estetičke, ideološke i druge konsekvence, koje je ideja modernog prostora proizvela u periodu XX, te početkom XXI veka. Nekoliko ključnih pitanja gradi stoga osnovnu problemsku ravan istraživanja koje sledi: da li su i na koji način ideje o beskonačnom, praznom prostoru – modernom prostoru – uticale na modernog čoveka, njegovu percepciju sveta i sopstvenog položaja u tom svetu; drugim rečima, kako i na koji način je moderna

predstava prostora uticala na modernu subjektivnost; kako se taj uticaj reflektovao na estetiku, arhitekturu i vizuelne umetnosti; i konačno, da li i kako moderni prostor oblikuje savremeno shvatanje prostornosti (subjektivnosti)?

## ***2.2. Ciljevi istraživanja***

Na osnovu utvrđenog okvira predmeta istraživanja, ustanovljeno je više značajnih istraživačkih ciljeva:

- Definisanje modernog diskursa praznine kao interdisciplinarnog polja koje na jedinstven način povezuje oblasti teorije prostora, filozofije subjektivnosti, psihologije (psihoanalize), arhitekture i vizuelnih umetnosti;
- Definisanje uloge koju moderni diskurs praznine ima u percepciji i izgradnji moderne prostornosti (subjektivnosti);
- Definisanje koekstenzivnog karaktera prostora i subjektivnosti;
- Pregled i sistematizacija heterogene istraživačke građe, pre svega u domenu teorije prostora, teorijske psihoanalize, filozofije i teorije umetnosti, kako bi se uspostavila osnova za teorijsku formulaciju koncepta disocijativnog prostora;
- Definisanje disocijativnog prostora modernosti, analiza i predstavljanje njegove uloge u modernoj umetnosti (arhitekturi i vizuelnim umetnostima);
- Analiza i predstavljanje karakterističnih oblika prostornosti (subjektivnosti) registrovanih u polju disocijativnosti;
- Ukazivanje na paradigmatički karakter disocijativnog prostora modernosti, i to pre svega kroz analizu fenomena iz oblasti moderne arhitekture i vizuelnih umetnosti.

## ***2.3. Polazne pretpostavke***

Osnovne pretpostavke na kojima je zasnovano sprovedeno istraživanje, sistematizovane su u sledećem obliku:

- Ideja modernog prostora, bazirana na apstraktnom konceptu apsolutnog prostora klasične fizike, te na prvim naučnim pretpostavkama o postojanju realne, fizičke praznine beskonačnog univerzuma, podstakla je nastanak specifičnog oblika psihološke praznine, što će u krajnjem dovesti i do pojave specifično modernog diskursa praznine;
- Moderni diskurs praznine fenomenološki je kontekst, ali i teorijski preduslov prepoznavanja i formulisanja disocijativnog prostora modernosti;

- Karakterističan oblik nelagode, koji opisuje Frojdov koncept *das Unheimliche*, izražava esencijalni kvalitet osećanja u iskustvu disocijativnog prostora;
- Nesvesno, gde se pre svega misli na rad psiholoških mehanizama potiskivanja i prenosa, ima presudnu ulogu u formiranju koekstenzivnog karaktera prostora i subjektivnosti, čime se istovremeno podstiče i prevladava disocijativni rez;
- Disocijativni prostor predstavlja paradigmu prostornog iskustva modernosti;
- Iskustvo disocijativnosti, kao paradigma odnosa modernog subjekta i sveta, svojim ambivalentnim karakterom istovremeno sprečava i podstiče kreiranje autentičnih formi prostornosti (subjektivnosti), što je od naročitog značaja za percepciju i produkciju prostora u arhitekturi i vizuelnim umetnostima.

#### **2.4. *Primenjeni naučni metodi istraživanja***

U skladu s potrebama i karakterom pojedinih delova istraživanja, primenjeni su odgovarajući istraživački metodi. U trećem poglavlju, koje prati istorijski razvoj koncepta modernog prostora, te ulogu pojma praznine kako u predmodernom tako i u modernom dobu, uglavnom su korišćeni istorijski i pregledni metod. U potpoglavlju 3.3, koje prati razvoj ideje klasičnog modernog prostora, kao i procese njegove dezintegracije tokom XX veka, osim istorijskog i preglednog metoda korišćeni su metodi analize i sinteze, i to pre svega u postupku sistematizacije i utvrđivanja određenih istorijskih faza modernosti, te razvojnih kretnji (unutar tih faza), prepoznatih u kontekstu posmatranog istraživačkog problema. U četvrtom poglavlju, u postupku predstavljanja različitih aspekata modernosti, zatim različitih filozofskih koncepcija subjektivnosti i, konačno, koncepata prostora posmatranih kroz njihov odnos prema pojmu tela u različitim fazama modernosti, korišćen je pregledni metod. Budući da su u ovom poglavlju markirane teorijske osnove za uspostavljanje definicije disocijativnog prostora, metodi analize i sinteze pre svega su korišćeni u uspostavljanju teorijskog i kritičkog konteksta za sledeće poglavlje. U potpoglavlju 5.1 dominantno je korišćen pregledni metod, dok su u potpoglavlju 5.2, u kojem se uspostavlja teorijski okvir disocijativnosti i disocijativnog prostora, korišćen prvenstveno komparativni, kao i metodi analize i sinteze. U potpoglavlju 5.3, vršeći pregled različitih primera i fenomena u kojima su evidentni mehanizmi disociranja, te definisanjem distinkcije između modernih i postmodernih manifestacija disocijativnosti, korišćeno je više različitih metoda: pregledni, komparativni, metodi analize i sinteze. U šestom poglavlju, u kojem je mapiran određen broj različitih prostornosti (subjektivnosti) unutar uočenog disocijativnog polja modernosti, u upotrebi su bili uglavnom metod analize i



sinteze, ali i komparativni metod, pre svega korišćen u elaboraciji uspostavljenih relacija između različitih disocijativnih prostora, te različitih teorijskih interpretacija koje su dovedene u relaciju sa određenim oblikom disocijativnog iskustva. Poslednje poglavlje, u kojem su izneta zaključna razmatranja, formulisano je metodom sinteze i u manjoj meri preglednog metoda, budući da je cilj ovog dela rada bio da se predmet i ishodi istraživanja još jednom iznesu u integralnom obliku (metod sinteze), kao i da se ukaže na moguće pravce daljih istraživanja (pregledni metod).

## 2.5. Prethodna teorijska istraživanja

Prethodna istraživanja na koja se ovaj rad direktno oslanja mogu biti podeljena na grupu teorijskih radova koja u manjoj ili većoj meri pripadaju istom istraživačkom polju kao i ovaj rad, ali i grupu radova koji tek u određenim aspektima ili na bazi njihovih specifičnih tumačenja postaju referentna teorijska građa za ovo istraživanje.

U prvoj grupi radova, među najznačajnijim studijama su *Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992) i *Wrapped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (2000) Entonija Vidlera,<sup>9</sup> koji se opširno bavi zazornim karakterom prostora modernosti, te njegovim manifestacijama u oblasti arhitektonske prakse. U studiji *Wrapped Space*, Vidler istražuje takozvana krivljenja koncepta modernog prostora pod uticajem psihologije i psihoanalize, čime gradi konkretan teorijski i fenomenološki okvir u koji je smešteno i ovo istraživanje. Disocijativni prostor modernosti može se shvatiti kao specifičan oblik krivljenja klasičnog modernog prostora delovanjem potisnutih, nesvesnih sadržaja, koji zapravo i proizvode efekte disocijativnosti. U ovu grupu radova spada i istraživanje *Compulsive Beauty* (1993) Hala Fostera,<sup>10</sup> koji analizirajući nadrealistički pokret i umetničke radove nastale u okviru njega, utvrđuje vezu između prostornosti i subjektivnosti, koja je jedan od glavnih teorijskih oslonaca za pretpostavku o koekstenzivnom karakteru prostora (subjektivnosti), te uticaju nesvesnog na percepciju i doživljaj prostora, kao i za prepoznavanje značaja i uloge prostorne dimenzije subjektivnosti. Zazornim karakterom prostora bavi se i Mariela Cvetić,<sup>11</sup> koja istražuje ulogu Frojdovog koncepta *das Unheimliche* u „čitanju“ prostora u vizuelnim umetnostima. Perverzna psihološka krivljenja ideje modernog prostora, posebno u studiji *In-different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (1996), istražuje Viktor Bergin.<sup>12</sup> Obradujući

---

<sup>9</sup> Entoni Vidler (*Anthony Vidler*; 1941), teoretičar arhitekture.

<sup>10</sup> Hal Foster (*Hal Foster*; 1955), istoričar i kritičar umetnosti.

<sup>11</sup> Mariela Cvetić (1965), vizuelna umetnica i teoretičarka umetnosti.

<sup>12</sup> Viktor Bergin (*Victor Burgin*; 1941), vizuelni umetnik i teoretičar umetnosti i kulture.

fenomene savremene medijske kulture, kao i uslove savremenog načina života, Bergin razvija karakterističan diskurs u kojem razmatra odnos savremenih oblika subjektivnosti i prostornosti. Koncept intimnih sferskih prostora Petera Sloterdijka, koji nastaju u interakciji „sa“ drugim, predstavljaju izvesnu antitezu disocijativnim prostorima. Njegov kritički osvrt na antisferske prostore depresije, međutim, ne problematizuje dovoljno kreativne potencijale te vrste usamljeničkih prostora, na šta je s druge strane svojevremeno precizno ukazala Julija Kristeva<sup>13</sup> u knjizi *Crno sunce: deperesija i melanholija* (1987). Kristeva je posebno doprinela eksplikaciji prostorne dimenzije psiholoških stanja derealizacije i depresionalizacije. U pogledu uspostavljanja veze između modernosti i praznog prostora, značajna su i istraživanja sociologa i kritičara kulture s početka XX veka, koji su prvi razvili diskurs praznine kao kritičku platformu u analizi modernog način života, a među kojima se posebno ističu radovi Georga Zimela, Zigfrida Krakauera, Ebija Varburga.<sup>14</sup> Za definisanje disocijativnog prostora modernosti od posebnog je značaja i istraživanje *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit* (2000) Harvija Ferguson, <sup>15</sup> a posebno njegov prikaz uspostavljanja i dekonstrukcije moderne slike tela, te ukazivanje na značajno eksperimentalno istraživanje Pola Šildera<sup>16</sup> o psihološkom iskustvu tela kao praznine. Od značaja za teorijsko uobličavanje koncepta disocijativnog prostora jeste i ideja o trećem prostoru kao preostatku deljenja na unutrašnji i spoljašnji prostor, koju je Slavoj Žižek<sup>17</sup> izneo u članku *Architectural Parallax*. Navedeni radovi predstavljaju teorijski okvir unutar kojeg je najpre prepoznat i ustanovljen specifičan moderni diskurs praznine, na osnovu kojeg je potom izvedena i teorijska pretpostavka o konceptu disocijativnog prostora.

Drugu grupu radova uglavnom čine teorijske platforme koje su tek iščitane u određenom kontekstu postale značajni teorijski oslonci za ovo istraživanje. Ovoj grupi radova pripadaju, pre svega, radovi Sigmunda Frojda, Žaka Lakana i Donalda V. Vinikota.<sup>18</sup> Ključni teorijski oslonac u formulaciji koncepta disocijativnosti bio je Frojdoav tekst *Das Unheimliche* (1919). *Das Unheimliche* koncept presudno je uticao na eksplikaciju uloge nesvesnog u doživljaju realnosti (prostora). Uz oslanjanje na ovaj koncept, objašnjena je i koekstenzivna priroda prostora i subjektivnosti. Iznad svega, ovaj

---

<sup>13</sup> Julija Kristeva (*Julia Kristeva*; 1941), filozof, književni kritičar, psihoanalitičar, pisac.

<sup>14</sup> Georg Zimel (*Georg Simmel*; 1858–1918), sociolog i filozof; Zigfrid Krakauer (*Siegfried Kacauer*; 1889–1966), sociolog, kritičar kulture, pisac, novinar i filmski teoretičar; Ebi Varburg (*Aby Warburg*; 1866–1929), istoričar umetnosti i teoretičar kulture.

<sup>15</sup> Harvi Ferguson (*Harvie Ferguson*; 1947), sociolog.

<sup>16</sup> Pol Šilder (*Paul Schilder*; 1886–1940), psihijatar i psihoanalitičar.

<sup>17</sup> Slavoj Žižek (1949), filozof i psihoanalitičar.

<sup>18</sup> Sigmund Frojd (*Sigmund Freud*; 1856–1939), neurolog i psihoanalitičar; Žak Lakan (*Jacques Lacan*; 1901–1981), psihijatar i psihoanalitičar; Donald Vuds Vinikot (*Donald Woods Winnicott*; 1896–1971), pedijatar i psihoanalitičar.

je koncept omogućio da se razume psihološki mehanizam odnosa prema drugosti, koji je jedna od osnovnih karakteristika disocijativnosti. Tokom faze mapiranja različitih prostora u polju disocijativnosti (šesto poglavlje) Frojdov tekst *S one strane principa zadovoljstva* (1920) predstavljao je značajan teorijski oslonac u deskripciji skale disocijativnosti, koja se kreće od maksimalne odvojenosti u disocijaciji do minimalne u ekstatičnom iskustvu bivanja-jednog-sa-svetom. Esej *Trauer und Melancholie* (1917) bio je ključan u definisanju prostora melanholije, ali i za razumevanje disocijativnosti u širem kontekstu modernosti, s obzirom na širi kulturološki značaj koji melanholija ima na Zapadu. Konačno, Frojdov opus u celini znatno je doprineo ustanovljavanju pojmovnog i terminološkog okvira u kojem je sprovedeno ovo istraživanje. U tom smislu, su bili naročito značajni koncepti potiskivanja, prenosa, te prva i druga topika Frojdove teorije ličnosti. Lakanova teorijska postavka o realnom, simboličkom i imaginarnom, takođe je bila od značaja u pojmovnoj i terminološkoj orijentaciji, kao i njegova studija *Četiri temeljna pojma psihoanalize* (1973). U teorijskom smislu, a pre svega u formulaciji problematike i opisu odnosa čoveka i sveta, to jest odnosu subjekta i drugog, od ključnog su značaja bile Lakanove konceptualizacije *objekta a*, zatim dimenzija onog što je pretpostavljeno njegovim konceptom *extimité*, kao i Lakanova teorija rascepljenog subjekta. U interpretaciji Lakanovih teorijskih polazišta značajno je bilo istraživanje *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance* (1995), Brusa Finka,<sup>19</sup> kao i Žižekova studija *Ispitivanje Realnog* (2005), bazirana na Lakanovom konceptu realnog. Za definiciju disocijativnog prostora od velike je važnosti bila i Vinikotova teorija o trećem prostoru, kao prostoru igre, potencijala, kulture. U teorijskom smislu može se reći da disocijativni prostor predstavlja spoj Frojdovog koncepta *das Unheimliche* i Vinikotovog trećeg prostora. U smislu pozicioniranja i razumevanja disocijativnog prostora u kontekstu modernosti, od značaja je bio tekst Mladena Dolara<sup>20</sup> *'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny* (1991).

U formulaciji diskursa praznine, kao i u istorijskom pregledu različitih teorijskih postavki koje su stvarale koncept modernog prostora, te u prepoznavanju uloge praznog prostora u predmodernoj i modernoj slici sveta, ključna su bila istraživanja Edvarda Kejsija, Maksa Jamera, Stefana Kerna, Tomasa Kuna, Margaret Verthajm, Vesta Pavlova.<sup>21</sup> Od presudnog značaja za definisanje uloge koju je naučna revolucija imala kako

---

<sup>19</sup> Brus Fink (*Bruce Fink*; 1956), psihoanalitičar.

<sup>20</sup> Mladen Dolar (1951), filozof, teoretičar kulture i filmski kritičar.

<sup>21</sup> Edvard Kejsi (*Edward Casey*; 1939), filozof; Maks Jamer (*Max Jammer*; 1915–2010), fizičar, filozof i istoričar nauke; Stefan Kern (*Stephen Kern*; 1943), istoričar kulture; Tomas Kun (*Thomas Kuhn*; 1922–1996), fizičar, istoričar i filozof nauke; Margaret Verthajm (*Margaret Wertheim*; 1958), istoričarka nauke; Vest Pavlov (*Russell West-Pavlov*), teoretičar kulture i književnosti.

na shvatanja prostora, tako i na poziciju čoveka u modernom svetu bila su dela *Od zatvorenog sveta do beskonačnog svemira* (1957), Aleksandra Koirea<sup>22</sup> i *Nauka i moderni svet* (1953), Alfreda Vajtheda.<sup>23</sup> U istraživanjima moderne subjektivnosti značajne su bile studije *Subjectivity* (2004), Donalda Hala<sup>24</sup> i *Subjectivity – theories of self from Freud to Haraway* (2000), Nika Mansfilda.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Aleksandar Koire (*Alexandre Koyré*; 1892–1964), filozof i istoričar nauke.

<sup>23</sup> Alfred Nord Vajthed (*Alfred North Whitehead*; 1861–1947), matematičar i filozof nauke.

<sup>24</sup> Donald Hal (*Donald E. Hall*), profesor engleskog i teoretičar kulture.

<sup>25</sup> Nik Mansfild (*Nick Mansfield*), teoretičar kulture.

### 3.0 SUDBINA MODERNOG PROSTORA

#### 3.1. Konstruisanje modernog prostora

Prostor se pojavljuje kao predmet istraživanja u različitim disciplinama, te tako postoje brojne i različite definicije ovog pojma. U fizici je prostor fundamentalna jedinica, u matematici je prostor beskonačno širenje trodimenzionane oblasti, u psihologiji je prisutan mentalni prostor kao prostor psihe, u arhitekturi govorimo o fizičkom arhitektonskom prostoru, njegovim dimenzijama, proporciji, ambijentalnosti, dok je u umetnosti to „prostor koji je oblikovan, konstruisan i označen radom umetnika i tako definisan kao umetničko delo“.<sup>26</sup> Međutim, čak i u okviru svake od ovih disciplina, prostor može biti različito određen, budući da se radi o istorijski determinisanom pojmu. Na primer, savremena fizika je početkom XX veka pojam apsolutnog prostora, jednu od osnovnih premisa klasične fizike, zamenila relativnim četverodimenzionalnim pojmom polja, i danas koristi oba pojma. U opštem smislu može se, dakle, zaključiti da je prostor složen *transdisciplinarni* i *istorijski određen* pojam, što znači da čovek ne poznaje *prostor kao takav*, već tokom vremena stvara *koncepte prostora*, odnosno različita konceptualna sredstva „proizvedena za lakše razumevanje našeg čulnog iskustva“.<sup>27</sup>

O istoriji prostora, dakle, možemo govoriti samo kao o istoriji različitih koncepcija. Stoga se postavlja pitanje, ono na kojem Keimp Alhra<sup>28</sup> insistira kao na jednom od najvažnijih za svaki istorijski pristup prostoru: kako je moguće uspostaviti dijalog među različitim filozofskim, umetničkim ili naučnim iskazima, koji su tokom duge istorije ljudske civilizacije dati o prostoru?<sup>29</sup> Možemo li, na primer, govoriti o prostoru u antičkoj Grčkoj na način na koji taj pojam razume savremeni čovek? Da li pojam kora (*χώρα*) može biti jednoznačno preveden pojmom prostora? Algra odgovara odrično, ali potvrđuje mogućnost postojanja jednog diskursa prostora na osnovu kojeg je moguće govoriti o istom predmetu iako pojmovima koji nose različita značenja. Modalitet u kojem je ovaj diskurs moguć Algra pronalazi u Vitgenštajnovom<sup>30</sup> konceptu „porodične sličnosti“. Dakle, kada govorimo o prostoru različitih istorijskih epoha, moramo izgraditi jednu terminološku senzitivnost, koja podrazumeva budnu svest o činjenici da pojmovi prostora različitih

---

<sup>26</sup> Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 519.

<sup>27</sup> Albert Ajnštajn u Uvodu knjige *Concepts of space – The history of theories of space in physics*, Max Jammer, Dover publications, Inc., New York, 1993, str. XV.

<sup>28</sup> Keimp Alhra (*Keimpe Algra*; 1959), filozof.

<sup>29</sup> Algra, Keimpe: *Concepts of Space in Greek Thought*, E.J. Brill, Leiden, New York, **Köln**, 1995.

<sup>30</sup> Ludvig Vitgenštajn (*Ludwig Wittgenstein*; 1889-1951), filozof.

epoha zapravo pripadaju istom porodičnom stablu, da se delimično odnose na isti fenomen, ali da obim i sadržaj pojmova nisu uvek isti i da mogu biti radikalno suprotstavljeni.

Pogled na istoriju prostora kao predmeta neposrednog čulnog iskustva, te kao konceptualnog iskaza koji opisuje to iskustvo, omogućava uvid u tri moguće skupine porodične sličnosti prostora:

- a) prostor neposrednog iskustva primitivnog čoveka;
- b) mitopoetičke interpretacije prostora prvih istorijskih civilizacija;
- c) racionalni koncepti prostora od antičke Grčke do danas.

**a.** Neretko se u literaturi pojavi iskaz da je pojam prostora star koliko i sam čovek. Šta, međutim, ovo naizgled očigledno zapažanje znači? Da su čovek i prostor nastali u isto vreme? Sloterdijk<sup>31</sup> otkriva veliku, kako je on naziva, „topološku tajnu“ o ulozi prostora u nastanku čoveka kao ljudskog bića. U trećem tomu *Sfera* (2004), on poetično opisuje situaciju u kojoj se iz nediferenciranog prostranstva afričke savane, prvi put u istoriji, izdvaja antropos (ἄνθρωπος). Distanciranjem u odnosu na prirodno okruženje stvoren je prvi humani prostor, koji će kasnije dobiti naziv „kultura“. Sloterdijk zato ovaj izdvojeni prostor naziva „antropogenim ostrvom“, a čoveka „životinjom koja održava distancu“.<sup>32</sup> Prostor distance je prostor koji je stvorio čoveka, koji je s njim nastao i koji stoga jeste star koliko i prvi *homo erectus*. Međutim, o ovom prostoru se još uvek ne može govoriti kao o prostornom konceptu, jer će za čoveka koncept „antroposfere“ ostati tajna naredna dva miliona godina. S druge strane, kao članovi antropogene porodice, možemo reći da istorija prostora počinje ovim *prvobitnim izdvajanjem*.

**b.** U knjizi *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics* (1954), Maks Jamer tvrdi da čak ni prve istorijske civilizacije nisu uspevale da razviju apstraktne ideje o prostoru,<sup>33</sup> budući da se njihov odnos prema okruženju temeljio na emocionalnom iskustvu. Ukoliko bi i postojao neki koordinatni sistem (prostorna orijentacija na osnovu kretanja Sunca i Meseca, na primer), on ne bi bio metrički, već mitopoetički, zasnovan na praktičnom iskustvu i doživljaju mesta.<sup>34</sup> Međutim, ako bi ipak trebalo izdvojiti neki oblik prostornog koncepta u ovoj istorijskoj fazi, onda bi to bio koncept *mesta*. U prvom poglavlju knjige *The Fate of Place: A Philosophical History* (1997), Edvard Kejsi analizira

---

<sup>31</sup> Peter Sloterdijk (*Peter Sloterdijk*; 1947), filozof i teoretičar kulture.

<sup>32</sup> Sloterdijk, Peter: *Spheres III – Foams*, MIT Press, Semiotext(e), 2016, str. 338.

<sup>33</sup> „Filološka, arheološka i antropološka istraživanja jasno pokazuju da primitivna misao nije bila sposobna da apstrahuje koncept prostora od iskustva prostora“; Jammer, Max: *Concepts of space: The history of theories of space in physics*, Dover publications, Inc., New York, 1993, str. 7.

<sup>34</sup> Jamer navodi kao primer sumersku mernu jedinicu za površinu – še – izraženu u količini žita potrebnog da se zaseje određena površina zemljišta, što, po njemu, jasno govori da je ova veličina, iako prostorna dimenzija, bila iskustveno shvaćena, opisana i korišćena.

različite mitološke predstave na osnovu kojih zaključuje da je „kosmogeneza sama neodvojiva od topogeneze“;<sup>35</sup> da je većina mitova podstaknuta potrebom da se iz nediferenciranog prostora prvobitnog stanja univerzuma (duboke vode, velike tame, ništavila, praznine i sl.) izdvoji neko precizno određeno *mesto* (nebo, zemlja, okean i sl.). Prostor se stoga javlja kao priloška odredba mesta, dobijena iskustveno, a ne apstraktno mišljena. Iako pojmovi poput prvobitnog ništavila ili praznine mogu delovati apstraktno,<sup>36</sup> još uvek nema jasno izolovane apstraktne ideje o prostoru. Mesto je u ovom slučaju shvaćeno samo kao lokacija na kojoj i od koje će nastati vidljivi svet neposrednog iskustva.<sup>37</sup>

c. Prvi koncepti prostora zasnovani na racionalnom logičkom mišljenju, kao i prva naznaka prostora kao takvog, pojavili su se u antičkoj Grčkoj. Alhri međutim navodi kako „sve do perioda prvih helenističkih škola ni grčki svakodnevni govor, niti rana grčka filozofija nisu imali pojam koji je *ekskluzivno* označavao prostor“.<sup>38</sup> U upotrebi su bili pojmovi poput kora ili toposa (*τόπος*), čije je značenje uglavnom zavisilo od konteksta upotrebe. Ipak, u većini slučajeva kora se odnosila na neku ekstenziju, dvodimenzionalni ili trodimenzionalni prostor neke oblasti (region), dok je topos najčešće označavao manji deo kora ili neku prostornu relaciju.<sup>39</sup> Treći termin, korišćen u ovom najranijem periodu jeste pojam praznine (*κενό*), nastao prevođenjem prideva prazno u imenicu.<sup>40</sup> Prvi pojam koji bi mogao da se odnosi baš na prostor, prema Alhri, jeste Epikurov *anaphes phusis* (neopipljiva materija). Ovim pojmom objedinjene su sve prethodne upotrebe, budući da kod Epikura, kako navodi Sekst,<sup>41</sup> „ista supstanca koja, kada je ispražnjena od svih tela, zove se praznina (*κενόν*), kada je ispunjena telom naziva se mesto (*τόπος*), a kada tela prolaze kroz nju postaje prostor (*χώρα*)“.<sup>42</sup> *Anaphes phusis* dakle ne vodi poreklo iz iskustva, već iz sposobnosti mišljenja da kreira apstraktne koncepte. Uslovi, za ovakvu vrstu revolucionarne promene, prema Kejsiju javili su se nešto ranije kod Platona, jer je „s

---

<sup>35</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 7.

<sup>36</sup> Ovi se pojmovi ipak javljaju kao odredbe mesta, a ne kao pojmovi koji ukazuju na ideju „čiste praznine“ (*sheer void*), koja će se prema Kejsiju pojaviti kasnije u antičkoj filozofiji, pre svega sa atomistima.

<sup>37</sup> „Stvaranjem mesto nastaje; ali i stvaranje samo zauzima neko mesto“; Casey, Edward: *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 45.

<sup>38</sup> Algra, Keimpe: *Concepts of Space in Greek Thought*, E.J. Brill, Leiden, New York, Köln, 1995, str. 38.

<sup>39</sup> „Pojmovi kora i topos mogli su u brojnim kontekstima biti korišćeni naizmenično, i u svakodnevnom grčkom govoru i u njihovim prvim filozofskim primenama, dok je u drugim kontekstima prvi ili drugi pojam mogao biti poželjniji (topos da bi označio relativne lokacije, kora da bi označila šire prostiranje od toposa)“; Algra, Keimpe: *Concepts of Space in Greek Thought*, E.J. Brill, Leiden, New York, Köln, 1995, str. 38.

<sup>40</sup> „Ova vrsta 'imenovanja' umnogome je doprinela razvoju apstraktnog mišljenja u grčkoj filozofiji“, *ibid.*, str. 39.

<sup>41</sup> Sekst Empirik (160-210 p.n.e.), lekar i filozof.

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 53–54.

*Timajem* preuzet sudbinski korak ka kosmologiji<sup>43</sup>, *logosu*, koji prožima ceo svet i dovodi ga do njegove forme.<sup>44</sup> Apstraktno, racionalno mišljenje bilo je, dakle, preduslov za nastanak pojma prostora, kao i budući razvoj različitih prostornih koncepcija.

U prvom kosmološkom razdoblju stare Grčke, kada se „istraživački duh javlja najprije usmjeren prema van“,<sup>45</sup> prema prirodi i određivanju praosnova svih stvari, kod Anaksimandra se javlja i prvi metafizički pojam – „beskrajno“. Pod ovim je Anaksimandar podrazumevao božansku materiju koja čini kosmos i koja ga kao takva okružuje. Isti pojam beskrajnog Empedokle je opisao kao „okruglu sferu u celosti beskrajnu“,<sup>46</sup> a Anaksimen ga je identifikovao s vazduhom. Ipak, pojam beskrajnog milećanske škole kako Kornford<sup>47</sup> ističe, još uvek nema predispozicije beskonačnog i odnosi se zapravo na najranije antičko shvatanje sfere i kružnice kao konačnih, iako beskrajnih, tela.<sup>48</sup> Vazduh koji ispunjava nebesku sferu i okružuje kosmos pitagorejci su potom izjednačili s prazninom (*κενόν*), međutim Kornford ni ovde još uvek ne vidi ideju o (beskonačnom) prostoru.

„Pitagorejci su naročito tvrdili da Praznina postoji i da ispunjava sama Nebesa, da iz onog beskrajnog takoreći udiše (kosmosu) vrstu vazduha, koji je u isto vreme Praznina. Vazduh drži stvari na odstojanju, tako što se formira vrsta razdvajanja ili distinkcije među stvarima koje su jedna do druge. Ovo važi pre svega za brojeve, jer je Praznina ta koja razdvaja njihovu prirodu“.<sup>49</sup>

Dakle, aritmetika je kod pitagorejaca stvorila potrebu za elementom koji će potvrditi diskretnu prirodu brojeva. Međutim, oni će potrebu za prostorom još uvek zadovoljavati jednim slikovitim elementom kakav je vazduh, a ne apstraktnim, praznim prostorom, koji će se prema Kornfordu prvi put pojaviti kod Leukipa:

„Priznajem da je praznina – čista praznina – 'ništa' ili 'ne-biće'. Svejedno, ovo ništa postoji ništa manje nego nešto, kompaktno biće, koje zovemo telo“.<sup>50</sup>

Leukip je tako prvi utvrdio pojam *netelesne egzistencije*. Praznina više nije bila izjednačena s vazduhom, već je postala „prava praznina“. Leukipova atomistička škola videla je svet sačinjen isključivo od praznine i atoma, a njihova filozofija pojavila se kao odgovor na takozvani „Parmenidov izazov“.<sup>51</sup> Najznačajniji predstavnik elejske škole, Parmenid, koji je živio jednu generaciju pre Leukipa i Demokrita, smatrao je da prazan prostor zapravo

---

<sup>43</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 36.

<sup>44</sup> To će reći, Demijurg više ne postupa u skladu sa svojim nagonima (što je bila karakteristika ranijih mitova).

<sup>45</sup> Windelband, Wilhelm: *Povijest filozofije*, Naprijed, Zagreb, 1978, str. 69.

<sup>46</sup> Čapek, Milič (ed.): *The Concepts of Space and Time*, Springer-Science+Business Media, Dordrecht, 1976, str. 10.

<sup>47</sup> Francis Mekdonald Kornford (*Francis Macdonald Cornford*; 1874-1943), istraživač klasičnih nauka i prevodilac.

<sup>48</sup> *Ibid.*, str. 10.

<sup>49</sup> Aristotel u poglavlju *Invention of Space*, P. M. Cornford, *ibid.*, str. 8.

<sup>50</sup> Leukip u poglavlju *Invention of Space*, P. M. Cornford, *ibid.*, str. 12.

<sup>51</sup> Pretpostavka da nešto ili jeste ili nije.



ne postoji. Uopšte postoji, tvrdio je Parmenid, samo jedno jedinstveno biće – *plenum*, a ukoliko bi postojala praznina, ona bi u tom slučaju bila ništa, *nebiće*. Budući da nebiće ne može da postoji, jer ako postoji onda je ipak nekakvo bivstvo, onda ni praznina, prazan prostor, ne može postojati. Prostor, kretanje i promena predstavljaju samo iluziju. Leukipova ideja o novoj vrsti nematerijalnog bića, predstavlja stoga revolucionarni izlaz iz prilično statične parmenidovske predstave egzistencije. S druge strane, Leukipova praznina bila je „porozna“, više kao skup praznina među atomima, nego kao pravi homogeni, izotropni, beskonačni prostor. Prema Kornfordu, ova vrsta prostora, javiće se nešto kasnije kod Epikura i njegovog savremenika Euklida. Budući da su Euklidove geometrijske teoreme zahtevale beskonačno prostiranje paralelnih linija „geometrijski prostor je (stoga) viđen kao kontinualan, a ne kao šema praznih šupljina prekinutih čvrstim telima“. <sup>52</sup> S druge strane, „atomisti su (...) preduzeli revolucionarni korak pripisavši fizičkoj Praznini (...) beskonačnu ekstenziju ovog geometrijskog prostora“. <sup>53</sup> Primenjena geometrija, prema Kornfordu, označila je kraj predeuklidskog sfernog i nastanak beskonačnog, euklidskog prostora, to jest stvarne *fizičke praznine*.

U tradiciji apstraktnog geometrijskog mišljenja o prostoru piše i Platon. U njegovoj filozofiji postojale su tri kategorije od kojih je svet sačinjen: promenljiva propadljiva bića (čulne stvari), nepropadljive ideje i „večiti red prostora, koji ne podleže propadanju, a pruža boravište svemu što postaje; uhvatljiv (...) izvesnim nepravim zaključivanjem u odsustvu opažanja, i jedva da se u njega može verovati“. <sup>54</sup> Prostor (*χώρα*) stoga znači i prostor i materiju. U srpskom prevodu kora je *primateljka* – „negovateljica postajanja“, koja postoji pre vremena i kosmosa; od koje s vremenom „prosejavanjem“ i „selektivnom gravitacijom“, gde slično privlači slično“, <sup>55</sup> nastaju osnovni elementi: voda, vazduh, vatra i zemlja. Njenim stalnim kretanjem, takozvani *elementarni trouglovi* formiraju geometrijska tela – ikosaedar, oktaedar, tetraedar i kocku – od kojih potom nastaju četiri osnovna roda. <sup>56</sup> Platon je, dakle, geometrizovao prostor, odnosno, kako Dijem <sup>57</sup> navodi, on je u tradiciji Leukipa i Demokrita geometriju projektovao na fizičku realnost. Rezultat je bila apstraktna ideja o homogenom prostoru u kome nema usmerenja, mogućnosti izbora pravca kretanja, što će postati osnovno polazište za Aristotelovu kritiku Platona.

---

<sup>52</sup> Čapek, Milič (ed.): *The Concepts of Space and Time*, Springer-Science+Business Media, Dordrecht, 1976, str. 12.

<sup>53</sup> Ibid., str. 12.

<sup>54</sup> Platon: *Timaj*, Eidos, Vrnjačka Banja, 1995, str. 107.

<sup>55</sup> Jammer, Max: *Concepts of space – The history of theories of space in physics*, Dover publications, Inc., New York, 1993, str. 15.

<sup>56</sup> Od ikosaedra nastaje voda, od oktaedra vazduh, od tetraedra vatra, i od kocke, najstabilnijeg tela, zemlja.

<sup>57</sup> Pjer Moris Mari Dijem (*Pierre Maurice Marie Duhem*; 1861–1916), fizičar, matematičar i filozof nauke.

Za razliku od Platona, Aristotela nije toliko zanimala kosmologija koliko stvarno fizičko okruženje. Aristotel je bio posmatrač, navodi Dijem, i kao takav je smatrao da se ono stvarno pokazuje u iskustvu, a ne u mišljenju. Za razliku od apstraktnog logosa, koji kod Platona geometrizuje primarni kaos, Aristotel je nastojao da posmatrajući prirodu ustanovi njene „stvarne“ zakone. Zbog toga ga Kejsi naziva prvim protofenomenologom. Aristotel se iz istog razloga, takođe, nije bavio prostorom već *mestom* (τόπος). Posmatrao je prirodu i zaključio da laka tela teže ka gore, a da teška tela padaju nadole, što ga je odvelo zaključku da postoje „prirodna mesta“ ka kojim teže sva tela. Budući, dakle, da postoje prirodna mesta, Aristotel se dalje pita „kako može postojati prirodno kretanje kad u (...) praznom i bezgraničnom (prostoru) ne postoji nikakva razlika“,<sup>58</sup> nikakvo dole ili gore. Aristotel stoga uspostavlja takozvanu topološku indiferenciju praznog, kao jedan od glavnih argumenata protiv atomističke praznine. Međutim, prostor po sebi je nemoguć i zbog toga što prostor postoji samo kao mesto nekog tela. Da nije tako, prostor bi bio nešto „zadivljujuće i ranije od svega“, prostor ne bi propadao „kad propada ono što je u njemu“.<sup>59</sup> Aristotel tako definiše prostor kao ono „prvo što obuhvata telo“, kao spoljašnju granicu obuhvatajućeg tela. Prostor je: „naizgled obličje usled toga što obuhvata, jer krajevi tog što obuhvata i tog obuhvaćenog su u istom. Oba su granice, ali nisu granice istog: oblik je granica stvari, a prostor je granica tela koje obuhvata. Dakle, u prostoru je ono telo za koje postoji spoljašnje telo koje ga obuhvata; ono za koje to ne postoji nije u prostoru“.<sup>60</sup> Ovakvo shvatanje prostora odredilo je i specifičnu peripatetičku kosmologiju, budući da je Aristotel kosmos video kao Jedno, celinu koja sadrži sve i za koju ne postoji spoljašnjost; vankosmički prazan prostor za njega je besmislica. Ako bi pak trebalo dati neku definiciju prostora kod Aristotela, pod njom bi se podrazumevao prostor kao „ukupna suma svih mesta“.<sup>61</sup> Kejsi, u stvari, na vrlo precizan način obrazlaže značaj koji je u Aristotelovoj *Fizici* dat konceptu mesta:

„Mesto (...) 'ima određenu snagu'. Ono ima snagu da obezbedi stvarima da budu negde, da ih drži i čuva kad su jednom već tu. Bez mesta, stvari ne samo da ne bi bile locirane; one ne bi uopšte bile stvari: ne bi imale mesto na kojima bi bile to što jesu. Gubitak bi bio ontološki, ne samo kosmološki: bio bi to gubitak u vrsti bića, a ne samo u broju bića koja postoje“.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Aristotel: *Fizika*, Paideia, Beograd, 2006, str. 149.

<sup>59</sup> Ibid., str. 131.

<sup>60</sup> Ibid., str. 141.

<sup>61</sup> Jammer, Max: *Concepts of space – The history of theories of space in physics*, Dover publications, Inc., New York, 1993, str. 22.

<sup>62</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place – A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 71.

Aristotelove ideje su i u antici i tokom srednjeg veka bile osnova za svako razmišljanje o prostoru, ali su vrlo brzo razvijene i oštre kritike. Stoici su se slagali da je kosmički plenum kontinualan, da u njemu nema praznina, ali su smatrali da je svet smešten u *vankosmičkoj praznini*. Ova praznina je beskonačna, bestelesna, bez osobina i bez usmerenja, te zbog toga svet nema potrebe da se u njoj kreće. Kosmos je uronjen u tu prazninu, prožet „silom“ koja ga drži na okupu i ne dozvoljava njegovo osipanje. S druge strane, Straton iz Lampsaka, drugi po redu Aristotelov naslednik u peripatetičkoj školi i njegov kritičar, smatrao je da mikropraznine postoje čak i među telima, odnosno unutar kosmosa. Stratonov prostor je porozan, diskontinualan i širi od pojma mesta. Mikropraznine, međutim, nisu samo izolovane šupljine unutar fizičkog sveta, već su koekstenzivne s njim. Dakle, krajem antičkog perioda, Aristotelov dvodimenzionalni prostor okružujućih površina sve više provocira ideja *trodimenzionalnog prostora*.

*Diastema*, ranije razdaljina ili međuprostor, među neoplatonistima sve više znači „beskonačno (...) nepokretno i (najčešće) bestelesno prostiranje 'kroz ceo kosmos'“. <sup>63</sup> Kod Filopona, diastema je ekstenzija samog prostora, „pre nego što je prostor tela, ona daje prostor telu“. <sup>64</sup> Prvi put je prostor viđen kao čista trodimenzionalnost. Međutim, sam Filopon je na kraju ipak odbacio beskonačnost prostora, iako protivno svom celokupnom učenju. Kao hrišćanski neoplatoničar ideju beskonačnosti zadržao je za boga, a ne prostor. Jamer, naime, navodi da u antičkom svetu nije bilo uobičajeno izjednačavanje boga s mestom (prostorom), osim eventualno kod Prokla (ili Seksta Empirika), koji je poslednju svetlosnu sferu antičke kosmologije smatrao *mestom svetske duše*. Kod Prokla se tako prvi put pojavljuje neka vrsta spiritualizovanog prostora. S druge strane, Jamer tvrdi da se prvo potpuno poistovećivanje boga i prostora javilo kod palestinskih Jevreja, te da je preko renesansnih neoplatoničara dospelo na prostor Italije, odakle će se tokom XVII veka širiti na sever. Svojevrsni je paradoks što će upravo ovo poetičko shvatanje prostora, imati znatan uticaj na engleski empirizam.

Međutim, pre uticaja kabale, teološka učenja XIII i XIV veka u Zapadnoj Evropi počela su takođe da otvaraju pitanja odnosa prostora i boga. Ključan događaj bilo je delo pariskog episkopa Etjena Tempijera <sup>65</sup> iz 1277. godine, takozvanih 219 osuda na račun učenja koja su umanjivala snagu boga. Dve ključne osude išle su u prilog tvrdnjama da bog može: pomeriti svet; te stvoriti mnoge svetove, što je u krajnjem osnažilo potrebu za

---

<sup>63</sup> Ibid., str. 88.

<sup>64</sup> Ibid., str. 94.

<sup>65</sup> Etjen Tempijer (*Étienne Tempier*; 1210-1279).

beskonačnim prostorom.<sup>66</sup> Kod Tomasa Bradvardina,<sup>67</sup> ključna misao bila je da bog suštinski i stvarno prožima svet i sve njegove delove – kosmos i vankosmičku prazninu. Međutim, ova praznina kod njega nije bila fizička, već *imaginarna*, nastala kao spoj „teološkog shvatanja božanske beskonačnosti i geometrijskog shvatanja prostorne beskonačnosti“.<sup>68</sup> Ovaj *imaginarni prostor*, „beskrajn i neograničen“, koji „postoji pre nastanka sveta“ i stvarnog prostora, stoga uopšte ne mora da poseduje dimenzionalnost u fizičkom smislu. Ili, kako Kejsi navodi: „nakon karakterističnih prostornih beskonačnosti ranije ustanovljenih u antičkom svetu kod atomista, epikurejaca, stoika i neoplatonista, sada moramo uzeti u obzir osećaj za beskonačni prostor kao: a) *imaginarno-hipotetičko-spekulativni* prostor projektovan u seriji snažnih *misaonih eksperimenata* koji nisu uzaludne digresije, već disciplinovani i ozbiljni naponi da se shvati šta prostor može biti ukoliko nema zamislive granice, b) *božanski*, to jest atribut boga, ili (...) identičan sa bićem boga koje je beskrajno i van svake merljivosti“.<sup>69</sup>

Vek nakon Bradvardina, Nikola Kuzanski,<sup>70</sup> poslednji srednjovekovni filozof, beskonačnost takođe zadržava za boga, takozvani *apsolutni maksimum*, dok će univerzum biti samo *prostorni maksimum*; u fizičkom smislu, samo „kontrakcija“ božanske beskonačnosti“.<sup>71</sup> Đordano Bruno stoga će prvi prostor po sebi proglasiti beskonačnim. Zbog toga kod Bruna ne postoji vankosmička praznina, jer je beskonačni prostor taj koji prožima ceo univerzum. „Postoji jedan prostor“, kaže Bruno, „jedno ogromno prostranstvo koje slobodno možemo da nazovemo praznina: u njoj postoji bezbroj svetova sličnih ovom na kome mi živimo i rastemo; taj smo prostor proglasili beskonačnim jer ga ne ograničavaju ni razum, ni prikladnost, ni čulnost – opažanje, niti priroda“.<sup>72</sup> Beskonačnost, dakle, nije imaginarni prostor kao kod Bradvardina, već beskonačna fizička praznina, budući da „kubični karakter 'Prostora' (*spacium*) zahteva njegovu suštinsku ispražnjenost, njegov status kao prazan u principu“.<sup>73</sup> Margaret Verthajm tvrdi da *simbolički prostor* srednjeg veka (Bradvardinov imaginarni prostor) tokom renesanse prerasta u ideju takozvanog

---

<sup>66</sup> Da bi se svet mogao kretati, da bi bila moguća ideja o brojnim svetovima, bio je neophodan beskonačan prostor.

<sup>67</sup> Tomas Bradvardin (*Thomas Bradwardine*; 1290–1349), sveštenik, matematičar i fizičar.

<sup>68</sup> Aleksandar Koire u knjizi *The Concepts of Space and Time*, Milič Čapek (ed.), Springer-Science+Business Media, Dordrecht, 1976, str. 49.

<sup>69</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place – A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 114.

<sup>70</sup> Nikola Kuzanski (*Nikolaus von Kues*; 1401–1464), kardinal, matematičar, eksperimentalni naučnik, istaknuti filozof.

<sup>71</sup> *Ibid.*, str. 119.

<sup>72</sup> Đordano Bruno u knjizi *Od zatvorenog sveta do beskonačnog svemira*, Aleksandar Koire, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2012, str. 72.

<sup>73</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place – A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 126.

fizičkog prostora.<sup>74</sup> „Fizički prostor’ je u krajnjem postao sinonim za *Euklidov prostor*, ogromnu trodimenzionalnu prazninu bez osobina. I konačno, nakon dve hiljade godina, Aristotel je poražen – *praznina je sada postala osnova egzistencije*“.<sup>75</sup>

Pjer Gasendi,<sup>76</sup> Galilejev savremenik, konačno je „prostor oslobodio materije“, ali i boga. Prostor je postao stvar po sebi. Gasendi je insistirao da prostor ima sopstvenu dimenzionalnost i merljivost, nezavisnu od materije. Ovakvo razmišljanje zahtevalo je modernu ideju *netelesnog, nepokretnog, beskonačnog, homogenog, izotropnog* prostora. S Gasendijem je, dakle, počelo novo doba, u kojem će prostor postati predmet primarno naučnog istraživanja.<sup>77</sup>

Kada je Njutn 1687. objavio *Matematičke principe filozofije prirode*,<sup>78</sup> njegova teorija apsolutnog prostora bila je u potpunosti oslonjena na Gasendijev beskonačni prostor. „Apsolutni prostor“ Njutn je definisao kao „po svojoj sopstvenoj prirodi i bez obzira na ma šta spoljnje, ostaje uvek sebi sličan i nepokretan“.<sup>79</sup> Apsolutni prostor je stoga univerzalna praznina, koja postoji nezavisna od svega ostalog. S druge strane, „relativni prostor je pokretna dimenzija ili mera apsolutnog prostora“.<sup>80</sup> Dakle, relativni prostor predstavlja poziciju nekog prostora/mesta u odnosu na neki drugi prostor/mesto, on je deo apsolutnog prostora i apsolutno zavisan od njegovih delova. Njutn je takođe verovao da je dokazao postojanje apsolutnog prostora u rotacionom kretanju, iako su njegovi eksperimenti<sup>81</sup> i tad bili oštro kritikovani, a sa stanovišta savremene fizike netačni. Iako je težio da u fizičkom smislu izoluje apsolutni prostor i podvrgne ga matematičkim principima, kao vernik, Njutn mu je pripisao božanski karakter. Prostor je postao „božiji senzorijum“. Kroz prostor bog ostvaruje svoju sveprisutnost, budući da jedino prostor ima tu odliku da u celosti prožima univerzum i da je od njega neodvojiv. U drugom izdanju *Principia*, Njutn će potom napisati da su dve najvažnije osobine boga večno trajanje i beskonačno prostiranje. Za razliku od Gasendija, koji je u potpunosti sekularizovao

---

<sup>74</sup> Margaret Verthajm, u knjizi *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet* (2000), analizira kako se kroz renesansno slikarstvo i perspektivno „vituelno oko” razvijala ideja o modernom „kontinualnom, homogenom i trodimenzionalnom prostoru”.

<sup>75</sup> Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000, str. 117 (poslednji kurziv S.M.).

<sup>76</sup> Pjer Gasendi (*Pierre Gassendi*; 1592–1633), filozof, matematičar i astronom.

<sup>77</sup> Ne fizike u aristotelovskom smislu, zasnovane na suštinama, već fizike kao moderne nauke, zasnovane na eksperimentu i matematičkom opisu.

<sup>78</sup> *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687).

<sup>79</sup> Preuzeto iz knjige *Uvod u teorijsku fiziku I – teorijska mehanika*, Đorđe Mušicki, Odsek za fizičke i metodološke nauke, Prirodno matematičkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Beograd, 1987, str. 2.

<sup>80</sup> Jammer, Max: *Concepts of space – The history of theories of space in physics*, Dover publications, Inc., New York, 1993, str. 99.

<sup>81</sup> Eksperiment s kofom vode i eksperiment sa dve kugle pričvršćene užetom, videti u *Nothingness, the Science of Empty Space*, Henning Genz, Basic Books, New York, 1999, str. 147.

prostor, ili Kuzanskog, kod koga prostor postaje beskonačan prema božjem uzoru, kod Njutna *Bog je oprostoren*, na način da svoje ključne osobenosti stiče zahvaljujući prostoru.

Jedan dugi proces izdvajanja prostora kao autentične kategorije bivstva, počevši sa Anaksagorom, atomistima, stoicima i neoplatoničarima, završava se dakle s Njutnom i Gasendijem. Apsolutan, to jest prazan, beskonačan prostor, homogen i izotropan u svom prostiranju, postao je „logička i ontološka neophodnost“.<sup>82</sup> S druge strane, konačno prihvatanje praznine najznačajniji je pokazatelj da je *moderna epoha* počela.

U filozofiji početak moderne epohe obeležavaju ideje Renea Dekarta.<sup>83</sup> Iako je oštro kritikovao ideju o apsolutnom prostoru, Dekart je s Njutnom delio isti materijalistički pogled na svet. Fundamentalni pojam njegove fizike bio je pojam *ekstenzije*. Međutim, ekstenzija kod Dekarta na začuđujući način nije čista trodimenzionalnost (kao kod Filopona), već je telesna. Materija je koekstenzivna s prostorom, odnosno, *prostor je jednak materiji*. Vakuum (prazan prostor) stoga nije moguć, jer je „apsolutno nezamislivo da ništa može da poseduje ekstenziju, te treba zaključiti“, tvrdi Dekart, „da isto važi i za prostor za koji se pretpostavlja da je prazan, tj. da, pošto je u njemu ekstenzija, nužno mora biti i materija“.<sup>84</sup> Prostor, dakle, ne postoji bez materije, a vakuum nije moguć budući da postoji samo *kontinualni plenum*. Dekart ovu tezu dokazuje misaonim eksperimentom u kome bi se, kako kaže, zidovi posude spojili ukoliko bi u prostoru između njih ostalo „ništa“. Dekart, dakle, pripada porodici mišljenja o prostoru, koja poreklo vodi od Platona i Aristotela, a ne atomista, i koja radikalno isključuje pojam praznine. U ranom modernom periodu ovo shvatanje bilo je bliže Lajbnicu<sup>85</sup> nego Njutnu.

Saznanje o tome na koji način je Lajbnic razumeo prostor sadržano je najvećim delom u takozvanoj *Korespondenciji*, prepisci koju je filozof vodio sa Semjuelom Klarkom,<sup>86</sup> proponentom Njutnove fizike i u ovom slučaju njegovim zastupnikom. Lajbnic je, kao i Dekart, odbacio apsolutni karakter prostora, budući da je za njega prostor bio isključivo *relativan*. Stoga u navedenoj prepisci Lajbnic piše: „smatram da je prostor nešto čisto relativno (...) Jer, prostor označava, u smislu mogućnosti, poredak stvari koje postoje u isto vreme, koje smatramo da postoje zajedno, bez uzimanja u obzir njihovog specifičnog načina postojanja“.<sup>87</sup> Prostor, dakle, nije prazan i nezavisan od tela; upravo suprotno,

---

<sup>82</sup> Jammer, Max: *Concepts of space – The history of theories of space in physics*, Dover publications, Inc., New York, 1993, str. 101.

<sup>83</sup> Rene Dekart (*René Descartes*; 1596–1650), filozof i matematičar.

<sup>84</sup> Rene Dekart u knjizi *The Concepts of Space and Time*, Milič Čapek (ed.), Springer-Science+Business Media, Dordrecht, 1976, str. 80.

<sup>85</sup> Gotfrid Vilhelm fon Lajbnic (*Gottfried Wilhelm von Leibniz*; 1646–1716), filozof i matematičar.

<sup>86</sup> Semjuel Klark (*Samuel Clarke*; 1675–1729), filozof.

<sup>87</sup> Vidi knjigu *The Correspondence/G.W. Leibniz and Samuel Clarke*, Roger Ariew (ed.), Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge, 2000, str. 14.

prostor čine mnogostruke, simultane relacije među telima. Ovim Lajbnic ipak ne poistovećuje prostor s materijom u kartezijanskom smislu, već smatra da prostor nije moguć bez materije (relacija među materijalnim telima). Prostor je kod Lajbnica na neki način idealan (poput broja), iako nužno uslovljen realnim poretkom. Naime, na Klarkovu tvrdnju da prostor ne zavisi od situacije u kojoj se nalaze tela, on odgovara: „To je tačno, prostor ne zavisi od takve ili takve situacije tela, ali jeste poredak koji čini da tela budu situirana i pomoću kojeg tela jesu u situaciji kada postoje zajedno, kao što je vreme poredak u odnosu na njihove sukcesivne pozicije. Ali, ukoliko ne bi bilo stvorenja, prostor i vreme bi bili samo u idejama Boga“.<sup>88</sup>

Idealnim karakterom prostora i činjenicom da su neophodna „stvorenja“ za njegovo opažanje, Kant je uveo potpuno novo shvatanje prostora, koje ne samo da je zahtevalo subjekta opažanja već je sam prostor bio smešten *u* subjektu. Dakle, prvi put u istoriji se dešava da prostor nije nešto spoljašnje i objektivno, već unutrašnje, subjektivno iskustvo posmatrača. Prostor je sada *u umu* posmatrača – *transcendentalan*. Prostor ne postoji kao takav, što je odlika svih drugih objekata koji čulima mogu biti opaženi, već predstavlja formu samog mišljenja (opažanja), *čistu intuiciju*. Budući da je, kako tvrdi Kant, moguće zamisliti prazan prostor, ali ne i odsustvo prostora, mora biti da je sâm prostor *način* na koji čovek percipira i razume druge stvari:

„Prostor i vreme nisu objekti dati (empirijski) intuiciji, *jer bi u tom slučaju oni bili nešto postojeće što pogađa naša čula*; oni su, pre, intuicije same – *ne opipljive nego shvatljive* – čiste forme u kojima nešto može biti objekt empirijskog iskustva za naša čula“.<sup>89</sup>

Imajući u vidu ova tri autora (Dekart, Lajbnic, Kant), njihove definicije prostora i odnos prema praznom prostoru, jasno je da u ranom modernom periodu nije postojao jedinstven odnos prema praznini. Međutim, s jačanjem nauke i naučnog pogleda na svet, tokom XVII i XVIII veka njutnovska, indiferentna praznina, apsolutni, homogeni i beskonačni prostor, uprkos svemu postao primarna prostorna paradigma.

### ***3.2. Prihvatanje praznine: od stare ka novoj slici sveta***

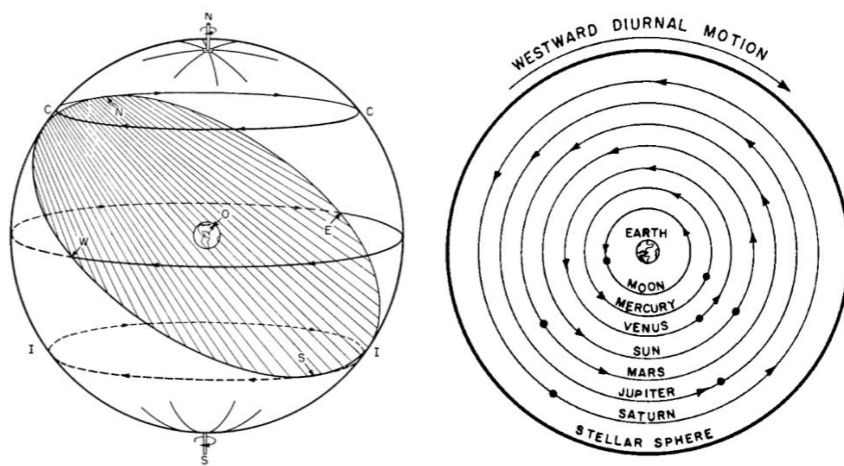
Najznačajnija posledica nastanka ideje modernog prostora bilo je postepeno, ali potpuno prihvatanje pojma *praznine*. Mladen Dolar tvrdi da je „filozofija počela kao

---

<sup>88</sup> Ariew, Roger (ed.): *The Correspondence/G.W. Leibniz and Samuel Clarke*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge, 2000, str. 27.

<sup>89</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place – A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 192.

egzorcizam praznine, te da je njen prvi korak verovatno bio da odvoji, odbaci i zabrani prazninu“.<sup>90</sup> S druge strane, Edvard Kejsi je pokazao da su i najraniji kosmogonijski mitovi imali isti zadatak, da onemoguće postojanje *čiste praznine*. Naime, iako pojam praznog prostora kao odsustva tela nije bio stran u starom veku, praznina po sebi morala se „izbeći“ po svaku cenu. Neki su antički filozofi priznavali postojanje praznog prostora, pa ipak dominantno mišljenje do kraja srednjeg veka bilo je određeno aristotelovskom kosmologijom. Kao što je ranije rečeno, Aristotelov kosmos bio je jedna jedinstvena, zatvorena, samodovoljna celina, izvan koje nije bilo ničega; ni prostora, ni vremena, ni materije. U središtu tog sveta nalazila se zemlja, sa sistemom nebeskih sfera koje su kružile oko nje. Koncentrične sfere ovog geocentričnog sistema bile su dom tada poznatih planeta, a svi zajedno (zemlja, planete i nebeske sfere) bili su smeštni u poslednjoj Sferi zvezda nekretnica, čija je spoljna površina istovremeno bila i kraj postojećeg univerzuma. Dobro poznato Arhitasovo pitanje šta bi se desilo kada bi putnik, došavši na kraj univerzuma, provukao ruku napolje – da li bi njegova ruka bila nečim zaustavljena, ili bi se našla u nekom novom prostoru – za Aristotela nije imalo smisla. Po njegovom mišljenju prostor je zavisio od tela, tako da bez tela nije moglo biti nikakvog prostora po sebi. Ako nešto postoji, onda je ono već deo postojećeg kosmosa i unutar njega je. Dakle, u aristotelovskom univerzumu *spoljašnjost ne postoji*. Nije moguće biti izvan Celine.



Slika 2: Ilustracija univerzuma s dve sfere

Vankosmički prazan prostor nije moguć, kao što ni unutar aristotelovskog kosmosa ne postoji nikakva praznina. Kružno kretanje nebeskih sfera prenosilo se sa viših na niže slojeve, sve do Meseca, čija je sfera direktno obuhvatala Zemlju i pokretala terestričke elemente (vatra, vazduh, vodu, zemlju). Da praznina nije moguća unutar kosmičke celine

<sup>90</sup> Dolar, Mladen; Moder, Gregor; Bunta, Aleš; Ličer, Matjaž; Dolenc, Sašo (ed.): *The Structure of the Void*, Institute of Philosophy at SRC SASA, Ljubljana, 2013, str. 11.



potvrđuje, dakle, i ova kosmička pokrenutost, jer u suprotnom prenošenje kretanja ne bi bilo moguće i ceo kosmos bi prestao da funkcioniše.<sup>91</sup> Aristotelov kosmos bio je podeljen na *terestrički* i *nebeski prostor*.<sup>92</sup> Ove oblasti su se u svemu razlikovale, materiji od koje su sačinjene, ali i po zakonima koji su među njima vladali. Zemlja je bila nepokretna, sklona promenama i propadanju, dok je prostor nebeskih sfera odlikovala večnost i nepromenljivost čistog *etra*. Nebesa su kod Aristotela bila veličanstvena jer su pokretala Zemlju, ali nisu imala religiozni već fizički karakter. Religioznu interpretaciju antičke slike sveta u VI veku preuzeće hrišćanska crkva, i narednih deset vekova će takozvani univerzum s dve sfere (*two-spheres universum*) biti osnova zapadnoevropske kosmologije.<sup>93</sup>

Hrišćanski univerzum, pored terestričkog i nebeskog, posedovao je i *duhovni prostor*, nastao učitavanjem hrišćanske spiritualne morfologije u antičku fizikalnu kosmologiju. Najslikovitiji opis, „vrhunsku mapu hrišćanskog duhovnog prostora“, prema Verthajmovoju, dao je Dante Aligijeri u *Božanstvenoj komediji*, gde je pakao predstavljen kao „ponor u unutrašnjosti zemlje, Čistilište planina na njenoj površini, a Nebesa koincidiraju sa zvezdama“.<sup>94</sup> Hrišćanska slika sveta, čoveka je dakle smestila u specifičnu poziciju između raja i pakla, između „inertne gline u centru i čistog duha na Nebesima“.<sup>95</sup> Međutim, uprkos potpuno drugačijoj projekciji čoveka u odnosu na svet, ulozi boga u tom svetu, hrišćanska i antička kosmološka vizija slagale su se u jednom. Obe su bile zasnovane na aristotelovskom principu *horror vacui*, to jest odvratnosti prirode prema praznom prostoru. Za antički zatvoreni i hrišćanski oduhovljeni univerzum, unutrašnji prostor predstavljao je ontološku nužnost, u odnosu na koju je praznina, hladan dah pitagorejske spoljašnjosti, izazivala najveću moguću nelagodnost i najveći strah. Ili, kako Sloterdijk navodi: „S morfološkog i imunološkog stanovišta može se tvrditi da je u metafizičkoj epohi najvažnija akcija Boga bila osiguranje granice prema ništavilu, spoljašnjosti i beskonačnosti. (...) jer u beskonačnoj kugli iščezava metafizički brizantna i imunološki presudna razlika između unutrašnjeg i spoljašnjeg“.<sup>96</sup> Dakle, gubitak imunološkog potencijala ograđenog, unutrašnjeg prostora izazvan razbijanjem slike „zatvorenog kosmosa“ i njegovim otvaranjem ka praznini „beskonačnog univerzuma“<sup>97</sup> predstavlja najveću egzistencijalnu katastrofu, „psihološku krizu s čijim efektima se borimo još i

---

<sup>91</sup> *Primum mobile* – prvi pokretač – je onaj koji pokreće aristotelovski kosmos.

<sup>92</sup> Ovu podelu je izvršila Margaret Verthajm u knjizi *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*.

<sup>93</sup> Videti knjigu *The Copernican revolution: Planetary Astronomy in the Development in Western Thought*, Tomasa Kuna.

<sup>94</sup> Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000, str. 92.

<sup>95</sup> Kuhn, Thomas S.: *The Copernican revolution: Planetary Astronomy in the Development in Western Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1985, str. 113.

<sup>96</sup> Sloterdijk, Peter: *Sfere II - globusi*, Fedon, Beograd, 2015, str. 122.

<sup>97</sup> Osnovna teza knjige *Od zatvorenog sveta do beskonačnog svemira*, Aleksandra Koirea.

danas“.<sup>98</sup> Naime, naučna revolucija XVI i XVII veka, tokom koje se ovo „otvaranje“ desilo, prema Koireu je bila uzrok „jednog dubokog i temeljnijeg procesa tokom kojeg je čovek – kako se često tvrdi – izgubio svoje mesto u svetu, ili, možda je ispravnije reći, izgubio svet u kome je živeo i koji je promišljao, prinuđen da promeni ne samo svoje temeljne pojmove već i celokupni okvir u kome je mislio“.<sup>99</sup>

Koire ističe tri ključne posledice velike epistemološke revolucije XVII veka: sekularizaciju svesti, odnosno zainteresovanost za ovdašnju, a ne transcendentnu realnost; subjektivnost kao osnovu čovekovog odnosa prema svetu, za razliku od srednjovekovne i stare objektivnosti; konačno, *vita contemplativa* zamenjeno je s *vita activa*. Međutim, najznačajniji događaj koji je uslovio ove promene bilo je razaranje celine u kojoj je hijerarhija određivala strukturu bivstva; razaranje takozvanog *velikog lanca bića*. Propadanje srednjovekovnog duhovnog prostora značilo je stoga smrt boga, a sa njim i smrt dotad poznatog osećanja prostorne zbrinutosti u velikoj nebeskoj ljusci, kraj metafizike i početak moderne epohe čiji isključivi cilj postaje „dokazati da iza zida nema ničega, ma koliko on bio masivan i poštovanja dostojan; probiti zid ako je potrebno, pokazati da se ispred i iza njega nalazi jedno te isto, i kao neosnovane pokazati sve pretenzije na hijerarhijsko važenje koje dolaze s one strane zida“.<sup>100</sup> Sudbina je, dakle, modernog mišljenja bila najpre suočavanje, zatim prihvatanje i konačno insistiranje na činjenici da ispred i iza zida, spolja i unutra, postoji samo jednolična, indiferentna *praznina*.

Različiti su scenariji u vezi s pravcem iz koga je stigao hitac koji je usmrtio boga.<sup>101</sup> Sloterdijk smatra da „centrifugalnu dinamiku“ moderne nisu proizveli Bruno i Kopernik, već „teološki infinitizam“ katoličke crkve, koja je u Zapadnoj Evropi već početkom XIII veka počela da se otvara ka pojmu beskonačnosti, odnosno, pojmu boga čiji je centar svuda a kružnica nigde.<sup>102</sup> Bog je prestao da bude kosmološko i teološko središte sveta, što je zapravo označilo njegovu smrt. S druge strane, Verthajmova navodi da su poznogotički i ranorenesansni slikari bili ti koji su čoveka oslobodili transcendentalne dominacije duha božijeg. Đoto<sup>103</sup> i njegovi naslednici prestaju slikati imaginarni duhovni prostor i teže „tačnom“ prikazivanju. Oni nisu više u duhu srednjovekovne hrišćanske tradicije slikali ono što znaju, nego ono što vide ispred sebe. Đoto je dakle tri veka pre Njutna slikao tela

---

<sup>98</sup> Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000, str. 151.

<sup>99</sup> Koire, Aleksandar: *Od zatvorenog sveta do beskonačnog svemira*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2012, str. 38.

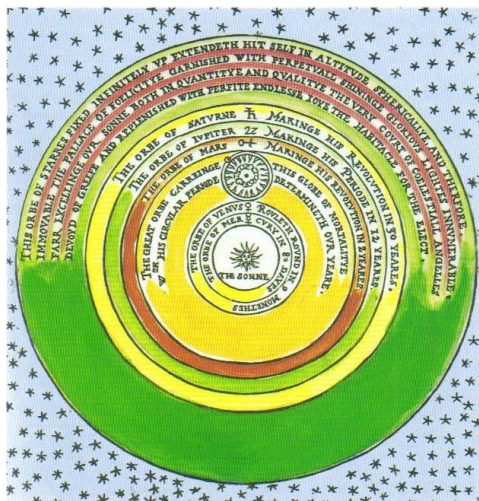
<sup>100</sup> Sloterdijk, Peter: *Sfere II – globusi*, Fedon, Beograd, 2015, str. 272.

<sup>101</sup> Prema Sloterdijkovom tumačenju, u Ničeovo vreme bilo je potrebno još samo *podsetiti* na činjenicu da je bog mrtav, budući da su baš u to vreme imunološku snagu gubile i konstrukcije koje su dotad, preuzimajući funkciju boga, zaptivale granicu prema spoljašnjosti.

<sup>102</sup> Poznata definicija boga iz *Knjige 24 filozofa*, uticajne srednjovekovne studije nepoznatog autora.

<sup>103</sup> Đoto di Bondone (*Giotto di Bondone*; 1266–1337), slikar.

koja, kao *privučena nekom silom*, odlikuje *težina*, a ne lepršavost nebeskih sfera. Ipak, najznačajnija promena koju Đoto uvodi jeste pozicija očne tačke, sada postavljene u realno oko posmatrača, što je nebeske scene posledično spustilo u svakodnevni fizički prostor. Ideal realističkog slikarstva koje nastaje s Đotom bilo je, kako Verthajm navodi, odstranjivanje svakog oblika „neizrecivog“ (*ineffable*). „Nespoznatljivost“ (*unknowablesness*), na kojoj je počivalo gotsko slikarstvo, sada je postala predmet sumnje i naučne eksplikacije. Fizički zakoni i matematički principi sada su ključ za neizrecivo i nepoznato, a ne više mistično religijsko iskustvo. Moderni čovek uz pomoć nauke teži, dakle, da ovlada i zagospodari prirodom i bivstvom, a ne da ih razume. Značaj realističkog slikarstva predstavlja dokaz da je, uz nova teološka tumačenja, šira društvena klima zapravo bila dozrela za promene i novu (modernu) sliku sveta.



Slika 3: Ilustracija kosmosa prema Tomasu Digsu

Kardinal Kuzanski je prvi poricao konačnost i zagovarao beskrajni svemir. Međutim, beskrajano u ovom slučaju nije značilo i beskonačno u modernom smislu. Univerzum Kuzanskog, iako je osporavao centralnu poziciju Zemlje, bio je još uvek hijerarhijski uređen. Geocentrizam srednjovekovne slike sveta konačno je razorio Kopernik. On, međutim, nije imao nameru da uništi celokupnu sferičnu strukturu univerzuma, već da, iz čisto praktičnih razloga, umesto Zemlje u središte univerzuma postavi Sunce, budući da je tako mogao bolje da opiše epicikle planeta, uskladi kalendar i unapredi preciznost kartografije. Njegov kosmos je i dalje bio konačan, planete su i dalje kružile u sfernim omotačima. Međutim, dramatična promena, koje ni sâm Kopernik nije bio svestan, bila je nova pozicija Zemlje. Zemlja je postala planeta kao i svaka druga. Izgubila je svoj centralni položaj, izbačena je u nebesa, pokrenuta i tako postala samo još jedan komad stene koji besmisleno kruži oko središta univerzuma. Čovek se takođe našao u novoj poziciji. Više nije bio veza između neba i zemlje, već biće prepušteno sopstvenim snagama, primorano

da u novoj slici sveta smisli nov položaj za sebe. Kopernik je, dakle, razorio centar, ali ne i periferiju. Nebeska sfera još uvek je obujmljivala jedinstvenu Celinu. Periferiju je, prema Koireu, uništio Tomas Digs, proširivši je do beskonačnosti. Nakon čega su, kako Kun navodi, budući kopernikanci „brzo razbili sada nefunkcionalne sfere, razbacali zvezde po celom univerzumu, priznali da vakuum ili nešto njemu slično postoji između zvezda, i sanjali o drugim svetovima naseljenim drugim ljudima u dalekim prostranstvima izvan našeg solarnog sistema. Čak ni terestrijalni princip *horror vacui* nije preživeo još dugo“.<sup>104</sup> Digsov savremenik Đordano Bruno otišao je još dalje zamišljajući naseljene beskonačne svetove u beskonačnom prostranstvu univerzuma. Međutim, njegov svet je, kaže Koire još uvek bio vitalistički, naseljen, pitom, ispunjen etrom, a ne vakuumom; kao i Keplerov, između ostalog. Iako je njegov univerzum bio konačan, Kepler je naučnoj slici sveta doprineo više nego svi njegovi prethodnici. Budući da je utvrdio da na planete deluju sile od kojih potiče njihovo kretanje, matematički je izrazio zakone tog kretanja. Radikalni Keplerov poduhvat konačno je dokazao da ne postoji podela na nebeski i terestrijalni prostor, već da isti zakoni vladaju i na zemlji i u svemiru. Konačnu sliku beskonačnog univerzuma, zasnovanu na modernom principu *vita activa*, dao je Galilej kada je, unapredivši sočivo teleskopa, otkrio nove dotad neviđene zvezde u oblasti zvezda nekretnica. Čovek je tada shvatio da ono što vidi nije i sve što postoji. Shvatio je da bi mu bolja tehnika omogućila da vidi više, dalje. Pitanje daljine ubrzo je postalo određeno standardom beskonačnosti.

Modernu sliku sveta konačno su zaokružili Dekart i Njutn; prvi, svojom dualističkom metafizikom, drugi matematičkom fizikom. Njutn je univerzum zamišljao kao mehanizam kojim upravljaju fizičke sile i matematički zakoni, a ne metafizika. Prostor jeste senzorijum boga, ali ta činjenica više nema uticaja na zakone po kojima svet funkcioniše. Za razliku od aristotelovskog „prostornog animizma“, u njutnovskoj kosmologiji mesto je postalo „jednostavna lokacija“, određena konfiguracija materije u apsolutnom prostoru, definisana matematičkim koordinatama kao i svaka druga. Kvalitativne vrednosti mesta koje je nekada „imalo snagu“, davalo ontološku vrednost stvarima sada je zamenilo mesto kao prosto lociranje u kvantifikovanom prostoru. U antici, kako Vajthed navodi, „priroda beše drama u kojoj je svaka stvar igrala svoju ulogu“.<sup>105</sup> Odnos čoveka prema prirodi bio je dramski, dinamičan. S druge strane, u njutnovskom materijalističko-fizikalističkom univerzumu priroda je mrtva, bezlična, inertna. Čovek nema razloga da se oseća delom

---

<sup>104</sup> Kuhn, Thomas S.: *The Copernican revolution: Planetary Astronomy in the Development in Western Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1985, str. 90.

<sup>105</sup> Vajthed, Alfred Nort: *Nauka i moderni svet*, Nolit, Beograd, 1976, str. 42.

takvog sveta. Osnovna funkcija mesta da „povezuje“ (*connect*), kako ističe Kejsi, postaje u modernoj epohi svoja suprotnost. *Mesto razdvaja* (*disconnect*), odbija, udaljava čoveka od sveta. Prostor postaje jaz, otvoren između žive i nežive prirode.

Dekartova podela stvarnosti na protežnu materiju (*res extensa*) i mišljenje (*res cogitans*) samo je dodatno učvrstila dualizam živo/neživo, duh/materija, koji će, kako Verthajmova tvrdi, do polovine XVIII veka postati čist materijalistički monizam. Dakle, samo vek nakon Njutna fizikalistički materijalizam postao je ortodoksija, koja je i čoveka proglasila fizičkim bićem; nešto kasnije „skupinom molekula“. Stoga, ako je hteo da bude savremen, da se oseća delom sveta u kojem živi, moderni čovek je morao sebe da zamisli kao čist mehanički proces. Što se prostora tiče, prostor je „izgubio svoju suštinsku važnost – od onog od čega je sve stvoreno (Dekartov supstancijalni prostor), ili svojstva Boga, okvira njegovog postojanja i delovanja (Njutnov prostor), sve više postaje *praznina* atomista, nešto ni suštinsko ni slučajno, beskonačno, nestvoreno ništavilo, okvir odsustva svakog bivstva, pa tako i boga“.<sup>106</sup> Na kraju, nemislivo je postalo zamislivo; čak prihvatljivo. Vakuum je i eksperimentalno dokazan. Toričeli,<sup>107</sup> Gerike,<sup>108</sup> Paskal<sup>109</sup> marljivo su radili na dokazivanju stvarno praznog prostora i pobijanju aristotelovskog principa *horror vacui*. Paskal tim povodom zaključuje: „Priroda ne čini ništa da izbegne vakuum; pre će biti da je težina mase vazduha pravi razlog svih fenomena koje smo dosad pripisivali imaginarnoj sili“.<sup>110</sup> Međutim, ova vrsta naučne ubedljivosti, u Paskalovom slučaju, samo dodatno dramatičnije njegov psihološki odnos prema praznini, kao i njegove poznate reči: „večno ćutanje ovih beskonačnih prostora me užasava“.<sup>111</sup> Karakterističan paskalovski užas<sup>112</sup> spram praznog prostora Koire, međutim, ne tumači ličnim strahom, već specifičnim osećanjem ateista „libertena“ jedne epohe u kojoj se „svet, koji više nije Kosmos, čoveku pokazuje kao smešten u Ništavilu, okružen Ništavilom i svuda prožet Ništavilom“.<sup>113</sup> Prihvatanje praznine bio je, dakle, neželjen pa ipak neizbežan rezultat raspada stare i nastanka nove slike sveta. *Menadžment praznog* postao je tako vrhunska modernistička i postmetafizička disciplina.

---

<sup>106</sup> Koire, Aleksandar: *Od zatvorenog sveta do beskonačnog svemira*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2012, str. 273, kurziv S.M.

<sup>107</sup> Evangelista Toričeli (*Evangelista Torricelli*; 1608-1647), fizičar i matematičar.

<sup>108</sup> Oto fon Gerike (*Otto von Guericke*; 1602-1686), fizičar, inženjer i filozof prirode.

<sup>109</sup> Blez Paskal (*Blaise Pascal*; 1623-1662), fizičar, matematičar i filozof.

<sup>110</sup> Genz, Henning: *Nothingness - the science of empty space*, Basic Books, New York, 1999, str. 121.

<sup>111</sup> Paskal, Blez: *Misli I*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980, str. 97.

<sup>112</sup> Vidi u *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Entoni Vidler, poglavlje *Constructing the Void from Pascal to Freud*.

<sup>113</sup> Aleksandar Koire u knjizi *The Concepts of Space and Time*, Milič Čapek (ed.), Springer-Science+Business Media, Dordrecht, 1976, str. 49.

### 3.3. Meandriranja modernog prostora: od Njutna do kiborga

Ako se istorijski pregled koncepata prostora u prethodnim poglavljima mogao predstaviti kao jedinstven pravolinijski tok, istoriju modernog prostora moguće je zamisliti jedino kao meandar, u formi globalnog usmerenja, ali čiji tok karakterišu mnogostruke lokalne promene pravca. Kada je u pitanju sudbina modernog prostora, metafora meandra višestruko je funkcionalna. S jedne strane, meandriranje se može shvatiti kao zadiranje diskursa prostora u druge oblasti i discipline, dok s druge strane formiranje meandara može predstavljati rastvaranje homogenosti klasičnog modernog prostora. S treće pak strane, metafora meandra na slikovit način opisuje kompleksnost i razjedinjenost diskursa modernog prostora, izazvanu upravo opisanim procesima *zadiranja* i *rastvaranja*. Ako ove procese prihvatimo kao funkcionalne opisne modele, možemo utvrditi tri karakteristične faze u razvoju diskursa modernog prostora:

- a) *I faza*, relativno jedinstvene ideje modernog prostora, koja obuhvata period XVII i XVIII veka;
- b) *II faza*, XIX i početak XX veka, koju obeležava infiltracija diskursa prostora u druge discipline, poput arhitekture, psihologije, fiziologije, sociologije, što je za posledicu imalo ubrzano rastvaranje homogenosti modernog prostora;
- c) *III faza*, druga polovina XX veka, koju odlikuju potpuna disipacija klasičnog modernog prostora, te potpuna diversifikacija prostornog diskursa.

Metafora meandra delimično korespondira s pojmom „krivljenja“, kojim Entoni Vidler u knjizi *Warped space* (2000) nastoji opisati promene koje su na albertijevsko-kartezijanskom prostoru rane moderne epohe nastale pod uticajem psihologije i psihoanalize, te različitih umetničkih praksi. Pod „vitopernim prostorom“ Vidler podrazumeva metaforu za „nastojanje psihološkog da prožme formalno“, odnosno za „iskrivljenje normalnog da bi se izrazilo patološko“. <sup>114</sup> Pod metaforom meandra, međutim, podrazumevaju se različiti opšti oblici krivljenja, deformisanja i udaljavanja od perspektivnog, albertijevskog i apsolutnog, njutnovskog prostora, kao i različiti oblici fragmentacije diskursa klasičnog modernog prostora.

---

<sup>114</sup> Vidler, Anthony: *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, str. 1–2.



Slika 4: *Idealni grad*, Urbino, Italija, XV vek.

**a.** Prvu fazu razvoja modernog prostora obeležava konsolidacija ovog koncepta kao njutnovsko-euklidskog prostora, koji pored albertijeve perspektive – dominantnog oblika reprezentacije fizičke realnosti, postaje druga prostorna paradigma tog vremena. Iako se ovaj period odlikuje najvećim stepenom konceptualne koherencije, prisutni su i prvi oblici takozvanih iskrivljenja, koja se mogu prepoznati pre svega u kantovskom *transcendentalnom preokretu*, ali i ranijoj koncepciji *baroknog prostora*. Ove vrste iskrivljenja predstavljaju prvobitne korake ka *subjektivizaciji prostora*; ka premeštanju interesa s prostora na percepciju prostora, odnosno sa objekta posmatranja na subjekat koji posmatra. Transcendentalno krivljenje vršilo je pritisak upravo na objektivistički determinizam apsolutnog prostora, ističući da prostor egzistira samo u domenu ljudske intuicije. Time je Kant prokrčio put za sve buduće subjektivističke aproporijacije prostora, iako je zadržao njegov univerzalistički karakter. S druge strane, barokni prostor je ukinuo distancu između subjekta i objekta, posmatrača i posmatranog, a potom i sve druge karakteristike renesansnog prostora racionalnosti, jasnoće i izvesnosti. „Izgubljen u neograničenom i nedefinisanim“, <sup>115</sup> barokni prostor je bio prostor iluzije, beskraj, slutnje i neizvesnosti. Slom forme u baroknoj umetnosti Hajnrih Velflin<sup>116</sup> stoga tumači kao prvu moguću transpoziciju psihološkog na objektivno; kao prvo prenošenje nervnih neuravnoteženosti na prostorne disparitete, prekide, naprsline, kontraste kojima barokna umetnost obiluje.<sup>117</sup> Osim snažnog sukoba između materijalnog i metafizičkog, barokni prostor tako odražava i prvi sukob mentalnog i fizičkog sveta; prvo *subjektivističko meandriranje* u odnosu na prosvetiteljsku ideju modernog prostora.

---

<sup>115</sup> Hajnrih Velflin u knjizi *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Anthony Vidler, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, str. 90.

<sup>116</sup> Hajnrih Velflin (*Heinrich Wölfflin*; 1864-1945), istoričar umetnosti.

<sup>117</sup> Velflin navodi na nije slučajnost što su poznati barokni umetnici, poput Berninija i Borominija, patili od melanholije, teških glavobolja i anksioznosti, te da su svoja psihološka stanja transponovali u umetnički i arhitektonski prostor.



Slika 5: *U slavu Barberinijevih*, Pietro da Cortona, Palata Barberini, Rim, Italija, 1633-1639.

**b.** XIX i početak XX veka predstavlja najdramatičniju fazu u istoriji modernog prostora. U ovom se periodu na različitim poljima (naučnim, umetničkim, društvenim) ostvaruju uslovi za korenito preispitivanje dogme homogenosti prostora klasične fizike. U matematici je doveden u pitanje primat euklidske geometrije, rezultat čega je bila pojava novih *neeuklidskih geometrija* Gausa,<sup>118</sup> Rimana,<sup>119</sup> Lobačevskog.<sup>120</sup> Nove geometrije su pokazale da euklidski prostor ravnih površi i pravih linija nije jedini mogući prostor, što je predstavljalo prvu krizu principa homogenosti i trodimenzionalnosti. Bez eliptične i hipebolične geometrije Ajnštajn ne bi mogao da uspostavi teoriju relativiteta i definiše zakrivljenost četverodimenzionalnog prostora, što ukazuje na fundamentalni značaj neeuklidske geometrije XIX veka za promenu shvatanja prostora i univerzuma početkom XX. Prostor više nije bio apsolutni kontejner koji sve sadrži, na koji se ne može delovati, već relativni četverodimenzionalni kontinuum koji, fizički gledano, predstavlja kontinuum različitih stepena zakrivljenosti prostora izazvanih delovanjem gravitacije. Ovim je Anštajn konačno uspeo da porekne osnovne postulate klasične fizike, te da naučno dokaže relativnost i heterogenost prostora.

Krajem XIX veka i druge discipline su, kako navodi Kern, došle do saznanja o heterogenosti prostora. Biolozi su utvrdili da različite životinjske vrste različito vide prostor. Jakob fon Vekskil<sup>121</sup> je smatrao da, iako sve vrste žive u istom prostoru, u zavisnosti od načina sagledavanja spoljašnjeg sveta svaka vrsta gradi sopstveno okruženje u kojem boravi (*Umwelt*). Vekskil je takođe razvio teoriju o nivoima prostorne orijentacije – unutrašnji, spoljašnji, reflektovani svet – koji su direktno određeni fiziološkim predispozicijama vrste. Dakle, prostor više nije univerzalna, *apriorna* kategorija kao kod

<sup>118</sup> Karl Fridrih Gaus (*Carl Friedrich Gauss*; 1777-1855), matematičar.

<sup>119</sup> Bernhard Riman (*Bernhard Riemann*; 1826-1866), matematičar.

<sup>120</sup> Nikolaj Ivanovič Lobačevski (*Никола́й Ива́нович Лобачёвский*; 1792-1856), matematičar.

<sup>121</sup> Jakob fon Vekskil (*Jakob von Uexküll*; 1864-1944), biolog.



Kanta, već specifičan način bivanja određene egzistencije u prostoru. S druge strane, antropolozi i sociolozi su došli do saznanja da različite društvene grupe poseduju različite predstave o prostoru, te da društveni odnosi nisu forme inherentne ljudskom umu, već da logičke i prostorne relacije proizvode društvene odnose. Špengler<sup>122</sup> zato kaže da je prostor „primarni simbol“ svake kulture, da svako društvo ima posebno osećanje prostora.<sup>123</sup> Ideja o fiziološkoj i društvenoj uslovljenosti prostornog iskustva predstavljala je jedno od najznačajnijih iskušenja za antropocentrizam i apsolutni karakter prostora.

U radovima Zimela, Krakauera, Benjamina<sup>124</sup> i drugih kritičara modernog načina života, prostor se prvi put javio kao integralni deo teorijskog kritičkog aparata. Koristeći prostorne paradigme, ovi su autori pokušali da opišu i razumeju mentalne probleme savremenog čoveka izazvane specifičnostima života u velikim gradovima. Jedni su se tako, poput Zimela, bavili psihološkom prazninom, koja je bila izraz otuđenosti čoveka od okruženja, drugog čoveka, sebe samog i svog rada. S druge strane, Benjamin, Krakauer i Adorno<sup>125</sup> koristili su realne arhitektonske paradigme, poput pasaža, metroa, hotelskih lobija, kako bi opisali probleme savremenog društva. „Ovi emblematični prostori“, navodi Vidler, „opsedaju njihove tekstove, simbolizuju svaki aspekt nomadizma, konzumerističkog fetišizma i raseljenog individualizma modernog života u velikim gradovima“.<sup>126</sup> Međutim, Vidler takođe navodi da ovi autori ne samo da pišu o određenim prostorima ili prostornim konceptima, već kreiraju autentične vrste „tekstualnih prostora“, koji, iako oslonjeni na konkretne arhitektonske tipologije, na kraju postaju prostori koji imaju „sopstvenu arhitektoniku“, postaju „objekti koji sami po sebi služe kao analitički eksperimenti“.<sup>127</sup> Kreiranje tekstualnih prostora početkom XX veka, predstavljalo je novo i krajnje suptilno meandriranje diskursa modernog prostora, koje će u drugoj polovini XX veka postati uobičajena diskurzivna praksa.

Uprkos brojnim revolucionarnim iskoracima koji su se krajem XIX veka desili u definisanju prostora, saznanja o njima uglavnom su ostajala zatvorena unutar svojih disciplinanih okvira. Stoga je, prema Kernovim rečima, najdalekosežniji uticaj na promenu percepcije prostora ostvarila umetnost; među prvima impresionističko slikarstvo i Sezan,<sup>128</sup>

---

<sup>122</sup> Oswald Špengler (*Oswald Spengler*; 1880-1936), istoričar i filozof.

<sup>123</sup> Kern, Stephen: *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2003, str. 138.

<sup>124</sup> Walter Benjamin (*Walter Benjamin*; 1892-1940), filozof, književni kritičar.

<sup>125</sup> Teodor Adorno (*Theodor W. Adorno*; 1903-1969), filozof, često pisao o sociologiji, psihologiji i muzikologiji.

<sup>126</sup> Vidler, Anthony: *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, str. 65.

<sup>127</sup> Ibid., 66.

<sup>128</sup> Pol Sezan (*Paul Cézanne*; 1839-1906), slikar.

koji je „izvršio redukciju slikarske dubine i uveo mnogostruke perspektive“.<sup>129</sup> Impresionisti su prvi izašli u prostor, na obale reka i tako u pejzažu, refleksijama i senkama, otkrili mnogostrukost vizura i promenljivost perceptivnih utisaka. Sezan je, međutim, smatrao da se treba čuvati impresionističkog „razlaganja svakog oblika u treptavu svetlost“,<sup>130</sup> koliko i ograničenja „čudesne optike“, to jest prostog registrovanja vizuelnih utisaka. „Prirodu ne treba reprodukovati, već predstavljati“,<sup>131</sup> tvrdio je on. Prirodu treba slikati onako kako je umetnik vidi, a ne kakva ona jeste. Zato je nakon Sezana bilo dozvoljeno slikati i projekcije koje nisu „realno“ vidljive, ali su prisutne u umetnikovoj viziji. Ovo razaranje jedinstvene očne tačke posmatranja, koje je započeo Sezan, početkom XX veka nastavljeno je u kubizmu i na filmu, a na percepciju prostora je ostavilo zaista dalekosežne posledice.

„Kubizam je“, piše Gidion<sup>132</sup> „prekinuo s renesansnim pojmovima o perspektivi. Gledao je objekte podjednako relativno s različitih stajnih tačaka, od kojih nijedna nije imala apsolutno preimućstvo nad ostalim“.<sup>133</sup> Obilazeći oko objekta posmatranja, pokušavajući da prodru u njegovu „unutrašnju koncepciju“, kubisti su, poput Ajnštajna, uveli vreme kao dimenziju prostora. Napustili su kategorije volumena i zapremine, shvativši da suština prostora leži „u beskonačnim mogućnostima njegovih unutrašnjih odnosa“, te da je „iscrpan prikaz posmatranja samo iz jedne očne tačke (...) nemoguć“, jer se „izgled prostora (...) menja u zavisnosti od tačke sa koje se posmatra“.<sup>134</sup> Kubisti su dakle na jednostavan način, likovnim sredstvima, prikazali komplikovanu naučnu istinu – da „postoji beskonačan broj prostora, koji se kreću jedni u odnosu na druge“.<sup>135</sup> S druge strane, medij pokretnih slika gotovo je prirodno izražavao relativnost prostora i vremena. Međutim, film je otvorio i mogućnost jedne potpuno nove dimenzije prostornosti. U knjizi *The Film: A psychological Study* (1916) Minsterberg<sup>136</sup> objašnjava kako film „priča ljudsku priču prevazilaženjem formi spoljašnjeg sveta, to jest prostora, vremena, kauzalnosti, kao i prilagođavanjem događaja formama unutrašnjeg sveta, to jest pažnji, sećanju, imaginaciji i emocijama“.<sup>137</sup> Film je dakle stvorio mogućnost da prvi put u umetnosti ciljano budu stvoreni unutrašnji, *psihološki prostori* samo delimično potaknuti slikama spoljašnjeg

---

<sup>129</sup> Kern, Stephen: *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2003, str. 142.

<sup>130</sup> Piskel, Đina: *Opšta istorija umetnosti 3*, Vuk Karadžić, Beograd, 1970, str. 176

<sup>131</sup> Ibid., str. 176.

<sup>132</sup> Zigfrid Gidion (*Sigfried Giedion*; 1888-1968), istoričar arhitekture.

<sup>133</sup> Gidion, Zigfrid: *Prostor, vreme, arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1969, str. 281.

<sup>134</sup> Ibid., str. 280.

<sup>135</sup> Albert Ajnštajn u knjizi *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Stephen Kern, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2003, str. 136.

<sup>136</sup> Ugo Minsterberg (*Hugo Münsterberg*; 1863-1916), psiholog.

<sup>137</sup> Hugo Münsterberg u knjizi *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Anthony Vidler, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, str. 108.

sveta. Ova sposobnost kombinovanja fizičkog i mentalnog, koja korene ima u baroku, postaće živa opsesija nadrealista, a sama se može shvatiti kao proizvod nešto ranijeg uticaja psihologije na percepciju prostora.

Pojavu psihološkog prostora Vidler vezuje za pojačan osećaj anksioznosti, koji se javlja u modernoj epohi. Paradigma te vrste straha u XVIII veku bio je paskalovski strah od beskonačnih, praznih prostora. Međutim, prostorna patologija, koja se tokom XIX veka sve više vezuje za uslove života u modernom gradu, ubrzo je postala jedna od najaktuelnijih tema prvih psihologa. Karl Oto Vestfal<sup>138</sup> dao je prvu opširnu studiju prostornih strahova i 1871, na osnovu iskustava svojih pacijenata,<sup>139</sup> definisao *agorafobiju* kao strah od otvorenih, javnih prostora. Ovom se strahu ubrzo priključio i strah od zatvorenog prostora, *klaustrofobija*, tako da je prostor početkom XX veka postao metafora za osećanja otuđenosti, melanholije,<sup>140</sup> straha, anksioznosti. S druge pak strane, s pojavom psihoanalize, a naročito njene egzistencijalističke struje, prostor je postao i sredstvo „analize“ (*dasein* analize), ali i definisanja ljudske egzistencije. Ludvig Binsvanger<sup>141</sup> egzistenciju definiše kao oblast šireg neprijateljskog i užeg prijateljskog prostora, koji čovek za sebe stvara kako bi se odbranio od užasa spoljašnjosti. Slučaj Lole Vos,<sup>142</sup> zaključuje on, „pokazuje borbu egzistencije da kreira prostor čak i u ništavilu anksioznosti, prostor u kojem može da se kreće slobodno, diše slobodno, deluje slobodno – oslobođeno od nepodnošljivog tereta užasnog“.<sup>143</sup> Dakle, pojava ove vrste psihološkog odnosno egzistencijalnog prostora (iskrivljenja) predstavlja jedan od najznačajnijih događaja u istoriji modernog prostora, ali i moderne subjektivnosti.

U arhitekturu diskurs prostora ulazi relativno kasno. Ejdrjen Forti<sup>144</sup> navodi da su od XVIII veka arhitekti upotrebljavali pojmove volumena i praznine, ali da o prostoru počinju govoriti tek od 1900. Forti takođe ističe da su postojale dve filozofske tradicije koje su prostor uvele u arhitektonski jezik. Prva je poreklo vodila od Hegela<sup>145</sup> i Gotfrida Sempera,<sup>146</sup> koji su arhitekturu videli kao umetnost ograđivanja prostora. Druga linija mišljenja razvijana je u duhu kantovske tradicije i pod uticajem psihologije, a njoj su

---

<sup>138</sup> Karl Oto Vestfal (*Karl Friedrich Otto Westphal*; 1833-1890), psihijatar.

<sup>139</sup> Simptomi prepoznati kod pacijenata koji pate od agorafobije su: osećaj izolovanosti od celog sveta, izloženost praznini koja izaziva neizmerni strah, nemoć u nogama, ubrzana cirkulacija, peckanje, ukočenost, drhtavica, toplo-hladno preznajavanje, želja da se plače, hipohondrija, opšte stanje boli.

<sup>140</sup> Pogledati knjigu *Melancholy and Architecture - On Aldo Rossi*, Diogo Seixas Lopes, Park Books, Zurich, 2015.

<sup>141</sup> Ludvig Binsvanger (Ludwig Binswanger; 1881-1966), psihijatar.

<sup>142</sup> Lola Voss

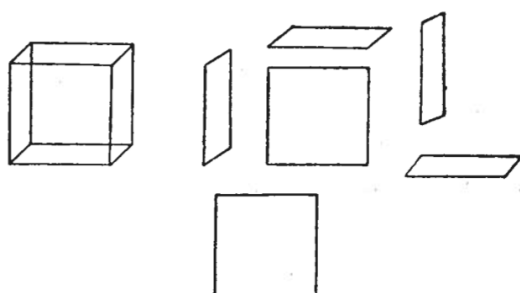
<sup>143</sup> Binswanger, Ludvig: *Being-in-the-World*, A Condor Book, London, 1975, str. 318.

<sup>144</sup> Ejdrjen Forti (*Adrian Forty*; 1948), istoričar arhitekture.

<sup>145</sup> Georg Vilhel Fridrih Hegel (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*; 1770-1831), filozof.

<sup>146</sup> Gotfrid Semper (*Gottfried Semper*; 1803-1879), arhitekta i istoričar arhitekture.

između ostalih pripadali Avgust Šmarsov<sup>147</sup> i Teodor Lips.<sup>148</sup> Međutim, ove filozofske tradicije nisu mnogo uticale na arhitektonsku praksu, budući da su prostor definisale kao *mentalni konstrukt*. Forti stoga smatra da su Alojz Rigl i Pol Frankl<sup>149</sup> mnogo više doprineli da se koncept „prostornosti“ primeni na građeni prostor, te da se prostornost shvati kao istorijski determinisana i na neki način „zapisana“ u arhitektonskom prostoru. Konačno, dvadesetih godina XX veka prostorni diskurs je potpuno usvojen u arhitekturi, te je prostor postao „esencijalni materijal“ za razvoj moderne arhitekture. Imajući u vidu da je osnovna preokupacija modernih arhitekata bilo definisanje modernosti, koncept prostora poslužio im je kao idealno sredstvo da izbegnu govor o istorijskim stilovima i tradiciji, te da u svoje apstraktne forme uvedu vreme, pokret, društveni život.<sup>150</sup> Nova prostorna koncepcija u arhitekturi postala je tako odlika same modernosti. Istoriju stilova zamenila je istorija prostora.<sup>151</sup> Moderni arhitekti napustili su dotadašnje shvatanje prostora kao volumena i zauzeli se za shvatanje prostora kao fluidnosti, koja ruši granice između spolja i unutra. „Postoji samo jedinstven, nedeljiv prostor“,<sup>152</sup> tvrdi Gidion. Moderna arhitektura postala je tako paradigmatički simbol opšte sveprisutnosti prostora u prvim decenijama XX veka.



Slika 6: Prostor kao volumen i moderni fluidni prostor, Laslo Moholji Nađ,<sup>153</sup> *The New Vision*, 1928.

Zajednička filozofska platforma na kojoj se odvijalo razaranje principa homogenosti bila je Ničeova<sup>154</sup> filozofija „perspektivizma“. Niče nije prihvatao pozitivističke ideje o objektivnim istinama. Zalagao se za subjektivizaciju znanja, za istinu koja je moguća jedino kao mnoštvo perspektiva, mnoštvo interpretacija i pogleda na svet. Ovaj filozofski

<sup>147</sup> Avgust Šmarsov (*August Schmarsow*; 1853-1936), istoričar umetnosti; Šmarsov je oslonivši se na teoriju empatije, to jest činjenicu da čovek na posmatrane objekte projektuje svoje telesne senzacije, razvio teoriju prostora kao trodimenzionalnog negativnog prostornog osećaja koje ima telo; Lips je definisao dva oblika percepcije: optičku i estetičku, pri čemu optička označava percepciju vidljivih materijalnih objekata, dok estetička podrazumeva percepciju odsustva materijalnog tela. Pod prostorom Lips podrazumeva upravo tu dematerijalizovanu formu, nastalu uklanjanjem nekog tela.

<sup>148</sup> Teodor Lips (*Theodor Lipps*; 1851-1914), filozof.

<sup>149</sup> Alojz Rigl (*Alois Riegl*; 1858-1905), istoričar umetnosti; Pol Frankl (*Paul Frankl*; 1886-1958), arhitekta i dizajner nameštaja.

<sup>150</sup> Vidler, Anthony: *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, str. 6.

<sup>151</sup> Pogledati knjigu *Prostor, vreme, arhitektura*, Zigfrida Gidiona.

<sup>152</sup> Zigfrid Gidion u knjizi *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Anthony Vidler, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, str. 77.

<sup>153</sup> Laslo Moholji Nađ (*László Moholy-Nagy*), (1895-1964), slikar i fotograf.

<sup>154</sup> Fridrih Vilhelm Niče (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*; 1844-1900), filolog i filozof.

stav vodio je ka tome da „realnost sama postane perspektiva“; realnost, u kojoj bi postojalo onoliko prostora koliko bi bilo pogleda na taj prostor. Stoga, zaključuje Ortega i Gaset,<sup>155</sup> „ne postoji apsolutni prostor, jer ne postoji apsolutna perspektiva. Da bi bio apsolutan, prostor bi morao prestati da bude stvaran – prostor pun fenomena – i postati apstrakcija“.<sup>156</sup> Druga faza razvoja modernog prostora svedoči dakle o kraju indiferentne njutnovske praznine, neutralne pozornice događaja, kao što sa druge strane svedoči o animaciji onoga što Kern naziva „pozitivnim negativnim prostorom“. Naime, u slikarstvu se pod pozitivnim prostorom podrazumeva ono što je u prvom planu, što je predmet slike, dok se pozadina naziva negativnim prostorom. Ono što se dešavalo naročito poslednjih decenija XIX i prvih godina XX veka, u različitim oblastima – od nauke i filozofije do umetnosti i arhitekture, predstavljalo je upravo pozitivizaciju te pozadine, *reanimaciju prostora kao takvog*.

c. Trećoj fazi odgovara period koji se u istorijskom smislu naziva *postmodernim*, te bi posledično prostor ove faze mogao da se nazove *postmodernim prostorom*. Pa ipak, jedna od osnovnih odlika ovog perioda jeste upravo odsustvo bilo kakve ideje o jedinstvenom prostoru. U ranijim periodima, predmodernom i modernom, bez obzira na način njegovog definisanja, pod prostorom se uvek podrazumevala predstava o nekom jedinstvenom entitetu (Platon, Aristotel, Njutn, Kant). Međutim, kada u postmodernoj epohi govorimo o prostoru, podrazumevamo zapravo *mnoštvo prostora*. Opšti društveno-istorijski, kulturni i epistemološki uslovi donekle objašnjavaju ovu pojavu *mnoštvenosti prostora*, kao i činjenicu da prostornost (*spatiality*) postaje ključni pojam i eksplikativni model teorija kulture u drugoj polovini XX veka.

Razaranja i užasi Drugog svetskog rata doveli su do gubitka vere u ideale i vrednosti moderne epohe, u prosvetiteljski projekat, zamišljen kao kontinuirani istorijski napredak ljudske vrste ka slobodi, pravdi i opštem blagostanju. Stoga je zaokupljenost vremenom i istorijom konačno ustupila mesto prostoru i sadašnjem trenutku. Velike demografske promene, egzodus stanovništva, učinile su da ljudi nakon Drugog svetskog rata postanu svesniji osećaja za *mesto*, regionalne razlike i specifičnosti mesta.<sup>157</sup> S druge strane, posleratni razvoj potrošačkog društva, turizma, komunikacija, transportnih sistema, globalizacija u širem smislu, takođe su doveli do toga da se redefinišu dotadašnja shvatanja koncepata prostora i vremena. Pojava avionskog saobraćaja, radija, televizije, kasnije interneta, s jedne strane je uništila *distancu*, dok je sa druge razvila osećaj za lokaciju i

---

<sup>155</sup> Hoze Ortega i Gaset (*José Ortega y Gasset*; 1883–1955), filozof.

<sup>156</sup> Hoze Ortega i Gaset u knjizi *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Stephen Kern, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2003, str. 151.

<sup>157</sup> Pogledati knjigu *Spatiality*, Robert T. Tally Jr.: Routledge, London – New York, 2013, str. 12–13.

situiranost na nekom mestu.<sup>158</sup> S treće strane, u ovom periodu je nastavljeno razaranje tradicionalnih vrednosti, modernističkih principa individualnosti, istine i racionalnosti, što je, uz nerazumnu brzinu promena u savremenom načinu života, rađalo osećanja zbunjenosti i izgubljenosti, koja su se potom lakše razumevala i tumačila kad su se vezala za prostorna iskustva. Postmoderni je čovek stoga sve više u svakodnevnom životu bivao upućen na prostor, sve više ga shvatajući kao proizvod mesta, konkretnih prostornih relacija, a sve manje kao apstraktni pojam mišljenja – što je klasični moderni koncept prostora svakako bio.

Vest-Pavlov ističe da se u postmodernoj epohi gubi pojam prostora kao kontejnera, te da se prostor sve više shvata kao *proces*, „kao dinamična, neprekidna serija događaja kojih smo i sami deo“.<sup>159</sup> Uzrok ove dinamizacije prostora sadržan je u fundamentalnoj promeni šire epistemološke paradigme, koju karakteriše promena fokusa sa onog „šta“ na ono „kako“ nekog događaja ili artefakta. Vest-Pavlov to izražava sledećim rečima:

„Ne traži se dublja *istina* iza iskaza, teksta, artefakta ili slike. Intelektualno istraživanje pre je upućeno na postavljanje pitanja *kako* su taj iskaz, tekst, artefakt ili slika nastali, šta ih je učinilo mogućim. Umesto istine skrivene iza iskaza, traga se za mašinerijom ili procesom koji su taj iskaz proizveli“.<sup>160</sup>

Ovakav odnos prema istini i kreiranju značenja uticao je i na drugačije shvatanje prostora, odnosno prostornog konteksta. Prostor više nije bio jedinstvena, *apriorna* kategorija egzistencije, već nešto proizvedeno, što je i samo bilo u stanju da proizvodi značenja. Dakle, prostor nije pun stvari, već su stvari same postale prostorne;<sup>161</sup> same su stvari u stanju da proizvode prostorne odnose. Prostor postaje skup relacija koje su u stalnom konfigurisanju i rekonfigurisanju, pre nego što je unapred zadat prostorni obrazac. Šezdesetih godina je Fuko<sup>162</sup> najviše doprineo tome da se prepozna dinamičnost, vitalnost i društveni značaj prostora, kao što je Lefevr<sup>163</sup> doprineo da se razumeju procesi *društvene proizvodnje prostora*. Lefevr je oštro kritikovao i filozofiju i arhitekturu, koje su prostor učinile mentalnim i apstraktnim konstruktima, te ga na taj način udaljile iz sfere realne organizacije društvenog života. Lefevr je otkrio potpuno nove perspektive „prava na grad“ i urbanog prostora, koji je sada shvaćen kao realni „politički prostor“.

---

<sup>158</sup> Tally, Robert T. Jr.: *Spatiality*, Routledge, London – New York, 2013, str. 14.

<sup>159</sup> West-Pavlov, Russell: *Space in Theory – Kristeva, Foucault, Deleuze*, Rodopi B.V, Amsterdam – New York, 2009, str. 22.

<sup>160</sup> Ibid., str. 22, kurziv S.M.

<sup>161</sup> Prema formulaciji Hiram Stenlija (*Hiram Stanley*), Ibid., str. 24.

<sup>162</sup> Mišel Fuko (*Michel Foucault*; 1926-1984), filozof.

<sup>163</sup> Anri Lefevr (*Henri Lefebvre*; 1901-1991), filozof i sociolog.

Fukoova istraživanja diskurzivnih i realnih heterotopijskih prostora, kao i najavu da će XX vek pre svega biti vek prostora, 80-ih je godina iskoristio Edvard Sodža.<sup>164</sup> On je, kako i sam navodi, skoro dvadeset godina „pokušavao na mnogo različitih načina da ubedi druge u izvanrednu snagu prostornog mišljenja, korišćenja društveno-prostorne dijalektike da bi se videlo ne samo kako društveni procesi oblikuju i objašnjavaju geografije, već čak i kako geografije oblikuju i objašnjavaju društvene procese i društvenu akciju“.<sup>165</sup> Prema njegovim rečima, posle Čikaške škole iz 1920-ih, koja je predstavljala izolovan akademski pokušaj korišćenja prostora u opisu ljudskog ponašanja i društvenih odnosa, Fuko je bio prvi teoretičar koji je sistematski radio na uvođenju prostora u teorijski diskurs, te razotkrivanju skrivenog kompleksa „moć-znanje-prostor“ (*power-knowledge-space*). Sodža tako početak „prostornog preokreta“ (*spatial turn*), projekta na kome je radio do kraja života, smešta u Pariz, u šezdesete godine XX veka i strukturalizam, kao jedan od prvih nagoveštaja promene ontološkog i epistemološkog značaja i uloge prostora. Strukturalizam, tvrdi Vest-Pavlov, vidi prostor kao „nediferencirano pretkulturno polje, koje potom kultura konfigurira, koristeći binarne opozicije koje proizvode značenja“.<sup>166</sup> S druge strane, poststrukturalistička definicija prostora isključuje neki unapred dat, neutralan prostor koji se potom strukturiše, već prostor određuje kao stalni proces konfiguracije i rekonfiguracije. Prostor je, dakle, konfigurisan konfiguracijama. Nema „nevinog“ prostora.

Fukoov pojam „aparata“ (*dispositif*), prostorne inkarnacije kompleksa moć–znanje–prostor, koja predstavlja „sistem relacija“ koje mogu biti ustanovljene između različitih društvenih instanci, poput „diskursa, institucija, arhitektonskih formi, regulatornih odluka, zakona, administrativnih mera, naučnih izjava, filozofskih, moralnih i filantropskih propozicija“,<sup>167</sup> paradigmatički je izraz poststrukturalističke, odnosno postmodernističke vizije prostora. Stoga, kada Vest-Pavlov kaže da je dispozitiv „raširena, rasprostrta, multidimenzionalna, okružujuća ekstenzija istovremeno u prostoru i vremenu, međusobno ispevezivana, bez jasnog centra ili komandujuće instance“,<sup>168</sup> postaje jasno zbog čega se prostor druge polovine XX veka poistovećuje sa estetičkom senzibilnošću postmodernizma i sa snažnom teorijskom kritikom poststrukturalizma.<sup>169</sup>

Pretpostavljeno prostorno sveprisustvo u fukoovskom konceptu dispozitiva, kao da je bilo uvertira u potpuno drugačiju, naučnu teoriju sveprisutnosti prostora. Naime,

---

<sup>164</sup> Edvard Sodža (*Edward Soja*; 1940-2015), geograf i teoretičar urbanizma.

<sup>165</sup> Warf, Barney; Arias, Santa (ed.): *The Spatial Turn – Interdisciplinary Perspectives*, Routledge Studies in Human Geography, 2008, str. 22.

<sup>166</sup> West-Pavlov, Russell: *Space in Theory – Kristeva, Foucault, Deleuze*, Rodopi B.V, Amsterdam – New York, 2009, str. 25.

<sup>167</sup> Ibid., str. 149.

<sup>168</sup> Ibid., str. 150.

<sup>169</sup> Tally, Robert T. Jr.: *Spatiality*, Routledge, London – New York, 2013, str. 3.

Margaret Verthajm piše kako nakon njutnovske klasične fizike, u kojoj su prostor, materija i gravitacija konstitutivni faktori podjednake važnosti, krajem XX veka s teorijom *hiperprostora*, „prostor postaje jedina primarna kategorija naučne slike sveta“.<sup>170</sup> Teorija hiperprostora ceo univerzum definiše kao zakrivljenost praznog prostora, poriče svaki drugi oblik egzistencije, sve rastvara u prostor, sve pretvara u „strukturisano ništavilo“ (*structured nothingness*). „Sve je jednako, sve je homogeno, sve je prostor“, tvrdi Verthajm. „Šta preostaje jeste prazan prostor koji se sam u sebe uvija“.<sup>171</sup> Naučne i filozofske interpretacije tako nikada nisu izgledale bliže. Delezov<sup>172</sup> koncept *folda* mogao bi se smatrati filozofskim pandanom zakrivljenosti hiperprostora. Koncept *folda*, kako navodi Vest-Pavlov, omogućio je Delezu da „realnost zamisli kao površinu koja žvače unutrašnjost i spoljašnjost“, kao što briše granice između svih strukturalističkih dihotomija: viška/manjka, ovde/tamo, punog/praznog.<sup>173</sup> Iako često zasnovana na dihotomijama (teritorijalizacija/deteritorijalizacija) Delezova filozofija je odraz suštinskog monizma, koji stvarnost definiše kao kontinualno savijanje jednog jedinstvenog tkiva, koje već u sebi sadrži sve suprotnosti, kao i svaki oblik mnoštvenosti. Ako govorimo u kategorijama prostora, postoji jedinstven prostor, koji se (u sebe) savija i (iz sebe) odvija. Viktor Bergin ovu vrstu „implozije“ prostora u samog sebe izdvaja kao osnovnu odrednicu postmodernog prostora. Mada na drugom mestu kaže da je uobičajena slika sveta na Zapadu još uvek „dominantno amalgam Njutna i Aristotela – 'mesta u prostoru', sistem centara ljudskih aktivnosti (kuće, poslovi, gradovi) raspoređeni unutar uniformno regularnog i maglovito beskonačnog 'prostora po sebi'“.<sup>174</sup> Ako govorimo, dakle, o trećoj fazi, takozvanom postmodernom dobu, vidimo da nekakva ideja o jedinstvenom modernom prostoru još može da se nazre. Postavlja se, međutim, pitanje da li se i početkom XXI veka, u periodu tkozvane post-postmoderne može nagovestiti nekakva ideja o *prostoru kao takvom*?

S dostizanjem brzina bliskim brzini svetlosti, što se dešava u elektronskoj industriji, ušli smo, tvrdi Pol Virilio, u eru „kritičnog prostora“; suočavamo se s krizom nestanka prostora. Danas „važnost posvudašnjosti, ali uglavnom istovremenosti, preteže nad prostor-vremenom istorijskog i hronološkog sleda događaja“.<sup>175</sup> Prostor nestaje pod pritiskom vremena, ali ne vremena kao istorijskog događanja, već vremena kao

---

<sup>170</sup> Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000, str. 214.

<sup>171</sup> Ibid., str. 217.

<sup>172</sup> Žil Delez (*Gilles Deleuze*; 1925-1995), filozof.

<sup>173</sup> West-Pavlov, Russell: *Space in Theory – Kristeva, Foucault, Deleuze*, Rodopi B.V, Amsterdam – New York, 2009, str. 234.

<sup>174</sup> Burgin, Victor: *In/different Spaces – Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, str. 42.

<sup>175</sup> Virilio, Pol; Lotringer, Silver: *Sumračno svanuće*, Službeni glasnik, Beograd, 2015, str. 95.



*istovremenosti*. Veliko zatvaranje i utamničenje Bentamovog panoptikona nije tako naša prošlost, već naša budućnost, tvrdi Virilio. Svet se sažima, zatvara i implodira u malim distancama, istovremenosti i brzini (svetlosti). „Globalizacija je svet koji postaje premali, a ne preveliki“.<sup>176</sup> Savremni svet se sažima, zatvara u individualne okvire tela. Virilio govori o paralelnim procesima, s jedne strane o sažimanju sveta i njegovom svođenju na individualno telo, koje s druge strane na taj način postaje „stanište“. Savremni čovek, dakle, ne živi više u svetu, već u sopstvenom telu koje je postalo njegov svet. To mu je omogućila transplantacijska revolucija, koja prema Viriliju nije ništa drugo do „kolonizacija ljudskog tela tehnologijom“,<sup>177</sup> a koja vodi do potpunog brisanja razlike između sveta kao takvog i tela kao takvog. Kod Deleza je koncept folda omogućio da na konceptualnom i filozofskom nivou budu ukinute tradicionalne granice između spoljašnjosti i unutrašnjosti, između čoveka i sveta, međutim s pojavom kiborga, implementacijom tehnologije u biološko telo, razlika između spoljašnjosti i unutrašnjosti praktično je prevaziđena. Kiborgizacija tela konačno ukida prostor kao takav; prostor koji je od nastanka antroposa uređivao odnose između čoveka i sveta. Prostor, dakle, nestaje tako što sâm čovek postaje svet.

---

<sup>176</sup> Ibid., str. 99.

<sup>177</sup> Ibid., str. 93.

#### 4.0 MODERNOST, SUBJEKTIVNOST, PROSTOR

**Modernost.** Pre upuštanja u opširniju analizu koncepta modernosti, kao primarnog konteksta analize moderne subjektivnosti i modernog prostora, i njihove međuzavisnosti, potrebno je terminološki odrediti i time diferencirati pojmove moderne epohe, modernizacije, modernizma i modernosti, koji zbog zajedničkog fenomenološkog korena mogu proizvoditi izvesne zabune. Pod pojmom *moderne epohe* možemo smatrati period u kojem dolaze do izražaja uticaji onih promena koje su uslovile pojavu modernog načina života – velika otkrića u prirodnim naukama, razvoj tehnologije, industrijalizacija, sistemi masovne komunikacije, nastanak nacionalnih država, birokratije, kapitalističko svetsko tržište, društveni pokreti; a koji se ogledaju u kreiranju novog i nestanku starog životnog okruženja, ubrzanju tempa života, velikim demografskim promenama, bržem transportu, bržoj komunikaciji, demokratizaciji.<sup>178</sup> S druge strane, objedinjeni postupak kontinuiranog unapređenja svih ovih procesa nazivamo *modernizacija*. U postupku modernizacije tokom istorije su izlučene brojne „vizije i vrednosti“, koje grupisane zajedno čine celinu koju nazivamo *modernizam*. „U širem smislu, reč [modernizam] se može razumeti kao generički pojam za sve teorijske i umetničke ideje o modernosti koje imaju za cilj da ljudima i ženama omoguće da preuzmu kontrolu nad promenama koje se dešavaju u svetu, a kojima su oni sami takođe promenjeni“.<sup>179</sup> Pojam *modernosti* prema Hild Hejnen<sup>180</sup> odnosi se na „tipične osobine modernog vremena i način na koji su te osobine doživljenje od strane pojedinca“.<sup>181</sup> Prema njenim rečima, modernost tako ima dva bitna aspekta. Prvi je objektivni i vezuje se za društveno-ekonomski razvoj, dok je drugi subjektivni i podrazumeva lično iskustvo, umetničku aktivnost i teorijsku refleksiju procesa modernizacije. Jedan aspekt je, dakle, vezan za društvene i ekonomske promene u kapitalizmu, dok se drugi odnosi na kulturu modernizma. Ovaj drugi aspekt, koji podrazumeva subjektivistički i estetički pristup fenomenu modernosti, jeste kontekst unutar kojeg se u ovom radu promatraju odnosi moderne subjektivnosti i modernog prostora.

U tekstu *Modernity – An Incomplete Project* (1980) Habermas<sup>182</sup> ističe da se reč *moderan*, na latinskom *modernus*, prvi put upotrebljava u V veku da bi označila razliku između sadašnjosti, koja je postala hrišćanska, i paganske rimske prošlosti. Od tada je

---

<sup>178</sup> Berman, Marshal: *All that is Solid Melts into Air*, Penguin Books, 1988, str. 16.

<sup>179</sup> Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, str. 11.

<sup>180</sup> Hild Hejnen (*Hilde Heynen*; 1959), teoretičarka arhitekture.

<sup>181</sup> *Ibid.*, str. 11.

<sup>182</sup> Jürgen Habermas (*Jürgen Habermas*; 1929), filozof i sociolog.

termin moderan, prema njegovim rečima, nestajao i pojavljivao se uvek „kada se svest neke epohe postavljala u odnos prema antičkoj prošlosti, kako bi sebe videla kao rezultat prelaska sa starog na novo“.<sup>183</sup> S jedne strane, dakle, moderno je predstavljalo novu interpretaciju antičkog uzora, ali je s druge uvek bilo vezano za staro i podređeno antičkom standardu. Konačno raščaravanje i oslobađanje uticaja antičkog klasicizma, desilo se krajem XVII i tokom XVIII veka s pojavom francuskog prosvetiteljstva. Epoha prosvete, koja se još naziva i epohom razuma, odbacila je svaki oblik utemeljenja u prošlom, uskratila svaki autoritet ranijim izvorima istine i znanja – religiji i metafizici – nastojeći da taj autoritet prenese na tri nove autonomne sfere: nauku, moral, umetnost. Stoga za Habermasa epoha prosvete predstavlja početak *modernog projekta*. S druge strane, početak moderne epohe često se vezuje i za druge istorijske događaje – renesansu, reformaciju, naučnu revoluciju, otkrivanje novih kontinenata. U ovom radu, ključnim događajem koji obeležava početak moderne epohe smatra se naučna revolucija XVI i XVII veka, budući da su promene proizvedene u tom periodu imale najdirektnije i najdalekosežnije posledice na shvatanje prostora, vremena i subjektivnosti, putem kojih se novi naučni racionalizam prelio i na sve druge sfere društvenog i kulturnog života, znatno ih menjajući.

Osim što je u potpunosti promenila dotadašnju sliku sveta, prostora i vremena, najznačajniji ishod naučne revolucije bilo je uspostavljanje *moderne subjektivnosti*; odnosno stvaranje subjekta koji je imao svest o sopstvenim kreativnim potencijalima i sopstvenoj istoričnosti. S krahom predmoderne strukture sveta, u kojoj je svaki predmet, svako biće svoj ontološki smisao crpilo iz samog mesta unutar tog sistema, u modernoj epohi čovek postaje svestan svog „transcendentalnog beskućništva“<sup>184</sup> i činjenice da mu je budućnost otvorena samo ukoliko je sam izgradi. „Moderno čovečanstvo našlo se [tako] usred velikog odsustva i praznine vrednosti, a opet, u isto vreme, s izvanrednim bogatstvom mogućnosti“.<sup>185</sup> Ova situacija, velikim delom posledica sekularizacije i racionalizacije XVI i XVII veka, bila je plodno tlo za formiranje autonomije moderne subjektivnosti. Ferguson navodi da su još renesansni humanizam i linearna perspektiva pojedinca postavili u središte sveta i poziciju odvojenog, sveznajućeg posmatrača. Međutim, ovaj posmatrač „nije više samo misleća supstanca ili civilizovano čovečanstvo, moderna subjektivnost ostvaruje se kao aktivna i samo-voljna individua“.<sup>186</sup> Stoga Donald Hal zaključuje da osnovna razlika

---

<sup>183</sup> Jürgen Habermas u knjizi *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Port Townsend, Washington, 1987, str. 3.

<sup>184</sup> Prema formulaciji Đerđa Lukača (*György Lukács*).

<sup>185</sup> Berman, Marshall: *All that is Solid Melts into Air*, Penguin Books, 1988, str. 21.

<sup>186</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 13.

između predmodernog i modernog doba upravo jeste svest o ulozi i odgovornosti koju subjekt ima u stvaranju sopstva.

Tokom antike i srednjeg veka individualnost je uvek bila definisana u odnosu na neku višu realnost. U antici, kao kod Platona na primer, „dobar život za ljudska bića jeste takav jer je ljudska priroda racionalni život. Ljudski rod je deo reda bića, od kojih svako ima svoju prirodu. Svaka vrsta stvari (...) nastoji postići savršenstvo i stoga ispuniti sopstvenu prirodu“.<sup>187</sup> U srednjem veku je samo dodir s božanskom savršenošću davao smisao ljudskom životu. Pa ipak, ova upućenost na više sfere, kako ističe Hal, ne znači da individualnost u predmodernim epohama nije postojala. Promena koju je u tom pogledu donela modernost sastojala se u makijevalističkom „verovanju u samo-aktualizaciju, preuzimanju odgovornosti za kreiranje sopstva, da bi se uspelo u menjanju sveta i neophodnom menjanju tog sopstva u skladu s promenama konteksta“.<sup>188</sup> Međutim, aktivna pozicija modernog subjekta bila je moguća samo u novoj strukturi sveta, pokrenutoj i oslobođenoj svih unapred zadatih okvira, svih predodređenosti. Moderno shvatanje prostora bilo je za tu situaciju suštinski preduslov. Budući da telo više nije bilo vezano za mesto, kretanje je postalo inherentna vrednost kako materijalnih tela, tako i autonomnih subjekata.

„Kopernikanska revolucija bila je inspirisana, ali je i proširila, italijanski humanizam u opštiju teoriju 'prirodnog' kretanja, koje je svoj izraz pronašlo ne samo u dinamičkim teorijama prirode već podjednako i u dinamičkim koncepcijama ljudske individualnosti“.<sup>189</sup>

Dakle, istorijski značaj kopernikanske revolucije nije bio samo „pokretanje“ Zemlje, već jedan opšti dinamizam modernosti, koji je svoje krajnje konsekvence pronašao u *samo-pokrenutosti* modernog čoveka. *Autonomnost* i *dinamizam* (subjektivnosti) predstavljaju stoga dve fundamentalne karakteristike moderne epohe.

**Subjektivnost.** Pre nego što, u nastavku teksta, budu rasvetljeni neki osnovni modeli i njima pridružene specifičnosti moderne subjektivnosti, potrebno je, i u ovom slučaju, naglasiti neka važna terminološka razlikovanja. Pre svega, treba utvrditi razliku između pojmova subjektivnosti i identiteta. Identitet, prema Halu, predstavlja skup konkretnih ubeđenja, osobina, pripadnosti koje jednom subjektu daju dugoročnu ili kratkoročnu osnovu za izgradnju ličnosti i mogućnost egzistencije u širem društvenom okviru. S druge

---

<sup>187</sup> Hall, Donald E.: *Subjectivity*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 8.

<sup>188</sup> Ibid., str. 19.

<sup>189</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 12.

strane, „subjektivnost kao kritički koncept poziva nas da razmislimo o pitanjima kako i odakle se pojavljuje identitet, do kog stepena je to shvatljivo i do kog stepena je to nešto nad čim mi imamo bilo kakvu meru uticaja i kontrole“.<sup>190</sup> Dakle, u odnosu na identitet koji pruža osećaj pripadnosti i sigurnosti, subjektivnost znači rastvaranje tog prostora izvesnosti, znači proces, stalno preispitivanje i u samom dekomponovanju pokušaj da se nađu fundamentalnije osnove ontološke zbrinutosti. Subjektivnost upravo zato, ističe Hal, predstavlja spoj dve filozofske grane: epistemologije i ontologije. Biti subjektom, konačno, znači kontinuirano preispitivanje uslova mogućnosti da se uopšte bude nešto.

Nik Mansfield izdvaja najmanje četiri uobičajena modusa subjektivnosti: gramatički subjekt, političko-pravni subjekt, filozofski pojam subjekta, koji se smatra izvorom istine, moralnosti i znanja, i na kraju subjekt shvaćen kao ljudsko biće, koje uronjeno u životno iskustvo uvek predstavlja više od onog što može biti obuhvaćeno jezičkim, političkim, filozofskim ili drugim diskursima. „Mi najčešće“, tvrdi Mansfield, „živimo u otvorenom, a ipak poznatom; odmerenom, a ipak avanturističkom putovanju u iskustvo, koje vidimo kao generalno konzistentno i svrhovito. To je ta nedovršena iako konzistentna subjektivnost koju uopšteno razumemo kao naše sopstvo ili ličnost“.<sup>191</sup> Dakle, pojam subjekta prema njegovom shvatanju nikada nije u potpunosti definisan i spoznat. Subjekt je uvek predmet nečega ili nekome, nikada izolovan, jer je uvek upućen na svet oko sebe. U knjizi *Subjectivity – theories of self from Freud to Haraway* (2000), Mansfield ističe da je savremena teorija subjektivnosti odbacila prosvetiteljske ideje o subjektu, koji samo treba da oslobodi svoj unutrašnji sadržaj, te subjekt XX veka definiše kao „konstruisan, stvoren unutar sveta, a ne rođen u njemu kao unapred formiran“.<sup>192</sup> Budući da subjektivnost nije urođena, već artificijelna, on definiše dva karakteristična pogleda, odnosno dve najekspresivnije teorije subjektivnosti XX veka: subjektivističku i antisubjektivističku. Reprezentativni model prve jeste Frojdova psihoanaliza, koja je s pojmom nesvesnog znatno uzdrmala prosvetiteljske osnove subjektiviteta, ali koja na subjektivnost ipak gleda kao na spoznatljivu „stvar“. Frojd je izolovao porodične odnose i libido, kao neposredne uzročnike kreiranja subjektivnosti. Naš unutrašnji život započinje svoju aktivnost tako što biva isprovociran neizbežnim spoljašnjim okolnostima, a nije zagarantovan našom prirodom. Paradigmatički primer antisubjektivističkog pristupa jeste pozicija Mišela Fukoa, prema kojoj subjektivnost kao takva ne postoji, već ono što se uobičajeno pod tim podrazumeva predstavlja sistem vrednosti i pravila ponašanja, koja za nas osmišljava

---

<sup>190</sup> Hall, Donald E.: *Subjectivity*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 3-4.

<sup>191</sup> Mansfield, Nick: *Subjectivity – theories of self from Freud to Haraway*, Allen & Unwin, St Leonards NSW, 2000, str. 4.

<sup>192</sup> Ibid., str. 11.

„dominantni sistem društvene organizacije“, a koji onda mi prihvatamo kao svoje lične stavove. Za Fukoa, subjektivnost je „radna soba moći, koja nas čini onim što jesmo, koja nas hvata u zamku iluzije da imamo fiksirano i stabilno sopstvo koje nauka može spoznati, institucije mogu organizovati i eksperti popraviti“.<sup>193</sup> Fukoov subjekt predstavlja, dakle, radikalni pokušaj da se izbegne svaki oblik oslanjanja na neki pozitivni identitarni sadržaj, te pokušaj da se subjektivnost kao takva fundira u *praznini*. Praveći pregled različitih teorijskih postavki subjektivnosti od Frojda do Haravejeve, Mansfield je pokazao ne samo da je subjektivnost XX veka artifičijelni konstrukt, već da je u različitim periodima taj konstrukt bio temeljen na različitim osnovama – od porodice, do političke, etničke i seksualne orijentacije.

Za većinu autora istorija subjektivnosti počinje s Dekartom. Razdvajanjem subjektivne i objektivne sfere realnosti, to jest formiranjem nepremostivog jaza između mišljenja i svega postojećeg, Dekart je ustanovio osnovnu modernističku strukturu odnosa subjekta i sveta kao *subjekta* i *objekta*. Budući da je spoljašnji, objektivni svet nezajajljivi izvor *sumnje*, jedino u šta subjekt može biti siguran jeste subjektivna činjenica samog mišljenja.

„Misliti? Tu pronalazim: mišljenje jest; jedino se ono ne može od mene otrgnuti. Ja jesam, ja egzistiram, sigurno je. A koliko dugo? Naravno, toliko dugo koliko mislim; a može biti: prestanem li sa svakim mišljenjem, prestajem odmah i sa svim bitkom. Ne tvrdim sada ništa osim ono što je nužno istinito; ja sam stoga ukratko stvar što misli (*res cogitans*), to jest duh (*mens*), ili duša (*animus*), ili razum (*intellectus*), ili um (*ratio*), što su nazivi kojih mi zančenje ne bijaše poznato ranije. Ja sam dakle stvar istinita i odista egzistirajuća; ali kakva stvar? Rekoh, koja misli“.<sup>194</sup>

Kartezijanska subjektivnost je, dakle, ta misleća stvar koja se razlikuje od sve ostale protežnosti (*res extensio*), od koje je zauvek odvojena, koja je za nju uvek ono „drugo“. Budući da subjekt ne može posedovati sigurno znanje o spoljašnjem svetu, on za njega postaje „neprobojan i indiferentan“.<sup>195</sup> S druge strane, unutrašnji svet – *cogito* – ostaje u ingerenciji boga. Jer, tvrdi Dekart, „iako se moja spoznaja uvijek sve više i više povećava, ipak razumijem da ona stoga neće nikad postati u činu (*actu*) beskonačna, jer neće nikad otići tako daleko da ne bude sposobna za još veći porast; Boga pak smatram toliko

---

<sup>193</sup> Ibid., str. 11.

<sup>194</sup> Dekart, Rene: *Meditacije o prvoj filozofiji*, Plato, Beograd, 1998, str. 21.

<sup>195</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 7.

beskonačnim u činu (*actu*), da se njegovu savršenstvu ne može ništa dodati“.<sup>196</sup> Dekartov *cogito*, dakle, jeste istinit i autonoman, iako je garant te istinitosti i autonomnosti bog.

Kasniji prosvetiteljski filozofi sve više se oslobađaju teističkih uticaja i subjektivnost fundiraju u samosvesno Ja, koje postaje mesto susreta subjekta i sveta, izvor i garant istine i znanja. Mansfield izdvaja dva karakteristična predstavnika rane filozofije subjektivnosti – Rusoa<sup>197</sup> i Kanta, koji, iako na različite načine, podjednako afirmišu autonomiju subjekta. Za Rusoa, individualnost je prirodna, to jest urođena, zanosvana više na osećanjima nego na razumu. Zadatak svakog subjekta stoga jeste da oslobodi unutrašnju prirodu, te da spreči uticaj društva, koje ga opterećuje svojim klasnim, religioznim i drugim zahtevima i predrasudama. Ruso zato „ne izvodi svoje sudove ni iz čitanja, niti iz dijaloga s drugim intelektualcima, već odvajanjem sebe od sveta i ponovnim buđenjem individualnosti koju on vidi istovremeno kao ljudsko pravo stečeno rođenjem, kao i najviši cilj ljudskosti“.<sup>198</sup> Sticanje individualne slobode, ostvarenjem sopstvene prirode i izolovanjem od spoljašnjih uticaja (društva), najviši je ideal Rusoove filozofije subjektivnosti. S druge strane, kod Kanta je garant subjektivnosti razum, koji ima sposobnost objedinjavanja raznovrsnih utisaka iz spoljašnjeg sveta. „Svaki odnos koji imamo sa svetom, čak i najprimitivniji ili najapstraktniji, mora preći prag mislećeg Ja“.<sup>199</sup> Ja sakuplja utiske iz spoljašnjeg sveta, ali nije puki tranzit, već ima sposobnost da te utiske obradi u procesu racionalnog mišljenja, da im dâ značenje i da na taj način izgradi osnovu za osećaj sopstva. Subjektivnost, dakle, nije urođena, već nastaje u postupku racionalnog promišljanja i svesnog delovanja. Za razliku od Rusoovog subjekta, koji mora da se izoluje od društva da bi ostao veran sebi, „primarna obaveza [Kantove subjektivnosti] jeste da lične, sebične želje i ponašanja dovede u red sa, na razumu baziranim, idealima društvene dužnosti“.<sup>200</sup> Imajući u vidu autore poput Dekarta, Rusoa ili Kanta, možemo zaključiti da su *ranu modernu subjektivnost* odlikovale samosvesnost i samodovoljnost, bez obzira na to jesu li se one temeljile na razumu ili osećanjima, da li su urođene ili uspostavljene.

Nakon Francuske buržoaske revolucije subjektivnost postaje sve manje apolitična i samodovoljna, a sve više svesna klasnog karaktera individualnosti. Sve do Marksa, kako ističe Hal, nije postojala sveobuhvatna teorija o „klasnoj eksploataciji“ i „naturalizovanim odnosima“. Marks je tako prvi uspeo da politizuje grupnu subjektivnost, te da izgradi svest o klasnim identitetima: buržoaziji i proletarijatu. „S razvojem industrije proletarijat ne

---

<sup>196</sup> Dekart, Rene: *Meditacije o prvoj filozofiji*, Plato, Beograd, 1998, str. 33.

<sup>197</sup> Žan Žak Ruso (*Jean-Jacques Rousseau*; 1712–1778), filozof i pisac.

<sup>198</sup> Mansfield, Nick: *Subjectivity – theories of self from Freud to Haraway*, Allen & Unwin, St Leonards NSW, 2000, str. 17.

<sup>199</sup> *Ibid.*, str. 17.

<sup>200</sup> Hall, Donald E.: *Subjectivity*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 27.

samo da se povećava u broju, postaje koncentrisan u veće mase, raste njegova snaga i on sve više oseća tu snagu“.<sup>201</sup> Subjektivnost stoga sve više postaje *politička samosvest*, koja je u stanju da gradi viziju sebe i društva u kojem živi prema sopstvenim ciljevima. Marks se u tom smislu javlja kao direktni naslednik radikalnog prosvetiteljstva, ideje autonomnih subjekata, „koji slobodno oblikuju i menjaju bilo koje društvene okolnosti“.<sup>202</sup>

Autonomnost subjekta će, krajem XIX i početkom XX veka, s različitih strana biti dovedena u pitanje. Najpre Frojdovim pojmom nesvesnog, Hajdegerovom, a pre toga Ničeovom kritikom kartezijanskog *cogita*. Bio je to početak fragmentacije rane moderne subjektivnosti, odnosno pojava prvih naznaka takozvane antisubjektivističke tradicije XX veka. Naime, u takozvanoj prvoj topici Frojd je psihički aparat raščlanio na svesni i nesvesni deo. Nesvesno je zatim podelio na predsvesni deo, koji je u manjoj ili većoj meri moguće spoznati, i nesvesni, koji može zauvek ostati nepoznat. U *Autobiografiji* (1925) Frojd stoga piše: „nesvesnim nazivamo psihičko zbivanje čije postojanje moramo da pretpostavimo zato što o njemu zaključujemo otprilike na osnovu njegovih dejstava, međutim o njemu ništa ne znamo“.<sup>203</sup> Dakle, delovanje nesvesnog otkriva se u simptomu, koji je „takoreći njegov predstavnik pred Egom“.<sup>204</sup> U drugoj topici Frojd će psihički aparat podeliti na: Ono, Ja i Nad-ja, dajući nesvesnom naziv Ono (Id), jer kako on kaže, „ova bezlična zamenica izgleda osobito pogodna da izrazi glavnu karakteristiku ove duševne oblasti, naime da je tuđa našem Ja“.<sup>205</sup> S druge strane, o svesnoj oblasti psihičkog života – Egu, Frojd piše:

„On prenosi opažanja o svetu, u njemu nastaje u toku njegovog funkcionisanja fenomen svesti. To je čulni organ celokupnog aparata, prijemčiv, uostalom, ne samo za draži koje dolaze spolja, već i za takve koje pristižu iz dubine duševnog života. Shvatanje da je Ja onaj deo Ida koji je pretrpeo izmene zbog blizine i pod uticajem spoljašnjeg sveta; koji je podešen za primanje draži i za odbranu od njih, a koji je sličan sloju opne kojom se zaokružuje grudvica žive supstancije, jedva da ima potrebe da se opravdava. Odnos prema spoljašnjem svetu postao je presudan za Ja. Ego je preuzeo zadatak da spoljašnji svet zastupa kod Ida, u korist Ida koji, ne vodeći računa o nadmoći spoljne sile, u svojoj slepoj težnji ka zadovoljenju nagona, ne bi izmakao uništenju. (...) između potrebe i delanja Ja [je] umetnulo odlaganje tj. rad

---

<sup>201</sup> Ibid., str. 53.

<sup>202</sup> Čarls Tejlor (*Charles Taylor*) u knjizi *Subjectivity*, Donald E. Hall, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 54; Gotovo u isto vreme, s buđenjem klasnih i nacionalnih identiteta tokom XIX veka, žene su počele da problematizuju pitanje rodni uloga, a javljaju se i prve kritike rasizma.

<sup>203</sup> Frojd, Sigmund: *Autobiografija - nova predavanja za uvod u psihoanalizu*, Matica Srpska, Novi Sad, 1976, str. 160.

<sup>204</sup> Ibid., str. 145.

<sup>205</sup> Ibid., str. 162.



mišljenja. (...) Na ovaj način Ja je zbacilo s prestola princip zadovoljstva, koji neograničeno gospodari tokovima zbivanja u Idu i zamenilo ga je principom realnosti, koji obećava više sigurnosti i veći uspeh“.<sup>206</sup>

Kao što se dâ videti iz ovog navoda, prosvetiteljska ideja kompaktne individualnosti, utemeljena isključivo na svesnom mišljenju, kod Frojda predstavlja samo jedan deo složene, tripartitne strukture ličnosti. Naime, shvaćeno kao opna između nesvesnog i spoljnog sveta, Ja topološki asocira i na sliku kantovskog tranzitornog Ega, s tim da se od njega razlikuje i strukturalno i po „snazi“; budući da psihoanalitički Ego nema vrhovnu poziciju u strukturi subjektivnosti, te da jedva uspeva da „radom mišljenja“ izmiri sve zahteve Onog, Nad-ja i spoljašnjeg sveta, među koje je ukotvljen. Psihoanalitički subjekt je, dakle, daleko od stabilne i autonomne strukture rane moderne subjektivnosti i pre predstavlja jedan dinamički sistem, opterećen moralnim zahtevima Nad-ja, nagonima Ida i dužnostima prema spoljašnjem svetu, čiji kontinuirani zadatak postaje uskladiti sve te zahteve i obezbediti kakvu-takvu stabilnost Ega. Iz ovog sledi, da je pozicija psihoanalize u istoriji subjektivnosti istinski ambivalentna. S jedne strane, psihoanaliza je vodila cepanju *cogita*, dok je s druge strane njena namera bila „da ojača Ja, da ga učini nezavisnim od Nad-ja, da proširi njegovo polje opažanja i da organizaciju Ega izgradi tako da sebi može da prisvoji nove delove Ida“.<sup>207</sup>

Hajdegerova kritika kartezijske subjektivnosti usmerena je pre svega na razumevanje bića kao fiksiranog i samosvesnog entiteta, koji funkcioniše kao preduslov svakog iskustva. Ono što kartezijska filozofija subjektivnosti ne uspeva da učini, prema njegovim rečima, jeste da postavi pitanje o prostoj činjenici da subjekt *jeste*; da postoji kao takav. Tim povodom, u svom najznačajnijem delu *Bitak i vreme* (1926), Hajdeger piše: „onim 'cogito sum' Dekart zahteva da se filozofiji pribavi novo i sigurno tlo. Ali, ono što pri tom 'radikalnom' početku on ostavlja neodređenim jeste vrsta bitka toga *res cogitans*, tačnije: smisao bitka toga 'sum'“.<sup>208</sup> Stoga zadatak nove filozofije subjektivnosti, to jest nove ontologije, postaje eksplikacija razlike između *bića* i *bitka*. Otuda, prema njegovim rečima, bitak jeste „izvan svake moguće određenosti nekog bića. *Bitak je naprosto transcendens*. Transcendencija bitka tubitka je jedna istaknuta transcendencija ukoliko u njoj leži mogućnost i nužnost najradikalnije *individuacije*“.<sup>209</sup> Na ovaj način, Hajdeger fundira subjektivnost u transcendentalno iskustvo bitka tubitka (*Dasein*). S druge strane, on takođe kritikuje ukorenjene predrasude ranijih modela subjektivnosti, koje polaze od

---

<sup>206</sup> Ibid., str. 166.

<sup>207</sup> Ibid., str. 171.

<sup>208</sup> Hajdeger, Martin: *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd, 2007, str. 45.

<sup>209</sup> Ibid., str. 59.

toga da je subjekt odvojen od sveta, da je njegov unutrašnji svet nekompatibilan sa objektivnošću eksteriornosti. Jer, „nema nečeg takvog poput 'jedno-pored-drugog' bića nazvanog 'tubitak' s drugim bićem nazvanim 'svet'“,<sup>210</sup> kao što to saopštava odnos pojmova *res cogitans* i *res extensa*. Stoga, osnovno ustrojstvo tubitka jeste bitak-u-svetu, iako ne na isti način na koji je, kako Hajdeger kaže, „voda 'u' čaši“, već je to „u“ na način U-bitka, gde „'u' potiče od unutar- [innan-], stanovati/prebivati [whonen], habitare, obitavati, zadržavati se“.<sup>211</sup> Dakle, biće koje na ovakav način *boravi* u svetlu, na način prisnosti i „brige“<sup>212</sup> za taj svet, samo to biće zaista i „jeste“ [bin]. „U-bitak je, prema tome, formalni egzistencijalni izraz bitka tubitka, koji poseduje suštinsku ustrojenost bitka-u-svetu“.<sup>213</sup> Drugim rečima, Hajdeger ovim saopštava da subjekt nije odvojen od sveta, da ga se svet tiče na fundamentalnom, ontološkom nivou, te da je sama suština činjenice da subjekt jeste to da je on *u* svetlu, a ne naspram sveta.

Treći oblik kritike rane moderne subjektivnosti, najoštriji i najdalekosežniji, jeste ničeanski antisubjektivizam. Opšti kontekst Ničeove filozofije čini spoznaja da je „bog mrtav“, da su objašnjenja sveta nečim izvan njega samog izgubila legitimnost, te da sudbinski zadatak modernog čoveka jeste da uspostavi nov poredak, oslanjajući se isključivo na sopstvene potencijale. Moć potrebna za to postaje stoga središnji fokus Ničeove filozofije, u kojoj on istovremeno vidi jedini oslonac moderne subjektivnosti. Ta moć, međutim, nije moć ekvivalentna onoj koju vladar ima nad državom ili naučnik (tehnokrata) nad prirodom, već kreativna moć umetnika koji stvara. Krajnji cilj modernog subjekta nije stoga ovladavanje unutrašnjim sopstvom, već *samoprevazilaženje*. Ego otud nije neko „večno metafizičko jezgro“ koje treba otkriti i osvojiti, već, kao i kod Frojda, „naziv svih mogućnosti mirnog rasplesa između različitih sila koje plamte u čoveku“.<sup>214</sup> Poredeći Ničea i Frojda, Trond Berg Eriksen<sup>215</sup> piše: „Obojica odbacuju prosvetiteljsku sliku *ega* kao slobodne individualnosti i ukazuju na uzroke krhkosti subjekta, a ujedno se okreću nečemu izvan svesti da objasne energiju i svest pojedinca. U metafizičkoj tradiciji Ja je bilo racionalno i u načelu prozirno. Samosvest je bila ishodište lova na istinu. Niče i Frojd nesumnjivo obojica ratuju protiv Dekartovog *cogita*. Ali tu je kraj podudarnostima“.<sup>216</sup> Dok je za Frojda krajnji cilj i ideal stabilizacija i afirmacija Ega, za Ničea je sudbina subjekta usmerena ka stalnoj „borbi i nadvladavanju, a ne ka

---

<sup>210</sup> Ibid., str. 84.

<sup>211</sup> Ibid., str. 83.

<sup>212</sup> Hajdegerov pojam brige, kako i sam navodi, nema veze s pojmovima muke, tuge, životne brige, već se radi o tome da „pošto tubitku suštinski pripada bitak-u-svetu, njegov bitak ka svetlu suštinski je brinjenje“; ibid., str. 86.

<sup>213</sup> Ibid., str. 83.

<sup>214</sup> Eriksen, Trond Berg: *Niče i moderna*, Karpos, Beograd, 2014, str. 160.

<sup>215</sup> Trond Berg Eriksen (1945), istoričar ideja i pisac.

<sup>216</sup> Ibid., str. 161.

izjednačavanju i uspostavljanju harmoničnog ustrojstva“.<sup>217</sup> Subjekt takođe nije ništa konkretno, u smislu nekog sadržaja, već je izraz *večnog vraćanja iste volje za moć*. Subjekt je samokreacija, ali ne razumna i racionalna izgradnja Ega, budući da je razum obmana. „Niče opisuje razum kao puku površinu, periferiju. Razum ne igra vodeću ulogu ni u istoriji, ni u prirodi niti kod pojedinca. Ne postoji naime nikakav svetski razum, objektivni cilj ili namera ni u čemu od toga. Uloga intelekta je samo da koriguje besmisleni svet tako da deluje prihvatljivo“.<sup>218</sup> Subjekt je, kao i svet, estetički fenomen; čist privid. Ničeanški subjekt nije dakle racionalno utemeljen, konstantan i stabilan entitet, već dinamički proces kontinuiranog samoproizvođenja.

Ničeov uticaj na kasnije teorije subjektivnosti bio je ambivalentan i bez sumnje velik. S jedne strane, on je direktno uticao na filozofiju egzistencijalizma; pre svih na Sartra,<sup>219</sup> koji pod uticajem Ničea u eseju *L'existentialisme est un humanisme*<sup>220</sup> (1946) piše: „Ne postoji ljudska priroda jer ne postoji bog koji poseduje njenu koncepciju. Čovek prosto jeste. Ne tako da on jednostavno jeste to što zamišlja da bi bio, već je ono što želi i kako zamišlja da jeste pošto prethodno već postoji. (...) Čovek nije ništa drugo do to što od sebe napravi. To je prvi princip egzistencijalizma. To je takođe ono što ljudi zovu njihovom 'subjektivnošću“.<sup>221</sup> Dakle, u korenu čuvene Sartrove izreke da „egzistencija prethodi esenciji“ nailazimo na Ničeov pojam samoprevazilaženja (samokreacije). S druge strane, Ničeovo odbacivanje svakog mogućeg permanentnog skiciranja subjektivnosti – sem kao privida – bilo je preteča postmodernog antisubjektivizma.

Pod anti-subjektivizmom podrazumeva se negativno određenje subjekta, putem onoga što on nije. Dakle, to anti- znači demaskiranje, dekonstrukciju i, konačno, „smrt subjekta“. U knjizi *Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern* (1998), Fredrik Džejmson<sup>222</sup> piše: „modernistička estetika je na neki način organski povezana sa koncepcijama jedinstvenog sopstva i privatnog identiteta, jedinstvene personalnosti i individualnosti“.<sup>223</sup> Međutim, dezintegracija i nestanak upravo tog autentičnog individualizma, prema Džejmsonu predstavlja jedan od sigurnih pokazatelja kraja moderne i pojave *postmoderne* (estetike). On dalje navodi dve karakteristične teorijske pozicije, koje potvrđuju da je stvar sa slobodnom individuom svršena, te da je autonomni modernistički subjekt mrtav. Mišljenjem prve pozicije priznaje se da je nekada u klasično doba

---

<sup>217</sup> Ibid., str. 162.

<sup>218</sup> Ibid., str. 159.

<sup>219</sup> Žan Pol Sartr (*Jean-Paul Sartre*; 1905–1980), filozof, pisac, književni kritičar.

<sup>220</sup> U prevodu: *Egzistencijalizam je humanizam*.

<sup>221</sup> Hall, Donald E.: *Subjectivity*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 71–72.

<sup>222</sup> Fredrik Džejmson (*Fredric Jameson*; 1934), književni kritičar i marksistički politički teoretičar.

<sup>223</sup> Jameson, Fredric: *Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern*, Verso, London, New York, 1998, str. 6.

buržoaskog kapitalizma postojala takva stvar kao što je individualni subjekt, ali da danas, u vremenu korporativnog kapitalizma, birokratije, demografske eksplozije, buržoaski individuum više ne postoji. Druga, radikalnija pozicija je poststrukturalistička tvrdnja da klasični individualni subjekt nije nikada ni postojao, već da je uvek figurirao kao *mit*. Takav „konstrukt je samo filozofska i kulturalna mistifikacija koja je nastojala da ubedi ljude da 'imaju' individualnu subjektivnost i da poseduju neki jedinstven lični identitet“.<sup>224</sup> Ova radikalna sumnja u razum i autonomnost subjekta aktualizovana 60-ih i 70-ih godina u poststrukturalizmu, krajem XX veka postala je opšta kulturalna i epistemološka paradigma.

Postmodernisti su najpre oštro kritikovani za subjektivizam, za relativizam i „dekonstrukciju svake naučne i moralne izvesnosti, kao da ovi nisu ništa drugo do velike priče, meta ili veliki narativi“.<sup>225</sup> Međutim, iako je u početku izgledalo da je postmoderna čist subjektivizam, koji je prečio svaku mogućnost objektivno važećih istina, ubrzo je postalo jasno da se radi o antisubjektivizmu, koji će na kraju razoriti i samu ideju subjekta. Postmoderna teorija, odlučno je negirala svaki oblik individualnosti zasnovan na razumu, moralu, ideologiji. Deridina<sup>226</sup> kritika metafizike subjektivnosti, prema rečima Džejmisa Hartfilda,<sup>227</sup> išla je čak dotle da izjednači slobodu i demokratiju s nacizmom, ukoliko mu se one suprotstave tek kao drugačiji oblici subjektivnosti ili specifično Zapadnog duha. Inspirisan Deridom, francuski filozof Filip Laku-Labart<sup>228</sup> otišao je još dalje, pišući: „fašizam je humanizam, jer se oslanja na utvrđivanje *ljudskosti*, što je, u njegovim očima moćnije, to jest efektnije, nego bilo šta drugo“.<sup>229</sup> *Postmoderni subjekt* je stoga postao apsolutna inverzija prosvetiteljskog *cogita*.

Postmoderni subjekt sveden je na prazninu, anonimnog pojedinca, performativni koloplet privremenih identiteta, pozicija, koje se menjaju u zavisnosti od konteksta. Subjekt više nije određen individualnim unutrašnjim sadržajem, već interpersonalnim spoljašnjim relacijama. Spoljašnji svet postaje garant individualnosti, a ne unutrašnji psihički život.<sup>230</sup> Tejlorova<sup>231</sup> deskripcija subjekta, posmatrana s pozicija postmodernizma, deluje stoga krajnje romantizovano i anahrono.

---

<sup>224</sup> Ibid., str. 6.

<sup>225</sup> Poglavlje *Postmodernism and the 'Death of the Subject'* u *The 'Death of the Subject' Explained*, James Heartfield, Sheffield Hallam UP, 2002; preuzeto sa: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/en/heartfield-james.htm#n13>, 04.03.2017.

<sup>226</sup> Žak Derida (*Jacques Derrida*; 1930–2004), filozof.

<sup>227</sup> Džejmisa Hartfilda (*James Heartfield*; 1961), pisac.

<sup>228</sup> Filip Laku-Labart (*Phillippe Lacoue-Labarthe*; 1940–2007), filozof, književni kritičar i prevodilac.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Zlatanović, Ljubiša: *Postmodernizam i "smrt subjekta" – ka dekonstrukciji samstva*, Godišnjak za psihologiju, vol. 5, br. 6-7, 2002, str. 81-94.

<sup>231</sup> Čarls Tejlor (Charles Taylor; 1931), filozof.

„U našem rečniku samorazumevanja suprotnost 'unutra/spolja' igra važnu ulogu. Smatramo da se naše misli, ideje i osećanja nalaze 'u' nama, dok se predmeti u spoljnjem svetu oko kojih se vrte ovi mentalni procesi nalaze 'van' nas. Drugim rečima, mi gledamo na svoje sposobnosti i potencijale kao na nešto 'unutarnje' što samo čeka da se pokaže i ostvari u spoljnjem svetu. Nesvesno je po nama unutra, te razmišljamo o dubinama neizrečenog, neizrecivog, o snažnim začetnim osećanjima, afinitetima, strahovima koji se bore za prevlast nad našim životom kao unutarnjim. (...) Mi smo stvorenja sa unutarnjim dubinama; sa delimično neistraženim i tamnim unutrašnjim predelima“.<sup>232</sup>

Anahronizam se ovde razotkriva prvenstveno u opisu subjekta kao *dubine*, jer postmoderni subjekt nije ništa drugo do *površina*, jednodimenzionalna, pa otuda bez mogućnosti odnosa unutra/spolja. Unutra je istovremeno spolja, i obratno, baš kao u modelu Mebijusove trake.<sup>233</sup> *Planarni subjekt* dakle ne traži sebe u unutrašnjim prostranstvima, jer za njega takvo nešto ne postoji. Postmoderni subjekt se pronalazi u diskursu, u jeziku, fragmentima eksteriornosti; jer se unutrašnjost sada shvata u kontekstu spoljašnjosti, dubina u kontekstu površine. Dakle, posle duge tradicije modernističkog poistovećivanja sa unutrašnjošću, u postmodernizmu je subjekt konačno eksteriorizovan. Subjekt (sam sebi) postaje *objekt*, tvrdi Lakan, jer „ja definišem sebe u jeziku, ali jedino gubeći se u njemu kao objekt“.<sup>234</sup> Subjekt, dakle, nije više izraz sopstvene kreativne volje za određenjem sopstva; njegova funkcija se svodi na odabir različitih diskursa i ideologija, primenu različitih „tehnologija sopstva“.<sup>235</sup> Međutim, iako često izgleda da postmoderna kritika ukidanjem autonomije subjekta ukida i mogućnost njegovog angažovanog delovanja i subverzije, na kraju ipak, kao što piše Vidonova,<sup>236</sup> „politički značaj decentriranja subjekta i odbacivanja verovanja u esencijalnu subjektivnost jeste otvaranje subjektivnosti ka promeni. Činjenjem naše subjektivnosti produktom društva i kulture u kojima živimo, feministički poststrukturalizam insistira na tome da su forme subjektivnosti istorijski proizvedene i da se menjaju s promenama u širokom opsegu diskurzivnih polja koja ih konstituišu. Kako god, feministički poststrukturalizam ide dalje od ovoga kako bi naglasio da je individua

---

<sup>232</sup> Čarls Tejlor, navedeno u članku *Postmodernizam i 'smrt subjekta' – ka dekonstrukciji samstva*, Ljubiša Zlatanović, *Godišnjak za psihologiju*, vol 5, br. 6–7, 2002, str. 81–94.

<sup>233</sup> Lakan u različitim situacijama koristi metaforu Mebijusove trake da naglasi paradoksalne alternative binarnim opozicijama unutra/spolja, ljubav/mržnja, označitelj/označeno, istina/pojava. Pogledati: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Dylan Evans, Routledge, London and New York, 2006.

<sup>234</sup> Žak Lakan u *Subjectivity*, Donald E. Hall, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 80.

<sup>235</sup> „Tehnologije sopstva predstavljaju specifične prakse pomoću kojih subjekti sami sebe konstituišu u okviru i pomoću sistema moći, a koje često izgledaju ili "prirodne" ili nametnute od gore“; Fuko, Mišel: *Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005, str. 298.

<sup>236</sup> Kris Vidon (*Chris Weedon*; 1952), teoretičarka kulture.

uvek *mesto konfliktnih formi subjektivnosti*“.<sup>237</sup> Dakle, baš kao i postmoderni prostor, postmoderni subjekt se sada može opisati kao stalni proces „konfiguracije i rekonfiguracije“ diskursa; kao „raširena, rasprostrta, multidimenzionalna, okružujuća ekstenzija istovremeno u prostoru i vremenu, međusobno ispovezivana, bez jasnog centra ili komandujuće instance“,<sup>238</sup> koja svoju slobodu pronalazi upravo u toj multidimenzionalnosti i promenljivosti.

Poststrukturalistička teorija subjektivnosti konačno se dovršava potpunim odbacivanjem subjektivnosti, te potpunom eksteriorizacijom subjekta, u filozofiji Deleza i Gatarija. Pored toga što su oštro napali svaki oblik ukorenjenog i koordinisanog sopstva, Delez i Gatari su ponajviše za takve monstruoze monolitne strukture okrivili psihoanalizu. Na neki način, njihova filozofija predstavlja kompletnu inverziju psihoanalitičkog mišljenja, koje oni nazivaju *šizoanalizom*. Okoštale strukture psihoanalitičkih modela subjektivnosti, Delez i Gatari nastoje preformulisati u jednom dinamičnijem, produktivnijem i pozitivnijem modu, okrenutom budućnosti, a ne zakopanom u prošlosti. Otuda, u njihovoj interpretaciji nesvesno nije nêma, inertna struktura prošlosti, koja proizvodi nedostatke, već mesto potencijala, koje pruža osnovu za raznovrsne, dinamične mogućnosti. Stoga, „subjektivnost u šizoanalizi nije struktura, izgrađena oko stabilne i poznate količine manjka, već nemapirana 'spoljašnja' površina koja uvek zahteva nova uzbuđenja u kontaktima i odnosima. Njeno najznačajnije mesto nije zakopana arhiva tamnih i zabranjenih represija, već visokonaelektrisana, hiperstimulisana otvorena i uzbuđena površina kože“.<sup>239</sup> Subjekt, dakle, nije od sveta odvojen, u sebe zatvoren univerzum, već otvorena površina, koja neprestano komunicira sa okruženjem. Linija razdvajanja postala je sveprožimajuća, a granica između subjekta i sveta nejasna, nepostojana i nepoželjna. Taj odnos je simbiotski, kao u poznatom primeru *rizomatskog* odnosa ose i orhideje.<sup>240</sup> Rizom je jedan od najznačajnijih teorijskih motiva šizoanalize, koji Delez i Gatari suprotstavljaju modelu *drveta*, čija je simbolika duboko ukorenjena u svest Zapada i njegovu hijerarhijsku organizaciju sveta, s kojom oni konačno nastoje raskrstiti. Metafora drveta takođe izražava u Zapadnom mišljenju ukorenjene razlike između: fiksirane istine, subjekta koji zna i jednostavnih reprezentacija. Koncept rizoma stoga ima zadatak da ove granice ukine, te da uspostavi dinamične tokove razmene. „Rizom

---

<sup>237</sup> Hall, Donald E.: *Subjectivity*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 100–101, kurziv S.M.

<sup>238</sup> Pogledati fusnotu br. 168, na str. 47.

<sup>239</sup> Mansfield, Nick: *Subjectivity – theories of self from Freud to Haraway*, Allen & Unwin, St Leonards NSW, 2000, str. 142–143.

<sup>240</sup> Orhideja imitira osu i na taj način osa postaje njen reproduktivni organ. Delez i Gatari pišu da se u tom slučaju radi o postajanju-osom orhideje i postajanju-orhidejom ose.

je model heterogenosti. Budući da označava slučajna presecanja brojnih linija, rizom povezuje impulse i snage koje su očigledno razdvojene; ne samo one specifične, već i one koje dolaze iz potpuno različitih registara“.<sup>241</sup> Sopstvo je dakle beskrajna, dinamična igra površina spoljašnjosti, a ne neka u sebe zatvorena, mračna, „nedokučiva“ i „neizreciva“ dubina; gibanje monštvnosti, a ne fiksirana struktura.

Eksteriorizacija subjekta karakteristična za teoriju i filozofiju 80-ih u narednoj deceniji je nastavljena, ali u virtuelno proširenoj spoljašnjosti. Eksternalizacija subjekta sada se odvija u sajber prostoru, a taj se proces posebno intenzivira tokom takozvane *web 2.0* faze razvoja interneta. U ovom periodu uvećana je interaktivnost, to jest personalni angažman korisnika interneta putem blogova, foruma, društvenih mreža. Kulturnu klimu koja se formirala usled ovih procesa Alan Kirbi<sup>242</sup> prepoznaje kao novu fazu modernizma i naziva je *digimodernizam*, aludirajući time na značaj digitalizacije svakodnevnog iskustva. Digitalni modernizam, prema Kirbiju, s jedne strane znači kraj postmodernizma, a sa druge pojavu novih kulturnih paradigmi. Jedna od najznačajnijih svakako jeste *autistično društvo*. Naime, značaj koji su u modernizmu imale neuroze, u postmodernizmu šizofrenija, u digitalnom modernizmu prema Kirbiju ima autizam. Prema njegovim istraživanjima, od 1978. do 2008. broj obolelih od autizma uvećao se dvadeset pet puta. Međutim, iako uzrok tog drastičnog uvećanja opravdanje nalazi najvećim delom u izmenjenim standardima dijagnosticiranja, Kirbi smatra da savremeno društvo nije bez razloga postalo hipersenzitivno na simptome ovog oboljenja, te da „nije apsurdno hipotetički govoriti da živimo u društvu koje je jedinstveno adaptirano na često pripisivanje autizma i identifikaciju autističnih osobina“.<sup>243</sup> Izdvajanje autizma kao paradigmatskog modela savremene subjektivnosti ohrabreno je, prema njegovim rečima, „pojavom novih tehnologija, posebno računara, interneta i video igrica, koje omogućavaju pojedincima da se uključe u 'svetove' ili sisteme stvarnosti bez društvene interakcije; [pri čemu je] ova systemska desocijalizacija (...) potom proširena na 'stvarni svet' u vidu smanjenog kapaciteta za stvaranje odnosa ili 'čitanje' drugih ljudi, preferencije za samoću i gubitak empatije“.<sup>244</sup> Digitalizacija društvene komunikacije, u sprezi sa specifičnim uslovima života u kasnom kapitalizmu, predstavlja jedan od glavnih uzroka *pseudoautistične*

---

<sup>241</sup> Ibid., str. 143.

<sup>242</sup> Alan Kirbi (*Alan Kirby*), kritičar kulture.

<sup>243</sup> Kirby, Alan: *Digimodernism - how new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*, A&C Black, London, 2009, str. 228.

<sup>244</sup> Ibid., str. 230; Pitanje teksta i čitanja teksta u kontekstu digimodernizma osnovne su Kirbijeve preokupacije u ovom radu.

subjektivnosti,<sup>245</sup> koju s jedne strane odlikuje disocijacija od stvarnog sveta, a sa druge potpuna imerzija u virtuelnu realnost.<sup>246</sup>

Digitalizacija iskustva, o kojoj piše Kirbi, proizvodi nov, izmenjen odnos između čoveka i mašine, koji Delez i Gatari anticipiraju na sledeći način: „kibernetске i informacione mašine kreiraju (novo) doba koje rekonstruiše uopšteni režim podvrgavanja: povratni i dvostrani 'ljudi-mašine sistemi' zamenjuju stare nepovratne i jednostrane relacije podvrgavanja između dva elementa; relacija između čoveka i mašine bazirana je na internoj, zajedničkoj komunikaciji, a ne više na upotrebi i postupanju“.<sup>247</sup> Dakle, mašina više nije podređena čoveku, budući da je njihov odnos sada zasnovan na ravnopravnoj interakciji. Distanca između čoveka i mašine nestaje. Čovek i mašina postaju deo jedinstvenog kibernetskog sveta. Dona Haravej u manifestu kiborga *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991) piše da je kiborg „hibrid mašine i organizma, stvorenje društvene realnosti, ali i stvorenje fikcije“.<sup>248</sup> Ona navodi da se ne radi o tome da samo savremena naučna fantastika obiluje različitim mešavinama bioloških i mehaničkih organizama, već da „krajem XX veka, u naše vreme, mitsko vreme, svi mi jesmo himere, teoretizovani i fabrikovani hibridi mašine i organizma; ukratko, mi smo kiborzi. Kiborg je naša ontologija; koja nam daje i našu politiku“.<sup>249</sup> Haravejeva ističe da moderna medicina obiluje različitim implantatima, koji naše telo pretvaraju u te hibridne mešavine, te da sve veća zavisnost od tehnologije i introjeksija različitih tehnoloških proteza u biološko telo, poprma takve razmere da možemo i moramo govoriti o ontološkoj transformaciji savremene subjektivnosti. Tehnologija je prema njenim rečima postala naša ontologija, te stoga i naša budućnost. Otuda se ona oštro suprotstavlja antinaučnom i tradicionalnom levom mišljenju, prema kojem je tehnologija antihumana, te da zato mora biti kontrolisana održavanjem balansa između čoveka i prirode. Njen rad kako sama kaže predstavlja argument upravo za suprotno,

„za uživanje u konfuziji granica, te za odgovornost u njihovom konstruisanju. To je takođe napor da se doprinese socijalističko-feminističkoj kulturi i teoriji u postmodernističkom i ne-naturalističkom ključu, kao i utopističkom tradicionalnom zamišljanju sveta bez roda, koji je verovatno svet bez postanja, ali možda takođe i svet bez kraja. Inkarnacija kiborga je izvan istorije spasenja. Ona takođe ne markira

---

<sup>245</sup> Termin *pseudoautizam* Kirbi koristi da bi napravio razliku između kliničkog oblika autizma i prisustva autističnih osobina koje nisu neurološki zasnovane, već su proizvod životnih okolnosti i iskustva.

<sup>246</sup> Ekstremni oblik „društvenog odustajanja“ jeste relativno novi psiho-socijalni fenomen – *hikikomori* – prvi put registrovan u Japanu, a koji je zabeležen i u drugim zemljama sveta.

<sup>247</sup> Hall, Donald E.: *Subjectivity*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004, str. 119.

<sup>248</sup> Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York; 1991, str. 150.

<sup>249</sup> *Ibid.*, str. 151.



vreme na edipalnom kalendaru, nastojeći da izleći užasne podele roda u oralnoj simbiotskoj utopiji ili post-edipalnoj apokalipsi“.<sup>250</sup>

Haravejeva, dakle, u kiborgizaciji subjekta vidi mogući rasplet brojnih anksioznosti tradicionalne zapadne kulture – strah od drugosti, strah od mešanja, fragmentacije, promenljivosti, ironije i svega onga što kiborg zapravo jeste. Kiborg stoga u njenoj interpretaciji podrazumeva fluidnu subjektivnost, rasterećenu rodni uloga, kulturalnih i moralnih predrasuda. S druge strane, čovek do danas nije uspeo pouzdano da utvrdi šta je osnova ljudskosti. Autonomija i kreativnost subjekta, koje su nekada važile za ekskluzivno ljudske vrednosti, sve manje su u stanju da opravdaju tu ekskluzivnost. Jer, kako tvrdi Haravejeva: „mašine kasnog XX veka učinile su u potpunosti ambivalentnom razliku između prirodnog i artificijelnog, duha i tela, samo-razvoja i spoljašnjeg dizajniranja, kao i mnoge druge razlike koje su se nekad odnosile na organizme i mašine. *Naše mašine su uznemirujuće žive, dok smo mi zastrašujuće inertni*“.<sup>251</sup> Izvesnost u tome šta je priroda, zauvek je izgubljena. Budućnost je otvorena i, kako Haravejeva kaže, s jedne strane svet kiborga može postati „finalno nametanje umrežene kontrole“, dok sa druge to mogu biti „žive društvene i telesne stvarnosti u kojima ljudi nisu uplašeni njihovog srodstva sa životinjama i mašinama, nisu uplašeni permanentno parcijalnih identiteta i kontradiktornih stajališta“.<sup>252</sup> Stoga je za nju ključno da ovo pitanje bude posmatrano sa obe strane; kritički i bez straha. Njena oštra kritika antinaučne metafizike i satanizovanja tehnologije pokušava stoga da, kreiranjem mita o kiborgu, razvije političku debatu ne o nekoj naučno-fantastičnoj predstavi moguće budućnosti, već o *budućnosti koja je već počela*.<sup>253</sup>



Slika 7: GFP (green fluorescent protein) Alba, zeleni fluorescentni zec Alba, Eduardo Kac,<sup>254</sup> 2000.

---

<sup>250</sup> Ibid., str. 151.

<sup>251</sup> Ibid., 153 (kurziv S.M.).

<sup>252</sup> Ibid., str. 155.

<sup>253</sup> Vidi Sliku 7.

<sup>254</sup> Eduardo Kac (*Eduardo Kac*), (1962), vizuelni umetnik.

Za Hajdegera pitanje tehnologije jeste pitanje odnosa između čoveka i sveta. S jedne strane, svet sadrži potencijale koji samo tehnološkim sredstvima mogu biti razotkriveni, iskorišćeni, a zatim ponovo prevedeni u stanje potencijalnosti. Svet dakle upućuje „poziv“ čovečanstvu da ti potencijali budu iskorišćeni i na taj način potvrđuje čovekovu fundamentalnu pripadnost svetu. S druge strane, Hajdegerova kritika tehnologije upozorava na dve ekstremne mogućnosti. Jednu, u kojoj svet za čoveka postaje ništa drugo do objekt racionalne manipulacije; potpuna „eksplikacija“<sup>255</sup> prema Sloterdijkovim rečima. Drugu, u kojoj sam čovek postaje predmet te eksplikacije i tehnološke manipulacije. Ubrzan razvoj biotehnologije i sintetičke inteligencije re-aktuelizuje upravo ove aspekte Hajdegerove kritike, te radikalizuje pitanje – *ko je delatni subjekt „ekstremne“ budućnosti?*

**Prostor.** Istorija moderne subjektivnosti, baš kao i istorija prostora, svedoči o gotovo identičnim procesima *dezintegracije* i *nestajanja*. Faze razvoja modernog prostora s lakoćom bi mogle da se primene na istoriju razvoja moderne subjektivnosti. Ipak, ovaj odnos ne odlikuje samo istorijski *paralelizam* već i *konvergencija* razvoja ovih koncepata. Drugim rečima, osim evidentnih podudarnosti u karakteru dezintegracije modernog prostora i modernog subjekta,<sup>256</sup> istoriju ova dva koncepta odlikuje i konačno utelovljenje u tehnologiji. Međutim, svođenje prostora na telo<sup>257</sup> nije samo ekskluzivna odlika kiborga. Telo je od najranijeg perioda modernosti značajno dinamičko polje promenljivih odnosa subjekta i sveta, materije i prostora. Kiborg čini samo poslednju fazu tog dijalektičkog kretanja.

U knjizi *Modernity and Subjectivity* (2000) Harvi Ferguson telo posmatra kao jedan od tri moguća<sup>258</sup> eksplikativna modela u razumevanju modernosti, budući da telo najdirektnije odražava fundamentalni odnos subjekta i objekta, koji je inaugurisala rana moderna epoha, a čije „razlikovanje je ostalo centralno u elaboraciji svakog sledećeg shvatanja modernosti“.<sup>259</sup> S druge strane, jedna od najznačajnijih posledica radikalnog razdvajanja subjekta i objekta bila je uloga koju je dobilo ljudsko *iskustvo*. „Dok je za predmoderni svet ljudsko iskustvo uvek bilo definisano kao podređeno i zavisno od veće, super-empirijske stvarnosti koju je simbolizovalo, modernost, u svom najopštijem obliku,

---

<sup>255</sup> „eksplikacije se uvek odnose na reči i stvari istovremeno; u ovom slučaju one su analiza i sinteza realnosti u jednom. (...) One ne samo da preokreću neizgovorene pozadinske pretpostavke (‘nesvesno’, nepoznato, ne-shvaćeno) u očite već takođe uzdižu ‘realije’ prethodno zavijene u skrivenosti do nivoa manifestnog postojanja“; Sloterdijk, Peter: *Foams - Spheres III*, MIT Press, Semiotext(e), 2016, str. 194.

<sup>256</sup> Postmoderni subjekt i postmoderni prostor mogu čak biti opisani identičnim terminima. Vidi fusnotu br. 168 i 238.

<sup>257</sup> Vidi str. 49.

<sup>258</sup> Druga dva su duša i duh.

<sup>259</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 4–5.

obrće ovu relaciju i stvarno identifikuje sa doživljenim“.<sup>260</sup> Ljudsko iskustvo stoga postaje primarna realnost, glavni izvor istine i znanja; bilo da se radi o razumu i racionalnom razmišljanju, bilo da se radi o osećanjima i emocionalnom doživljaju sveta. Telo u oba slučaja postaje primarni medij sticanja iskustva. Ferguson takođe ističe da u modernosti postoji intimna veza između interpretacija tela i modernog razumevanja prirode. Naime, nakon detronizacije boga, sekularizacije prirode i denaturalizacije društvenih odnosa, prirodne nauke sve više figurišu kao jedini relevantan autoritet u razumevanju sveta, sopstva, pa i samog ljudskog tela. Telo je postalo ravnopravni deo desakralizovane prirode, te podložno njenim zakonima. Kako se u nauci menjalo shvatanje pojma materijalnog tela, tako se i slika ljudskog tela prilagođavala naučnom modelu. No istorija tela u modernoj epohi nije tako jednodimenzionalna da bi bila direktno proporcionalna naučnim reprezentacijama. Pre svega, kako ističe Ferguson, telo nikada nije samo fizičko telo. Telo je uvek istovremeno i *slika tela*, koja, opet, nije nužno jednaka odrazu koji možemo videti u ogledalu. Slika tela nije isto što i izgled tela, odnosno nije samo to. „Na fundamentalnijem nivou, telo sebe konstituiše kao sliku, najjednostavnije, kao plastično obličje, živu statuu“.<sup>261</sup> Dakle, odnos tela i slike tela je složen i za telo od suštinskog značaja; budući da se telo tek ovim udvajanjem konstituiše kao takvo. Slika tela je, insistira Ferguson, „iskustvena struktura“, a ne likovni ili konceptualni prikaz. Ta iskustvena struktura, koja pritom nije nužno određena stvarnim iskustvom fizičkog tela,<sup>262</sup> s druge strane jeste društveno uslovljena; i zato, po njegovim rečima, telo uvek jeste istovremeno i istorijsko telo.

U srednjem veku je slika tela bila simbol, a tela su se međusobno razlikovala u zavisnosti od mesta u hijerarhijskoj strukturi Velikog lanca bića. U renesansi, slika tela postaje metafora odnosno odraz harmonije makrokosmosa u mikrokosmosu (tela).<sup>263</sup> Rana moderna slika tela, kako navodi Ferguson, biće formirana pod uticajem: shvatanja tela u prirodnim naukama, koncepta autonomnog prosvetiteljskog ega, te komodifikacije proizvodnje, a sve u duhu radikalnog kartezijskog razdvajanja duha od materije. Njutn je apstraktno „telo u prostoru“ zamišljao kao „čvrstu, masivnu, tešku, neprobojnu, pokretnu česticu“,<sup>264</sup> koja zadržava svoje osobine nezavisno od promena u vremenu i prostoru. Ovo

---

<sup>260</sup> Ibid., str. 3.

<sup>261</sup> Ibid, str. 25.

<sup>262</sup> Ferguson navodi primer takozvanih „fantomskih udova“, fenomena koji se javlja kod ljudi kojima je odstranjen neki deo tela, a koji još uvek osećaju bol baš u tom delu tela. Ovaj fenomen je, kako on navodi, podstakao brojna istraživanja o telu kao „življenoj“ slici, koja nije odraz stvarnog izgleda tela.

<sup>263</sup> Pojava anatomije u renesansi odraz je zainteresovanosti renesansnog čoveka i za materijalnu prirodu unutrašnjosti ljudskog tela.

<sup>264</sup> Isak Njutn u knjizi *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, Harvie Ferguson, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 39.

kompaktno, nepromenjivo telo figurisalo je stoga kao apsolutno „drugo“ u odnosu na beskonačni inertni prostor. Kompaktno telo je postalo paradigmatički model tela rane moderne epohe. Međutim, kompaktna, u sebe zatvorena, utvrđena i izolovana forma prosvetiteljskog *homo claususa*<sup>265</sup> takođe je doprinela i stvaranju rane moderne slike tela. Direktno pod uticajem razvoja tržišta, sa uvećanom cirkulacijom robe, pojavila se i komodifikovana slika tela, koja je dodatno snažila predstavu izolovane moderne individualnosti. Konačni okvir za izgradnju rane moderne slike tela bilo je fundamentalno razdvajanje subjekta i objekta, materije i prostora. Ovaj radikalni rez uslovio je, kako navodi Ferguson, ne deljenje jedne realnosti na dva dela već uspostavljanje dve potpune različite realnosti: objektivne beskonačnosti spoljašnjeg praznog prostora s jedne i subjektivne beskonačnosti unutrašnje duše s druge strane. U toj situaciji, zaključuje on, „telo nije ništa drugo do granica između ova dva kvalitativno različita bivstva, tačka susreta između dve uzajamno neshvatljive i neprobojne beskonačnosti. Kao ravan razdvajanja između objekta i subjekta, moderna slika tela postala je granica koja istovremeno sadrži beskonačnost i kreće se kroz beskonačnost“.<sup>266</sup> Telo je, dakle, u najranijem periodu modernosti shvaćeno kao čvrsta, neprobojna, inertna opna koja obujmljuje i zatvara unutrašnje prostranstvo ega; koja, „kao rukavica“ prijanja uz površinu fizičkog tela. Telo se tako pojavljuje kao drugo istovremeno i za unutrašnju i za spoljašnju prazninu beskonačnosti. Drugim rečima, „buržoaska slika tela (...) je čvrsto zatvorena, hermetički zapečaćena protiv unutrašnjosti, ali i spoljašnjosti. Slika tela je vrsta trećeg 'mesta', koje samo po sebi nije ni unutra ni spolja, koje štiti subjekt i objekt jedno od drugog i koje dopušta da se konvencija o individualnom 'identitetu' pojavi između njih“.<sup>267</sup> Takozvani treći prostor tela autentični je prostor individualne autonomije rane moderne subjektivnosti. Istovremeno, to je i ego koji je oprostoren (telom).

Druga etapa razvoja moderne slike tela obuhvata drugu polovinu XIX veka, preklapajući se tako s drugom fazom razvoja modernog prostora, u kojoj su, kao što je ranije pokazano, bili dominantni različiti uticaji: ničeanski filozofski perspektivizam, ajnštajnovski relativizam, a potom šira, transdisciplinarna pozitivizacija takozvanog „negativnog prostora“ likovnih umetnosti. Istovremeno, ovom periodu pripada i prvobitno cepanje prosvetiteljskog ega. Imajući u vidu ove složene istorijske procese, postaje više nego jasno da dotadašnja slika tela u ovim okolnostima nije mogla zadržati svoj ranije

---

<sup>265</sup> „Mali svet u sebe zatvoren, koji u krajnjem egzistira sasvim nezavisno od velikog sveta spolja“; Norbert Elias u knjizi *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, Harvie Ferguson, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 48.

<sup>266</sup> Ibid., str. 45.

<sup>267</sup> Ibid., str. 46.

stečeni indiferentan, autonoman karakter. Stoga je „klasično moderno 'telo u prostoru' rastvoreno, ali ne u praznu apstrakciju, već tako da bi bilo ponovo rođeno kao nova i provokativna slika tela“,<sup>268</sup> navodi Ferguson. Naime, tokom XIX veka još jednom je radikalno promenjena kosmološka slika sveta, rezultat čega je, između ostalog, bila i pojava nove naučne slike tela. Njutnovski kosmos, koji se sastojao od materije, praznog prostora i sila, krajem veka je zamenjen novom eksplikacijom kosmosa kao sistema „nelokalizovanih polja sile“.<sup>269</sup> Ova promena je, međutim, pre svega značila radikalnu promenu shvatanja prostora i materije. U klasičnoj fizici prostor je bio, kako navodi Verthajm, „pasivna arena u koju su objekti postavljeni“;<sup>270</sup> bez mogućnosti uspostavljanja interakcije između tih objekata, to jest tela, i prostora. S druge strane, u savremenoj teoriji relativnosti „prostor je transformisan od neutralne arene do *aktivnog učesnika* velike kosmološke drame“.<sup>271</sup> Animacija prostora u tom slučaju zapravo je značila da se između materije i prostora uspostavljaju novi odnosi međusobne zavisnosti. Na taj način je oštra granica između prostora i tela izbrisana. Telo je na izvestan način apsorbovano od prostora. Drugim rečima, kako navodi Ferguson: „telo se u XX veku otvorilo u prošireno polje sile i postalo definisano kroz relacije sopstvenog učestvovanja u tom polju“.<sup>272</sup> Slika tela se rasplinula; nije više bila strogo ograničena na očvrslu „školjku“ u kojoj boravi ego, već je postala sistem relacija usmerenih ka okružujućim beskonačnostima. Dakle, moderna slika tela više nije prilepljena za materijalno telo, već sa telom uspostavlja mnogo plastičniji odnos. Međutim, pored nauke, za ovu fleksibilnu sliku tela bio je zaslužan i jedan širi teorijski i eksperimentalni diskurs tela, koji se na prelazu vekova uspostavio u filozofiji Ničea, Bergsona<sup>273</sup> i Huserla,<sup>274</sup> kao i u uznapredovalim psihološkim i psihoanalitičkim istraživanjima. U Zaratustrinom govoru *O preziračima tela*, Niče piše:

„ja sam potpuno i do kraja telo, i ništa osim toga; a duša je samo reč za nešto pri telu. Telo je veliki um, mnoštvo sa jednim smislom, rat i mir, stado i pastir. Oruđe tvoga tela je i tvoj mali um, brate moj, koji ti nazivaš 'duhom', maleno oruđe i igračka tvog velikog uma. (...) Iza tvojih misli i osećanja, brate moj, nalazi se jedan silan zapovednik, jedan nepoznat mudrac – on se zove vlastitost. U tvome telu boravi, on je tvoje telo. Ima više uma u tvom telu nego u tvojoj najboljoj mudrosti“.<sup>275</sup>

---

<sup>268</sup> Ibid, str. 49.

<sup>269</sup> Ibid, str. 50.

<sup>270</sup> Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000, str. 172.

<sup>271</sup> Ibid., str. 172.

<sup>272</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 50.

<sup>273</sup> Anri Bergson (*Henri Bergson*; 1859–1941), filozof.

<sup>274</sup> Edmund Huserl (*Edmund Husserl*; 1859–1938), filozof.

<sup>275</sup> Niče, Fridrih: *Tako je govorio Zaratustra*, Oktoih, Podgorica, 1999, str. 67–68.

U svom razračunavanju s metafizikom (duše) Niče je obilato koristio metafore tela. Međutim, metafora kod Ničea nije tek lingvistički znak. „Metafora boji i oživljava izlaganje, jer se obraća direktno sećanju i čulnim utiscima“.<sup>276</sup> Kod Ničea, istine nema u rečima i pojmovima, jer su one produkti razuma. Istinu je moguće naći jedino u „plastičnoj“ upotrebi jezika, metaforama i aforizmima, u neposrednosti, telesnom i čulnom iskustvu. Zbog toga je posebno zanimljiv Ničeov odnos prema subjektu. Jer istinsku subjektivnost takođe predstavlja telo, a ne razum; iako je još od Dekarta Ja poistovećivano upravo s racionalnim mišljenjem. Kod Ničea, međutim, Ja nije rigidna jednoobraznost i zatvorenost mislećeg ega, već čulno mnoštvo tela. Ovo mnoštvo je *otvorena forma*, koja zbog svoje otvorenosti stalno susreće svet i u tom stvaralačkom susretanju stalno „prevazilazi sebe“.

S druge strane, Edmund Husserl, osnivač fenomenologije, jedne od najuticajnijih filozofskih tradicija XX veka, takođe je bio svestan značaja koje telo ima kako za samosvest ega, tako i za doživljaj sveta. Međutim, telo za Husserla nije samo nosilac ega i mesto na kome se oseća svet, već je „postojana tačka za koju su, kako se čini, vezane sve prostorne relacije“.<sup>277</sup> Ova tačka oslonca je ono „uvek ovde“, koje omogućava egu da se pozicionira u odnosu na sva druga „tamo“. Odnos tela i okolnog prostora stoga je *kinestetički*, što drugim rečima znači da će „način na koji osećam svoje telo, koje postoji/kreće se na nekom mestu, imati veliki uticaj na to kako ja doživljavam to mesto“.<sup>278</sup> Prostornost ljudske egzistencije sadržana je u ovom kinestetičkom odnosu življenog tela i prostora tela (*Leibesraum*). Telo uvek boravi u takozvanoj blisko-sferi (*Nah-sphäre*), u kojoj je, za razliku od „daleko-sfere“, kinestetičko iskustvo moguće. „Husserl [stoga] saopštava“, kako navodi Kejsi, „da je [sasvim] izvestan slučaj da je moje bivanje-ovde apsolutni proizvod mog tela i mog neposrednog mesta, zajednički proizvod ova dva u njihovom neraskidivom jedinstvu“.<sup>279</sup> To što ja jesam, jesam dakle kao proizvod kinestetičkog *telo-prostora*, odnosno slike tela koja je oprostorena; ovoga puta ne kao „takozvani“ treći prostor, već kao realni, telom življeni prostor.

S treće strane, psihoanaliza je na potpuno drugačiji način rascepljeni ego upisala u telo i time razorila oštru sliku disciplinovanog tela ranog modernizma. Frojd je najpre uvođenjem oralne, analne i genitalne faze psiho-seksualnog razvoja anatomski strukturirao i ljudsko telo i njegovu istoriju; da bi zatim, utvrdivši mogućnost potpune ili delimične regresije na ranije faze psiho-seksualnog razvoja, ljudsko telo učinio živom arheologijom

---

<sup>276</sup> Eriksen, Trond Berg: *Niče i moderna*, Karpos, Beograd, 2014, str. 249.

<sup>277</sup> Casey, Edward: *The Fate of Place – A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, str. 217.

<sup>278</sup> *Ibid.*, 219.

<sup>279</sup> *Ibid.*, 225.

različitih stanja telesnosti. Frojd je time rasvetlio činjenicu da je slika ljudskog tela rezervoar koji u sebi sadrži sve ranije slike tela, te da aktuelna slika tela uvek zavisi od trenutne dinamike psiho-seksualnog života. Iz ovoga sledi da se o jedinstvenoj slici ljudskog tela može govoriti jedino kao o *palimpsestu slika (tela)*. U psihoanalizi pored ove postoji još jedna karakteristična slika tela, koja telo opisuje kao *manifestnu površinu nesvesnog*. U ovom slučaju, telo ima tu sposobnost (koja je egu uskraćena) da bude u direktnoj komunikaciji sa sopstvenom latentnom istorijom. Međutim, to ne znači da je telo okrenuto isključivo sebi. Telo, kako navodi Ferguson, takođe predstavlja „elementarno mnoštvo, i to mnoštvo je temelj za impregnaciju sveta imaginacijom, fantazijom i snovima“.<sup>280</sup> Dakle, u psihoanalizi slika tela nije prosto taloženje slojeva lične istorije, već je i bojno polje na kome ego svakodnevno, u susretu s realnošću, gradi temelje sopstvene istoričnosti.

Kako se dakle rastvorila klasična moderna slika tela? Ferguson ističe, da je duša, ranije smeštena u skrovitoj unutrašnjosti ega, isplivala na površinu i tamo se spojila s telom. Rezultat tog spajanja je to da se misteriozna duša materijalizovala i objektivizovala, dok se kompaktno, tvrdo telo de-materijalizovalo i raspršilo u prostor. Konačno, ističe Ferguson, „karakteristično shvatanje svesti (i svesti koja shvata svet) (...) transponovano [je] iz temporalnih u prostorne kategorije“.<sup>281</sup> Ovo zapažanje je od neprocenjivog značaja ne samo za razumevanje *moderne slike tela* nego i za razumevanje načina na koji se uspostavlja za XX vek ontološki važan, koekstenzivan karakter modernog prostora i modernog subjekta. Stoga, ako sada kažemo da su moderni prostor i moderni subjekt jedno, onda to neće značiti ništa drugo do to da su oni jedno u dematerijalizovanoj, življenoj slici tela.

Kada je u pitanju savremena slika tela, Ferguson polazi od istraživanja Pola Šildera, u kojem pronalazi najranije odlike savremene percepcije tela. Naime, sam Šilder je krenuo od toga da odnos čoveka i sveta opiše ne reduktivnim bihevioralnim automatizmom stimula i uslovnih refleksa već *osećajima*. Završio je, međutim, u definisanju autentičnog pojma *slike tela*. Subjekt oseća svet, smatra Šilder, jer ima telo koje je primarni medij percepcije sveta. Ipak, taj se osećaj ne formira kao nekakav refleks nastao usled nadražaja iz spoljašnjeg sveta, već kao kontinuirana izgradnja i razgradnja slike tela; izgradnja i razgradnja *granice* između tela i okolnog prostora. Kako je ova granica prema Šilderovom zapažanju postala porozna, fleksibilna i gotovo neutralna, savremena slika tela može da se opiše kao vrsta fluidne osećajne interakcije između tela i njegovog okruženja. Radi se,

---

<sup>280</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 56.

<sup>281</sup> Ibid., str. 52.

dakle, o tome da telo neprestano projektuje sebe na druga tela, dok istovremeno ta druga tela inkorporira u predstavu sopstvenog „telesnog držanja“ (*postural model*). Slika tela je otuda odraz trenutnog, neposrednog i živog interreagovanja subjekta i sveta, koje u svojim kreativnim i produktivnim potencijalima može prevazići svesni ego, izbeći njegovu inspekciju, te, upravo zbog toga, kako piše Šilder, „može biti da naša slika tela sadrži više od onoga što mi svesno znamo o telu“.<sup>282</sup>

Šilder je prvi definisao sam pojam, ali je ukazao i na nekoliko ključnih karakteristika savremene slike tela. Ferguson navodi da je Šilder, pre svega, definisao procesualni karakter slike tela; utvrdio da je ta slika u „večnoj unutrašnjoj samo-konstrukciji i samo-destrukciji“; da čovek nema jednu jedinstvenu i stalnu predstavu o sopstvenom telu, već da poseduje „skoro neograničen broj slika tela“.<sup>283</sup> S druge strane, mnogo značajniji bio je uvid koji je Šilder stekao u radu s pacijentima, a koji se ticao definisanja slike tela kao „otvorene površine“ koja obujmljuje telo; ali ne živo materijalno telo, već telo koje je postalo „praznina“. Ta površinska slika tela projicirana je u svesti pacijenata iz neke vrste „spiritualnog oka“, koje se nalazi izvan samog tela, dok je unutrašnjost tela u najčešćem broju slučajeva „viđena“ kao prazna. Šilder je tako došao do izvesnog paradoksa, budući da su to prazno telo pacijenti istovremeno doživljavali kao „teško“. Naime, svest o prisustvu tela otkrivala im se upravo u tom osećaju težine. Šilder ovaj slučaj opisuje na sledeći način: „Kada osoba stoji, ona oseća težinu mase (tela) prvenstveno u nogama ili, još preciznije, u stopalima. Težina se smanjuje od stopala na gore. Drugi centar gravitacije su (...) abdomen (...) i glava“.<sup>284</sup> Paradoksalni karakter tela koje je istovremeno i teško i prazno svedoči, dakle, o procesu koji je inverzan onome koji mu je prethodio, a u kojem se supstancijalnost tela projicirala na prostor; to jest u kojem se tvrdo telo rastvaralo u prostornim relacijama. Ovde se radi o tome *da se praznina modernog prostora projicira na materijalno telo*, što za posledicu ima potpunu dezintegraciju, dematerijalizaciju i nestajanje tela kao takvog. Praznina koja zjapi na mestu tela, ne znači stoga ništa drugo do konačno i apsolutno nerazlikovanje prostora i tela, praznine i težine, prisustva i odsustva. Ferguson stoga navodi da jedina relevantna distinkcija koja još može da ima neku vrednost za savremenu sliku tela jeste razlikovanje „tela kao slike“ i „tela kao senke“. Pokušavajući da opiše ove specifične moduse egzistencije savremenog tela, Ferguson navodi sledeće:

„Telo kao senka’ je negativno prisustvo, povratak negativne supstancijalnosti u bolesti, patnji i smrti. Ovde je telo univerzalizovano i korporealizovano; očišćeno od

---

<sup>282</sup> Ibid., str. 60; Vidi fusnotu br. 275, na str. 69.

<sup>283</sup> Ibid., str. 52.

<sup>284</sup> Pol Šilder u knjizi *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, Harvie Ferguson, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 63.



razlike, redukovano na ništa drugo do telo 'po sebi'. 'Telo kao slika' je posebno; ono je uvek neko specifično telo definisano u smislu prepoznatljivih oznaka. Međutim, 'telo kao senka' je jednostavno telo 'kao takvo': depersonalizovana, neposredna čulnost<sup>285</sup>.

Savremeno društvo zasnovano je na kontinuiranom sistematskom procesu ukidanja svakog oblika egzistencije koji izaziva nelagodnost ili neudobnost; koji može da oteža lakoću savremene vizije života u kojoj nema smrti, bolesti, bola; nema egzistencijalne težine. Naime, savremeno društvo je, prema Fergusonu, ne samo odložilo nego i zabranilo smrt. Učinci smrti su u današnjem društvu gotovo zanemarljivi. Instrumentalizacija smrti dovela je do toga da mi retko zaista vidimo leš, vreme žalovanja je smanjeno i umanjeno, nestanak individue trenutno je nadoknativ u širem društvenom okviru, te stoga bez većeg značaja. Dakle, ukoliko joj to i pođe za rukom, a imajući u vidu složene sisteme emocionalnog odvracanja, smrt može još samo na intimno bliskom planu da proizvede neki učinak – neku težinu. „Telo kao senka“ stoga je vid prisustva upravo ove odsutne, to jest prognane težine tela, čiji se sporadični nagoveštaji otelovljuju isključivo na marginama individualne egzistencije – u smrti, bolesti, ekstremnoj ugroženosti. Senka je empirijski dokaz realne egzistencije tela, koje je kao takvo evakuisano iz egzistencijalnog središta, ali koje ipak ne može biti u potpunosti eliminisano. S druge strane, proliferacija slika na kojima se uobičajeno bazira involviranje tela u svakodnevni životni tok nezajažljivi je izvor mogućnosti. Paradoksalno, ali ponuda životnih stilova, modela telesnih držanja i drugih oslonaca subjektivnosti nikada nije bila veća, a sa druge strane nikada nije bila tako siromašno redukovana na prazninu *postojanja kao slike*. Savremena slika tela koja balansira između *praznine slike* i paradoksalne *težine senke*, govori dakle o jednom postojanju koje asimptotski teži *čistoj praznini*; potpunom bestežinskom stanju; apsolutnoj lakoći postojanja u kojoj će razlika između čoveka i sveta (subjekta i prostora) konačno biti izbrisana u dovršenoj tehnološkoj eksplikaciji.<sup>286</sup> Međutim, ako čista praznina podrazumeva čisto tehnološko utelovljenje ne-razlikovanja subjekta, prostora i tela, treba li onda savremenog kiborga gledati samo kao trenutnu, usputnu stanicu na *već zacrtanom* putu, ili je nekakva otvorena dijalektika senke još uvek moguća?

---

<sup>285</sup> Ibid., str. 65.

<sup>286</sup> Vidi fusnotu br. 255, na str. 66.

## 5.0 DISOCIJATIVNI PROSTOR MODERNOSTI

### 5.1. *Moderni diskurs praznine*

„Naučni atentat“ na predmodernu ustrojstvo sveta – kako Sloterdijk kritički imenuje taj istorijski događaj u kome se konstituisalo ne samo novo viđenje univerzuma već i novo shvatanje subjektivnosti – ustanovio je takođe i novu vrstu osećajnosti spram sveta, zasnovanu pre svega na subjektivnom iskustvu praznog prostora. Moderna je epoha tako, sa svojim radikalnim svođenjem sveta na prazan prostor i materiju, stvorila uslove za nastanak jednog *diskursa praznine*, koji je s jedne strane značio subjektivnu introjkciju beskonačne, fizičke ispražnjenosti, dok je s druge podrazumevao, tome sledstvenu, psihološku afekciju strahom od praznog prostora. Međutim, imajući u vidu da su i najranije civilizacije bile zaokupljene pojmom praznog,<sup>287</sup> teško da se *implicito* može braniti isključivo moderno poreklo praznine. Pa ipak, karakter, uloga i značaj koji praznina dobija u moderno doba, opravdavaju izdvajanje jednog specifično modernog diskursa praznog. Nije u tom slučaju bez značaja ni činjenica, da je tek s modernim razvojem omogućena konvergencija naučne, filozofske i psihološke eksplikacije problema, koja je afirmisala ovu vrstu diskursa. Ključni događaj za njegovo formiranje bio je ipak prodor pogleda u beskonačno prostranstvo svemira u XVI veku, praćen rastom specifične psihološke uznemirenosti, koja vrhunac dostiže u agorafobičnom XIX veku. Jer tek kada je čovek, pomeranjem granice vidljivog univerzuma, mogao izvesti realne pretpostavke o neizmernoj veličini sveta, mogla se javiti i ona jedinstvena groza: užasavajući strah od mrtvačke tišine i tame univerzuma. Univerzuma apsolutno nezainteresovanog za sudbinu ljudske egzistencije; za život, koji je do juče bio sav smisao i razlog njegovog postojanja. Dakle, ono što je nekoć samo snažna intuicija mogla prizvati u snovima, za modernog je čoveka postala realnom slikom sveta. Stoga danas sa izvesnim saosećanjem čitamo sledeće redove:

„U tom trenutku me je neka nevidljiva sila zgrabila i pognala kroz sjajnu zgradu vasionu. Ubrzo bezbrojni svetovi ostadoše iza mene. Kad sam se približavao krajnjoj granici prirode, primetio sam da se tama beskrajne praznine spušta u dubinu preda mnom. Strašno carstvo večite tišine, usamljenosti i mraka. Neizrecivi strah me je spopao u tom trenutku. Polako nestadoše iz vida i poslednje zvezde, pa se onda ugasi i poslednji bleđi zrak svetla u potpunoj pomrčini. Samrtni užas i očaj rasli su sve više,

---

<sup>287</sup> Vidi potpoglavlje 3.1 Konstruisanje modernog prostora.

kao što sam se i ja svakog trenutka sve više udaljavao od poslednjeg nastanjenog sveta“.<sup>288</sup>

Obraćajući mu se u snu, kako navodi Kant, sudbina ovako opominje izvesnog Karazana, ogrezlog u samovolju i isključivu brigu za sopstveno bogatstvo. Jeziva usamljenost, tišina i mrak pojavljuju se tu kao najstroža kazna za samoizolaciju. Međutim, u trenutku kada Karazanov profetski san postane realnost, nailazimo onda, prvi put u istoriji zapadnog mišljenja, na autentično modernu egzistencijalnu grozu od prostora. Duboko pogođen besmisлом i užasavajućom indiferentnošću spoljašnjeg sveta, Blez Paskal piše: „kad posmatram (...) mali prostor koji zauzمام, i čak koji vidim, utonuo u neizmernu beskrajnost prostora koje ne znam i koji za mene ne znaju, obuzima me strah, i čudim se što vidim da sam baš ovde a ne drugde; jer nema razloga zašto baš ovde a ne tamo, zašto baš sada a ne onda“.<sup>289</sup> U izdanju iz koga je preuzet ovaj navod stoji komentar da Paskal u ovoj misli najverovatnije izražava stav bezvernika svoje epohe. Međutim, teško je zamisliti da težina iskonskog straha koju nalazimo kod Paskala znači samo interpretaciju ateizma XVII veka. Zapravo, pre će biti da je Paskal jedinstveni slučaj i proizvod svog vremena,<sup>290</sup> koje su obeležili s jedne strane radikalni sukob dva epohalno suprotstavljena pogleda na svet: naučni i religiozni, te sa druge dva iskonska straha: strah od smrti boga i strah od beskonačnog praznog prostora. Ne čudi stoga što Vidler u prvom poglavlju knjige *Warped Space* kreće upravo od Paskala u nastojanju da predstavi istoriju nastanka jednog ambivalentnog i specifično modernog osećanja, koje istovremeno podrazumeva strah od empirijske, ali i, uznemirenost od psihološke praznine.

Nemoć i nesreća čovekova, smatrao je Paskal, dolazi otud što je on zarobljen i osuđen da postoji između dve nedokučive beskonačnosti, s jedne strane beskonačno velikog praznog prostora univerzuma, s druge strane beskonačno ništavne malenosti konkretnih stvari. „Jer šta je čovek u prirodi?“, pita Paskal, „ništavilo u pogledu na beskraj, sve u pogledu na ništavilo, sredina između ničega i svega. (...) Mi [stoga, misli on] plovimo po jednom *srednje praznom prostoru*, uvek neizvesni i uzburkani, bacani s jednog kraja na drugi“.<sup>291</sup> Međutim, uznemirujuća sudbina Paskalovog čoveka između dve beskonačnosti, dva neshvatljiva ništavila, nije bila dovoljna da Paskala učini „filozofom praznine“ i „najslavnijim pacijentom“ prvih psihologa. Za to je bio zaslužan jedan događaj iz

---

<sup>288</sup> Navedeno u knjizi *O lepom i uzvišenom*, Imanuel Kant, Bonart, Nova Pazova, 2002, str. 17–18.

<sup>289</sup> Paskal, Blez: *Misli I*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980, str. 97.

<sup>290</sup> Paskal je bio duboko religiozan, ali i naučni duh. Njegovo životno delo *Misli* predstavlja „apologiju hrišćanske vere“, međutim Paskal je zaslužan i za otkriće zakona verovatnoće, pritiska u tečnostima, kao i pritiska vazduha uz pomoć kojeg je porekao aristotelovski princip *horror vacui* i tako svojevremeno dokazao postojanje fizičkog vakuuma. (Iz biografije autora u knjizi *Misli*, Blez Paskal, Bigz, Beograd, 1980.); Vidi str. 37.

<sup>291</sup> Paskal, Blez: *Misli I*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980, str. 49. i 51, kurziv S.M.

Paskalovog života za čiju se autentičnost vezuju izvesne sumnje, ali koji zbog toga nije manje poslužio u razvoju mita o takozvanoj paskalovskoj bolesti.<sup>292</sup> Paskal je, navodno, viseći sa mosta, u kočiji koja je sletela s puta, proživio traumatično iskustvo prostornog ambisa, koji ga je kasnije opsedao i uvek mu se javljalo u vidu ponora koji se otvarao s njegove leve strane. Ovaj mit o praznini, koja je proganjala mladog filozofa, inspirisao je rane psihologe i najvećim delom doprineo da se krajem XIX veka prepoznaju i opišu karakteristične fobije vezane za prostor, a pre svih agorafobija i klaustrofobija.<sup>293</sup> Beskonačno skupljanje i beskonačno širenje tog *središnjeg praznog prostora* u kojem boravi Paskalov (moderni) čovek, koincidira, kako primećuje Vidler, upravo sa ovim strahovima od širokih otvorenih i skućenih zatvorenih prostora. Koincidencija fizičkih, filozofskih i psiholoških linija mišljenja o praznom prostoru, čini dakle Paskala tom nesumnjivom polaznom tačkom modernog diskursa praznine; središnje teme onoga što Vidler naziva „fobični modernizam“.

Tokom XVII veka, naučni materijalizam je bitno izmenio doživljaj prirode i spoljašnjeg sveta. „Priroda je“, kako piše Vajthed, postala „sumorna i dosadna stvar, bez zvuka, bez mirisa, bez boje; ona je samo nekakvo hitanje građe, beskonačno i besmisleno“.<sup>294</sup> Antički animizam je nestao zajedno s celokupnom predstavom ontološki predestiniranih bića i mesta. Priroda se sada shvata kao mehanizam; automaton, koji funkcioniše prema sopstvenim, racionalnim principima. Priroda je kvantitativni, a ne kvalitativni fenomen. Takva priroda u punom smislu reči je *mrtva priroda*.<sup>295</sup> Prema rečima Edvina Barta,<sup>296</sup>

„Svet prirode bio je (sada) portretisan kao ogromna, samostalna matematička mašina, koja se sastojala od kretanja materije u prostoru i vremenu i čoveka sa njegovim svrhama, osećanjima i sekundarnim kvalitetima, koji je gurnut sa strane kao nevažan gledalac i polustvaran efekat velike matematičke drame napolju“.<sup>297</sup>

Drugim rečima, čovek i priroda ne učestvuju u jedinstvenom životnom ciklusu. Istina, čovek opaža boje, mirise i zvukove, ali ti opažaji nemaju veze sa stvarnošću same materije, koja postoji i funkcioniše nezavisno od čovekovog opažanja. „Svojim čulima o spoljnim objektima mi ne saznajemo ništa sem njihovog oblička (ili situacije), veličine, i kretanja“.<sup>298</sup>

---

<sup>292</sup> Pogledati knjigu *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Anthony Vidler, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000.

<sup>293</sup> Vidi str. 43.

<sup>294</sup> Vajthed, Alfred Nort: *Nauka i moderni svet*, Nolit, Beograd, 1976, str. 101.

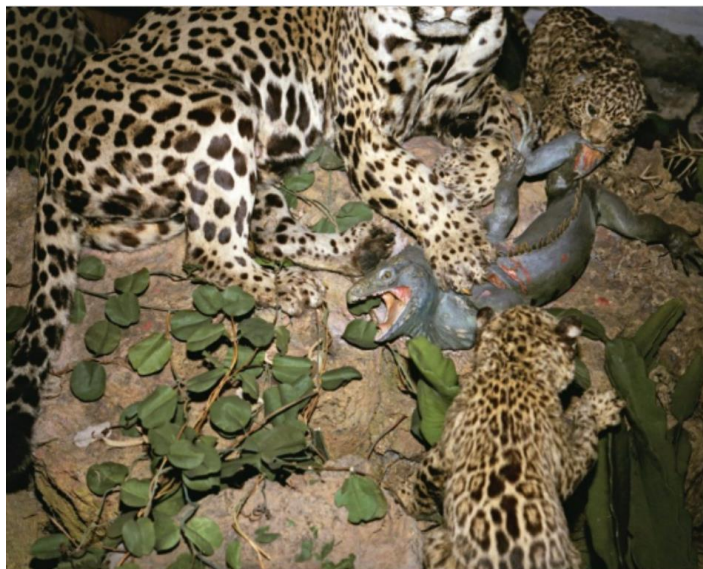
<sup>295</sup> Vidi Sliku 8.

<sup>296</sup> Edwin Bart (*Edwin Burtt*; 1892–1989), filozof.

<sup>297</sup> Edwin Bart, prema navodu u knjizi *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, Margaret Wertheim, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000.

<sup>298</sup> Rene Dekart u knjizi *Nauka i moderni svet*, Alfred Nort Vajthed, Nolit, Beograd, 1976, str. 101.

Moderni čovek je, dakle, postao neka vrsta stranog tela, kome je suđeno da se od prirode *disocira*. S druge strane, priroda čoveku takođe postaje strana, jer je *kao takva* u odnosu na njega *drugo*, u punom smislu reči. Međutim, osećanja stranosti i nedokučivosti prirode ubrzo će biti preneti na kulturu, umetnost, subjektivnost, čime će postati dominantnim estetičkim valerima modernosti. Modernost stoga može biti definisana kao „*kontinuirana promena granice između bliskosti i stranosti*“.<sup>299</sup>



Slika 8: iz serije fotografija *NATURE MORTE/MRTVA PRIRODA*, Milan Aleksić.

Strahovi u odnosu na prostor prirodnog pejzaža obeležili su XVII i XVIII vek, kao što su obeležili, ali i podstakli, pojavu pejzažnog slikarstva u tom periodu. Pejzaži u radovima Pusena,<sup>300</sup> Rojsdala,<sup>301</sup> ili Tomasa Gejnsboroa<sup>302</sup> izražavaju vrstu disocijativnog karaktera koji se može tumačiti specifičnim osećanjem epohe prema prirodi. S druge strane, strahovi vezani za izgrađeni arhitektonski i prostor modernog grada samo vek kasnije steći će identične estetičke karakteristike. U knjizi *Architectural Uncanny*, Vidler je, oslanjajući se na Frojgov koncept *das Unheimliche*,<sup>303</sup> izveo iscrpnu analizu „negativne estetike“ moderne arhitekture. Vidler tu ističe da se specifično osećanje zazornosti od nečega što je poznato i blisko a što iznenada postaje strano i zastrašujuće javlja krajem

---

<sup>299</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 10.

<sup>300</sup> Nikola Pusen (*Nicolas Poussin*; 1594–1665), slikar.

<sup>301</sup> Jakob van Rojsdal (*Jacob van Ruisdael*; 1629–1682), slikar.

<sup>302</sup> Tomas Gejnsboro (*Thomas Gainsborough*; 1727–1788), slikar.

<sup>303</sup> Konceptom *das Unheimliche* bavila se Mariela Cvetić u studiji *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora* (2011). Cvetićeva je ustanovila da *das Unheimliche* na srpski jezik nije moguće prevesti jednoznačno (a da se ne izgubi nešto od kompleksnosti i širine ovog pojma), te je sam termin koristila u izvornom obliku. U ovom radu, pojam *das Unheimliche* će se takođe navoditi u izvornom obliku, s povremenom upotrebom izraza: *nelagoda*, *zazorno*, *jezivo*, *odbojno* i sl., koji će se manje ili više odnositi na ovaj pojam. Za više informacija o mogućim prevodima ove nemačke reči, pogledati knjigu *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Mariela Cvetić, Orion Art i Univerzitet u Beogradu Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011, str. 48–53.

XVIII veka, te da se u tom romantičarskom periodu uglavnom vezuje za buržoaski enterijer, koji obezbeđuje s jedne strane fizičku sigurnost, a sa druge zadovoljstvo spoznajom da se teror spoljašnjeg sveta drži na odstojanju. Međutim, kada ta idilična atmosfera sigurnosti bude uznemirena iznenadnom provalom drugosti, prostor dobija zazoran, disocijativni karakter. Ova „atmosferska“ promena čini stoga trenutno evidentnom razliku između *doma* i *kuće*; između onoga što znači subjektivnu pripadnost i sigurnost i onoga što znači subjektivnu indiferentnost i nestabilnost u odnosu na arhitektonski prostor. Modernu arhitekturu stoga, od Bulea<sup>304</sup> do OMA-e,<sup>305</sup> karakterišu upravo ta negativna svojstva odnosa prema prostoru; taj disocijativni refleks.

*Das Unheimliche* estetika, koja se manifestovala najpre u baroknom prikazu pejzaža, zatim u buržoaskom enterijeru, postala je tokom XIX veka opšte kolektivno iskustvo modernosti. Tom disocijativnom uznemirenju odnosa čoveka i sveta znatno je doprineo i jedan širi proces društveno-istorijskih promena: migracije iz sela u gradove, industrijalizacija, razvoj tržišta, individualizam, razni oblici otuđenja – od prirode, istorije, rada. Kad su u pitanju istorija i priroda, Vidler objašnjava: „zazorna navika istorije da se ponavlja, da se vraća u neočekivanim i neželjenim momentima; tvrdoglavo odbacivanje prirode da asimiluje ljudske attribute i njena tragična težnja neorganskoj izolaciji, činila se većini kao potvrda nemogućnosti 'ugodnog življenja' u svetu“.<sup>306</sup> Dakle, sve do Prvog svetskog rata su osećanja neugodnosti, straha i disocijativnosti najčešće poticala od kompleksnosti modernog načina života, njom izazvanih modernih bolesti, te njihove sprege s modernim prostorom grada. Transfer disocijativnosti tako je preko baroknog pejzaža i moderne arhitekture stigao do metropolisa, koji je prepoznat „kao mogući uzrok često identifikovane psihološke alijenacije“.<sup>307</sup>

U poznatom eseju *The Metropolis and Mental Life* (1903), Zimel piše da najdublji problemi života u modernom gradu potiču od konstantnog napora individue da ostvari nezavisnost i slobodu u odnosu na spoljne uticaje. Ranije, u manjim gradovima, tvrdi on, život se zasnivao na intimnosti, osećanjima i dubljoj nesvesnoj vezi između čoveka i njegovog okruženja. U modernom gradu, međutim, čovek je primoran da suspenzuje emocionalne reakcije, te da reaguje racionalno i distancirano, kako bi se zaštitio agresivnosti i kompleksnosti spoljašnjeg sveta. Stoga, individua u metropolisu postaje

---

<sup>304</sup> Etjen Luj Bule (*Étienne-Louis Boullée*; 1728–1799), arhitekta.

<sup>305</sup> OMA (*Office for Metropolitan Architecture*; 1975–), arhitektonski studio (osnovali: *Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis*).

<sup>306</sup> Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, 1992, str. 5.

<sup>307</sup> *Ibid.*, str. 24.

„manje osetljiva i (...) sve više udaljena od dubina sopstvene individualnosti“.<sup>308</sup> Ovaj intelektualni stav, kao i logika monetarne ekonomije, koja forsira hladne, proračunate odnose, te isključenje iracionalnih, instinktivnih i humanih reakcija doveli su do onog specifično modernog stanja, koje Zimel naziva „blaziranim“ (*blasé*). „Neumereno čulni život čini osobu blaziranom, jer su nervi stimulisani do najvišeg stepena reaktivnosti, sve dok konačno ne prestanu da budu u stanju proizvesti bilo kakvu reakciju“.<sup>309</sup> Suština ovog stanja je u tome da individua postaje indiferentna na svaki oblik razlikovanja, da joj se spoljašnji svet pojavljuje kao homogena, siva i beznačajna smeša nekada poznatih stvari koje sada postaju izvor disocijacije. Ovo blazirano stanje, međutim, nije izraz mentalne zaostalosti, već način da individua preživi u kompleksnom okruženju velikog grada. U tom slučaju, zaključuje Zimel, „ono što se ovde pojavljuje kao *disocijacija* jeste u realnosti samo jedan od elementarnih oblika socijalizacije“.<sup>310</sup> Formiranje individualnih enklava jeste, dakle, glavna odlika modernog oblika društvene interakcije. To je moderni način da se ostvari lična sloboda, da se izbegne upad zastrašujuće spoljašnjosti. Na taj način je zazorni kvalitet buržoaskog enterijera, sada transponovan i na unutrašnji mentalni prostor moderne subjektivnosti. Reč je naime o prostoru „adekvatne *distance* između magičnih sila prirode i fobičnog subjekta; prostoru (...) razuma i refleksije (...) koji izoluje prestrašenog subjekta od nepoznatog, ili, u najboljem, dozvoljava da nepoznato bude dokučeno i tako manje strašno“.<sup>311</sup> Ideju o „prostoru mišljenja“, kao neophodnom stepenu apstrahovanja i disociranja od sveta, kako bi se kreirao prostor za njegovo razumevanje i uspostavljanje osećaja pripadnosti, razvio je Ebi Varburg, koji je u toj ideji video i razlog za afirmaciju progresivnog modernizma.<sup>312</sup> Međutim, nakon Velikog rata Varburg je u modernizmu, a pre svega u tehnološkom razvoju, video najveći uzrok erozije *Denkrauma*. Telefon, bežični prenos, avionski letovi uništili su mentalnu distancu, prostor kontemplacije, rezonovanja, transcendencije, dok, kako tvrdi Varburg, „anksioznosti i fobije zahtevaju [upravo tu] distancu i refleksiju, *odvajanje*; [jer] uzroci mogu biti shvaćeni samo kroz odvajanje i rezonovanje. Stoga je električna energija zbrisala *Denkraum*, zonu ili prostor rezonovanja“.<sup>313</sup> Bez ovog prostora distance, bez ovog odvajanja, disociranja, moderni je čovek direktno izložen teroru spoljašnjosti, i sklanja se zbog toga u *veštački osvetljene*

---

<sup>308</sup> Simmel, Georg: *Metropolis and Mental Life* (1903), str. 12, preuzeto sa:

[http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content\\_store/Sample\\_chapter/0631225137/Bridge.pdf](http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/0631225137/Bridge.pdf), 16.06.2017.

<sup>309</sup> Ibid., str. 14.

<sup>310</sup> Ibid., str. 15.

<sup>311</sup> Vidler, Anthony: *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000, str. 46.

<sup>312</sup> Termin koji je formulisala Hild Hejnen u knjizi *Architecture and Modernity* (1999).

<sup>313</sup> Ebi Varburg u knjizi *The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, Anthony Vidler, The MIT Press, 1992, str. 49; kurziv S.M.

*prostore sigurnosti*. Međutim, ko je u noći bez mesečine putovao kroz nepoznate, nenaseljene predele zna da ova vrsta eksplikacije nema samo isprazan metaforički karakter; takođe zna da Karazanov san o nenaseljenom, praznom univerzumu ima svoje fenomenološko utemeljenje i u svakodnevnom iskustvu prostora.



Slika 9: iz serije *Prophet*, Geert Goiris.

Pod diskursom moderne praznine podrazumeva se, dakle, dugačak, kompleksan i multidimenzionalan proces najpre iznenadnog suočavanja, zatim postepene introjkcije i konačno disocijativne reakcije na ideju o beskonačnom, praznom prostoru univerzuma. Naime, nakon prihvatanja ideje apsolutnog prostora, kao naučnog i empirijskog fundamenta moderne slike sveta, sledila je psihološka afekcija i formiranje takozvane psihološke praznine. Jer, „kao što je za modernost prostor beskonačna i uniformna ekstenzija, sopstvo postaje beskonačna i neiscrpna unutrašnjost“.<sup>314</sup> Moderni se subjekt tako zatiče između dve nove beskonačnosti, dva neshvatljiva ništavila, jednog subjektivnog, unutrašnjeg, drugog objektivnog, spoljašnjeg, od kojih može samo da se disocira u, kako Ferguson ističe, neku vrstu „trećeg prostora“.<sup>315</sup> Stoga se pod disocijativnim prostorom, kao odgovorom na moderno stanje, istovremeno podrazumeva prostor autonomne slobode subjekta, ali i prostor vezan za različite oblike disocijativnosti, koji teže manje ili više patološkom spektru. „Distanciranje od realnosti forsirano

---

<sup>314</sup> Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000, str. 10.

<sup>315</sup> Vidi fusnotu br. 267 na str. 68.



realnošću“,<sup>316</sup> otvara dakle jedan prostor neizvesnosti, u kojem se lako prelazi prag patologije, straha ili zazora od spoljašnjeg, odnosno unutrašnjeg sveta. Da li će taj „treći prostor“ postati poligon subjektivne slobode ili subjektivni kavez, zavisi od sposobnosti subjekta da disocijativni refleks prepozna, a potom kreativno koristi.<sup>317</sup> Da je disocijativni prostor sudbinski i istorijski predodređen *baš* modernom čoveku, potvrđuje i Sloterdijk u drugom tomu *Sfera*, kada piše:

„Epoha klasične metafizike može se definisati kao vreme u kojem motiv samozbrinjavanja u nekom dobrom totalitetu uveliko ima prevagu nad motivom samooslobađanja; a ako je reč o moderni, može se kazati da se moderna odlikuje primatom tendencije k slobodi u odnosu na potrebu za pećinom i da joj je svojstvena težnja da se prekorači horizont. Antika i moderna razlikuju se u svojim radikalno suprotstavljenim metodima insulacije“.<sup>318</sup>

Disocijativni prostor je dakle prostor specifično moderne insulacije, kreiranja subjektivne platforme sa koje se osvaja svet, kako spoljašnji tako i unutrašnji. To je prostor prekoračivanja, samorealizacije, potencijala, ali i patološke disocijacije. To je mogućnost da se ostvari individualna sloboda, ali i ostane zarobljen u zimelovskom stanju blaziranosti. Disocijativni prostor je čvor, koji se stoga razvezuje ili u *prostor slobode* ili u *prostor smrti*, u zavisnosti od toga da li se, ili ne, to čvorište vidi i ostvaruje kao mesto potencijala. Smrt u ovom slučaju znači *pad u prazninu ništavila*.

## 5.2. Disocijativni prostor modernosti

**Disocijacija.** U vreme kada se formiraju različite moderne nauke tokom XIX veka, groznica eksperimentalne inspekcije realnosti usmerena je i na ljudsku psihu. S velikom pažnjom posmatrani su fenomeni poput hipnoze, somnambulizma, histerije, izmenjenih stanja svesti izazvanih sugestijom ili konzumacijom u to vreme popularnog hašiša. Na tom talasu, krajem veka, a na bazi eksperimentalnih istraživanja upravo hipnoze i histerije, Pjer Žane<sup>319</sup> razvija *teoriju disocijacije*, kao prvu psihološku teoriju o fenomenu dezintegrisane svesti. Žane je uvideo da u ljudskoj svesti mogu biti formirani takozvani *disocijativni nukleusi*, koji nemaju nikakvu vezu s primarnim oblikom svesti, već da kao takvi predstavljaju izraz neke druge svesti. Žane je tako među prvima pretpostavio da svest može

---

<sup>316</sup> Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, 1992, str. 6.

<sup>317</sup> Pogledati sledeće radove, koji istražuju odnos disocijacije i kreativnosti: Braude, E. Stephen: *The Creativity of Dissociation*, Journal of Trauma & Dissociation, 2008; Pérez-Fabelloa, María José; Camposb, Alfredo: *Dissociative experiences, creative imagination, and artistic production in students of Fine Arts*, Elsevier, 2010.

<sup>318</sup> Sloterdijk, Peter: *Sfere II - globusi*, Fedon, Beograd, 2015, str. 199.

<sup>319</sup> Pjer Žane (*Pierre Janet*; 1859–1947), psiholog, psihoterapeut, filozof.

biti podeljena na više ličnosti. Do ovog zaključka je došao radeći na slučaju pacijentkinje Lusi, koja je pored aktivne posedovala i disociranu ličnost pod imenom Adrijen. Druga ličnost je u ovom slučaju predstavljala disocijativni nukleus, koji je stekao takav stepen kompleksnosti da je potpuno preuzeo kontrolu nad jednim delom ličnosti. Čepanje ličnosti Žane je video kao najradikalniji izraz disocijativnosti, dok su blaže oblike činile takozvane *fiks-ideje*; određene misli ili mentalne slike koje manje ili više uznemiravaju funkcionisanje i integraciju svesti. Zaključak slučaja Lusi/Adrijen bilo je otkriće traumatičnog događaja iz prošlosti, uzročnika podeljenog identiteta, čime je Žane konačno ne samo potvrdio mogućnost postojanja višestrukih ličnosti u jednoj osobi već je uspostavio i značajnu korelaciju između disocijacije i traume.<sup>320</sup> Na toj korelaciji, kao i na Žaneovoj teoriji disocijacije, 70-ih godina XX veka uspostavljene su savremene koncepcije disocijativnosti.

Zahvaljujući ogromnom uspehu koji je ostvario Frojddov koncept *potiskivanja*, koncept disocijacije dugo je bio zanemarivan i van istraživačkog fokusa. Tek poslednjih decenija prošlog veka i danas raste zainteresovanost za disocijativne fenomene. Savremeni koncepti, međutim, nisu usko vezani za patološke poremećaje, već obuhvataju i takozvane nepatološke oblike disocijativnosti. *Disocijativni kontinuum* pokriva niz izmenjenih stanja svesti, koja se kreću od kratkotrajnih epizoda sanjarenja ili „odsutnosti“,<sup>321</sup> preko lakših oblika depersonalizacije i derealizacije, do disocijativne fuge i amnezije, te najtežeg oblika disocijativnosti, takozvanog disocijativnog poremećaja identiteta. Zajednička crta svim oblicima disocijativnosti, međutim, jeste „parcijalni ili potpuni gubitak normalne integracije između sećanja na prošle događaje, svesti o identitetu, neposrednih senzacija i kontrole telesnih pokreta“.<sup>322</sup> *Disocijativno stanje* stoga odlikuju različiti stepeni dezintegracije svesti, kao i izvesne somatske promene, koje se generalno mogu okarakterisati kao imobilizacija, odnosno „smrznutost“ tela.<sup>323</sup> Drugim rečima, disocijativno iskustvo podrazumeva odvojenost od fizičke i psihičke realnosti, nemogućnost uspostavljanja kontinuiteta prostora i vremena, te asocijativne aktivnosti koja bi individui omogućila integrisanje u kontekst lične i kolektivne istorije. Sklonost ka disocijativnim stanjima savremeni autori uglavnom objašnjavaju postojanjem snažnog traumatskog iskustva doživljenog ili u razvojnom periodu ili u kasnijim fazama života

---

<sup>320</sup> Van Der Hart, Onno; Horst, Rutger; *The Dissociation Theory of Pierre Janet*, Journal of Traumatic Stress, vol. 2, No. 4, 1989.

<sup>321</sup> Pretpostavka je da čovek svakih 45 min proživljava određenu vrstu mentalnog „isključenja“, koje ima relaksacijsku funkciju.

<sup>322</sup> Avdibegović, Esmina: *Contemporary Concepts of Dissociation*, Psychiatria Danubina, 2012; vol. 24, br. 3, str. 367–372.

<sup>323</sup> Disocijativno se stanje javlja u tri oblika: *primarna disocijacija* (disociranje sećanja na traumatske događaje); *sekundarna* ili *peritraumatska disocijacija* (disociranje u toku samog stresnog događaja); i *tercijarna disocijacija* (pojava disocijativnih poremećaja); prema knjizi *Subjektivno vreme u traumatskom stresu*, Bogdan Drakulić, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, 2006.

individue. Prema ovom modelu, nemogućnost individue da određene traumatske događaje inkorporira u jedinstveni tok životnog iskustva dovodi do disocijacije. Međutim, „tokom vremena, bolna iskustva će se vraćati i povezivati sa sličnim afektivnim stanjima“,<sup>324</sup> što će usloviti nove disocijativne reakcije. Kada je u pitanju prostor, fenomen disocijativnosti otvara zanimljivo pitanje: *gde* se disocirana individua nalazi kada smisljena veza sa okruženjem – prostorom i vremenom – izostaje? *Gde* se nalazi subjekt *odvojen* od sebe i realnosti?

**Treći prostor.** U knjizi *Playing and Reality* (1971) Vinikot piše da individua nikada u potpunosti ne prihvata realnost, te da zauvek ostaje opterećena sukobom između unutrašnje, lične, i spoljašnje, kolektivne, realnosti. S druge strane, oslobađanje od tog tereta moguće je u takozvanoj *intermedijarnoj oblasti*. Ovu oblast između unutrašnjosti i spoljašnjosti Vinikot naziva *prostorom iskustva*, takozvanim *trećim prostorom*, odnosno *prostorom potencijala*. Prema njegovim rečima, to je prostor u kojem se dete „gubi“ u igri, a odrasli u kulturi (filozofiji, religiji, umetnosti). Međutim, da to nije isključivo prostor potencijala, već i prostor patologije, Vinikot obrazlaže sledećim rečima:

„Zahteva li odrasla osoba od nas da prihvatimo objektivnost njenog subjektivnog fenomena [fenomena trećeg prostora], mi konstatujemo ili dijagnosticiramo ludilo. Ali, ukoliko odrasla osoba može da uživa u ličnoj intermedijarnoj oblasti bez iznošenja zahteva, mi onda možemo priznati odgovarajuće sopstvene intermedijarne oblasti i biti obradovani spoznajom o preklapanju, to jest zajedničkom iskustvu među članovima umetničke grupe, religije ili filozofije“.<sup>325</sup>

Treći prostor, to jest prostor potencijala, odlikuje dakle *diverzifikacija prostornih kvaliteta*, gde pozitivni pol čini prostor igre, odnosno prostor asocijativnosti, dok negativni pol čini prostor disocijacije. Disocijativni karakter trećeg prostora Vinikot je prepoznao u takozvanim *disocijativnim fantazijama*, „izolovanim fenomenima koji apsorbuju energiju, ali ne doprinose ni snovima ni životu“.<sup>326</sup> Naime, za razliku od snova ili imaginacije, koji na izvestan način uvek stoje u korelaciji sa stvarnim životom individue, njenom prošlošću ili budućnošću, fantazija je apsolutno samoreferentna. Fantazija je izolovano, indiferentno iskustvo u odnosu na opšti narativni tok sudbine, u odnosu na želje, misli i osećanja individue. Stoga individua nije u stanju u fantaziji proizvesti igru, kreirati život ili bilo kakav simbolički sadržaj. Fantazija proizvodi prostor bez istorije, poetike i značenja, bez

---

<sup>324</sup> Avdibegović, Esmina: *Contemporary Concepts of Dissociation*, Psychiatria Danubina, 2012; vol. 24, br. 3, str. 367–372.

<sup>325</sup> Woods Winnicot, Donald: *Playing and Reality*, Routledge, London and New York, 2005, str. 18.

<sup>326</sup> Ibid., str. 36.

dinamike i orijentacije. *Ništavilo* trećeg prostora fantazije predstavlja *ontološki kvalitet* prostora disocijacije.

Prema Vinikotu, treći prostor nastaje u specifičnom trenutku odrastanja kada dete prvi put uočava razliku između sebe i okolnog sveta. Prvobitno, dete ima onipotentan, egoističan odnos prema stvarima. Dete ne pravi razliku između sebe, drugih objekata i prostora.<sup>327</sup> Međutim, kada konačno dođe do suočavanja sa egzistencijom „ne-ja“ objekata spoljašnje realnosti, za izbegavanje potencijalne traume od ključnog je značaja, kako ističe Vinikot, „osvajanje“ trećeg prostora. Funkcija ovog prostora jeste u tome da detetu stvori osećanje iluzije nekadašnje onipotencije, kako bi se konačno ta iluzija postepeno razbijala prihvatanjem realnosti. Uspešan prolazak kroz fazu iluzije-deziluzije najvećim delom garantuju majčina briga i posedovanje takozvanih *tranzicionih objekata* (najčešće omiljenih igraćaka), pomoću kojih dete zadovoljava svoje onipotentne potrebe i postepeno prihvata drugost objektivne stvarnosti. Stoga je, zaključuje Vinikot, kreiranje trećeg prostora od presudnog značaja za sposobnost deteta da u kasnijim fazama razvoja uspostavi odnos prema unutrašnjoj i/ili spoljašnjoj realnosti, odnosno ka drugosti spoljašnjeg sveta. S druge strane, odsustvo iskustva iluzije u trećem prostoru usloviće pojačanu sklonost ka disocijativnim stanjima tokom života individue. U korenu Vinikotovog trećeg prostora leži, dakle, *primarni izazov realnosti*, koji s jedne strane provocira nastanak intermedijarnog prostora potencijala (igre, imaginacije, kulture), dok sa druge ostavlja mogućnost za disocijativnu neutralizaciju ovog potentnog međuprostora; neutralizaciju do disocijacije.

***Disocijativni prostor.*** Da bi psihološki treći prostor ili racionalni prostor distance (*Denkraum*) postao disocijativni prostor, pored određenih psiho-somatskih karakteristika disocijativnosti, subjektivno iskustvo prostornosti treba da zadovolji i određenu estetičku vrednost. Zahtevani „kvalitet osećanja“<sup>328</sup> odgovara *das Unheimliche* estetici, odnosno kompleksu estetičkih osećanja, koja je prvi put istražio i opisao Ernst Jenč<sup>329</sup> u eseju *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906).<sup>330</sup> Specifičnu nelagodu, koju podrazumeva pojam *unheimlich*, Jenč je vezao za psihološku neizvesnost, za trenutke suočavanja sa onim što je novo, nepoznato, strašno. Stoga sve što je tradicionalno, uobičajeno i samoevidentno,

---

<sup>327</sup> Do osme ili devete godine dete nije u stanju da se oslobodi takozvanog *perceptivnog egocentrizma* (isključive vezanosti za sopstvenu tačku gledišta), to jest nije u stanju da zamisli tačku gledišta drugoga. Drugim rečima ne može da se decentrira. Prema studiji: *Razvojna psihologija – Izabrane teme za studente pedagoškog fakulteta*, prof. dr Nada Korać, preuzeto sa: [http://www.pefja.kg.ac.rs/preuzimanje/Materijali\\_za\\_nastavu/Razvojna%20psihologija/Razvojna\\_psihologija\\_izabrane\\_teme.pdf](http://www.pefja.kg.ac.rs/preuzimanje/Materijali_za_nastavu/Razvojna%20psihologija/Razvojna_psihologija_izabrane_teme.pdf), 11.09.2016.

<sup>328</sup> Freud, Sigmund: *The Uncanny* (1919), <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, pruzeto: 23.05.2012.

<sup>329</sup> Ernst Jenč (*Ernst Jentsch*; 1867–1919), psihijatar.

<sup>330</sup> *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906)

prema Jenču, uliva sigurnost i omogućava laku i živu *asocijativnu aktivnost*, na osnovu koje individua gradi stabilnu, sigurnu i kontinualnu predstavu o realnosti. Međutim, kada se jave izvesni otpori asocijativnim težnjama, dolazi do takozvane *intelektualne neizvesnosti*, koju Jenč apostrofira kao jedinstveni uzrok formiranja *das Unheimlich* efekta. On susret sa objektima ambivalentne prirode, kod kojih nije moguće utvrditi da li se radi o živim organizmima ili neživim automatonima, navodi kao nedvosmislen povod za osećanje „nelagode“. Sličan zazor od intelektualne neizvesnosti prepoznaje i u epileptičnim i histeričnim napadima, u mrtvom telu, skeletima, lutkama, voštanim figurama. Drugim rečima, sve što podriva racionalno objašnjenje realnosti, što prkosi razumu ili afirmiše ideju o nekoj paralelnoj, mističnoj realnosti, sve to prema Jenču proizvodi *das Unheimliche* efekte. S druge strane, kako zaključuje, „intelektualna izvesnost nudi psihološko sklonište u borbi za opstanak (...) odbrambeni položaj, u napadu neprijateljskih sila“.<sup>331</sup>

Polazeći od Jenčovog realtivno nepoznatog eseja, Frojd neposredno nakon Velikog rata objavljuje tekst pod naslovom „*Das Unheimliche*“ (1919), u kojem nastoji da produbi psihološku eksplikaciju ovog specifičnog kvaliteta osećanja. Frojd detaljnom etimološkom analizom utvrđuje da nemačka reč *unheimlich* zapravo tek kao inverzija sekundarnog značenja reči *heimlich* poprima značenje onog efekta nelagode o kojem piše Jenč. Naime, u nemačkom jeziku *heimlich* primarno znači ono što pripada kući, što nije strano, što je poznato, pitomo, intimno, udobno, porodično. Kao inverzija ovog prvobitnog značenja, *unheimlich* bi dakle bilo samo nešto što je strano, nepoznato, neprijatno. Međutim, ovaj prevod ne upućuje u potpunosti, kako tvrdi Frojd, na specifikum značenja koncepta *das Unheimliche*. Jer tek kada se *unheimlich* shvati kao inverzija bitnog sekundarnog značenja reči *heimlich*, odnosno onog što je skriveno, tajnovito, uskraćeno pogledu drugih, tek tada se može razumeti prava priroda ovog pojma. *Das Unheimliche* tako postaje „naziv za sve ono što je trebalo da ostane skriveno i tajnovito, a ipak izlazi na svetlo“.<sup>332</sup> Frojd se ovde direktno poziva na poznatu Šelingovu<sup>333</sup> definiciju istog pojma, a pre svega da bi otvorio prostor za definisanje *das Unheimliche* efekta kao potisnutog sadržaja, koji bi trebalo da ostane zarobljen u nesvesnom, ali koji se uprkos tome odaje svesti. I mada je ovim uspostavio uspešnu korelaciju između koncepta potiskivanja i *das Unheimliche* koncepta, Frojd takođe ističe da, iako „može biti tačno da je *das Unheimliche* ništa drugo do skrivena, poznata stvar koja je potisnuta, pa se potom vratila (...) nije sve što ispunjava ovaj uslov

---

<sup>331</sup> Ernst Jenč: *On the Psychology of the Uncanny* (1906), preuzeto sa: [http://www.psunewmusicals.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.psunewmusicals.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf), 23.05.2012.

<sup>332</sup> Frojd, oslanjajući se na Šelinga, u *The Uncanny* (1919), str. 4, kurziv S.M.

<sup>333</sup> Fridrih fon Šeling (*Friedrich von Schelling*; 1775–1854), filozof.

(...) istovremeno *das Unheimliche*“.<sup>334</sup> Prednost imaju oni fenomeni koji su u toku potiskivanja pretrpeli izvesnu transformaciju, te se vraćaju kao svoje *drugo*; baš kao što *heimlich*, prerastajući iz tajnovitog i skrivenog u opskurno i nepristupačno, „konačno koincidira sa svojim opozitom, *unheimlich*“.<sup>335</sup> Frojd na kraju zaključuje: „*das Unheimliche* iskustvo postoji ili onda kada su potisnuti infantilni kompleksi oživljeni nekom impresijom, ili kada izgleda da su primitivna verovanja koja smo prevazišli potvrđena“.<sup>336</sup> U oba slučaja, međutim, *das Unheimliche* efekat je povezan s nesvesnim. U oba slučaja izvor straha od drugosti jeste strah od sopstvene unutrašnjosti. *Jer samo ono što je nekada bilo blisko i dobro poznato sada može biti strašno, jezivo i nelagodno.*



Slika 10: *Object*, Meret Openhajm, 1936.<sup>337</sup>

Ovako postavljena, Frojdova definicija pojma *das Unheimliche* razotkriva fundamentalni mehanizam odnosa ega prema unutrašnjoj i spoljašnjoj realnosti. Frojd, dakle, otkriva da osećanja drugosti i stranosti, te jeze i straha od spoljašnjeg/unutrašnjeg sveta, zapravo uvek potiču od nelagode u odnosu na sopstvene podsvesne aveti. Drugim rečima, odbojnost i zazor u odnosu na spoljašnju/unutrašnju realnost nastaju morbidnim projekcijama podsvesti na odgovarajuće impresije iz spoljašnjeg sveta. U ovome je konačno sadržan i jedan od najvažnijih aspekata *das Unheimliche* koncepta, činjenica da nam je upravo zbog te lantentne veze u nesvesnom spoljašnji/unutrašnji svet, to jest sve što je strano, nelagodno, drugačije, istovremeno blisko, privlačno i poznato. Na paradoksalan način ego je, dakle, istovremeno od sveta odvojen, jer mu je svet stran, jer je od njega drugačiji, ali je baš zato za njega i vezan. Dakle, nesvesne, prikrivene relacije, koje asociraju stranost unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora s potisnutim afektima, istoveremeno su motivi omnipotentnog obuhvatanja sveta od strane ega, ali i njegovog disociranja od tog

<sup>334</sup> Freud, Sigmund: *The Uncanny* (1919), str. 15.

<sup>335</sup> Ibid., str. 4.

<sup>336</sup> Ibid., str. 17.

<sup>337</sup> Meret Openhajm (*Meret Oppenheim*; 1913-1985), vizuelna umetnica.

istog sveta. Svet u ovom slučaju znači celinu subjektivnog iskustva prostora i vremena integrisanog u širu perspektivu kolektivnog simboličkog poretka. Međutim, da *das Unheimliche* predstavlja direktnu opasnost za ego, upravo u smislu njegove dezintegracije, gubitka subjektivne autonomije, te disociranja od simboličke sfere, na jedinstveno precizan način potvrđuje i Kristeva u knjizi *Étrangers à nous-mêmes*<sup>338</sup> (1988):

„Strano zapravo znači susret sa drugim – koga percipiramo pomoću vida, sluha, mirisa ali ga ne 'uokvirujemo' u našoj svesti. Drugi nas čini odvojenim, inkohherentnim; štaviše, on može da nas navede da se osećamo kao da nismo u dodiru sa sopstvenim osećanjima (...) Takođe, strano je iskustvo ponora koji me razdvaja od drugog (...) Konfrontirajući se sa strancem koga odbacujem, a sa kojim se istovremeno identifikujem, gubim svoje granice, nemam više sopstveni kontejner, sećanja na iskustva kada sam i sama bila napuštena preplavljaju me, gubim pribranost. Osećam se 'izgubljeno', 'nerazgovetno', 'maglovito'. Nelagodna stranost dozvoljava mnoge varijacije: one sve potvrđuju problem koji imam u postavljanju sebe naspram drugog i održavanju kursa identifikacije-projeksijske koji leži u osnovi ostvarivanja moje autonomije“.<sup>339</sup>

Kristeva ovde govori o fenomenu stranog u kontekstu nacionalnih identiteta, gde problem stranog, odnosno problem straha od drugog – stranca, tumači kao univerzalni osećaj straha od ništavnosti sopstvenog identiteta, a ne identiteta drugog. „Stranac je u nama“, piše ona, „i kada bežimo od njega, ili se borimo protiv njega, borimo se protiv našeg nesvesnog – te 'nepravilne' strane našeg nemogućeg 'vlastitog i pravilnog'“.<sup>340</sup> Kristeva dakle ukazuje na latentan strah ega od sopstvene nepravilnosti i iracionalnosti, od iznenadnog suočavanja s besmisлом vlastitog identiteta, odnosno sa strašnim i nelagodnim iskustvom sopstvene praznine i ništavnosti. Da bi potkrepila ideju o strancu, kao projekciji sopstvene stranosti na drugoga, Kristeva se direktno oslanja na Frojđov koncept *das Unheimliche*, odnosno njegov potencijal da strano i strašno pripiše nesvesnom. Međutim, ona koncept stranosti produbljuje još jednom Frojđovom opservacijom; njegovom tezom da „osećaj stranosti pripada istoj kategoriji kao i depersonalizacija“.<sup>341</sup> Budući da je pisala iz pozicije nekoga ko je i sam bio stranac,<sup>342</sup> Kristeva je razvila autentičnu fenomenologiju disocijativne depersonalizacije u iskustvu stranog, strašnog i drugačijeg.<sup>343</sup> Ona oseća i nepogrešivo prepoznaje da su afektivna stanja, to jest uzbuđenja u susretu ili sa „suviše dobrim“ ili sa

---

<sup>338</sup> U prevodu: *Stranci sami sebi*.

<sup>339</sup> Kristeva, Julia: *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991, str. 187.

<sup>340</sup> Batler, Kristofer: *Postmodernizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 66.

<sup>341</sup> Kristeva, Julia: *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991, str. 188.

<sup>342</sup> Kristeva je rođena u Bugarskoj, živela je i pisala u Francuskoj i na francuskom jeziku.

<sup>343</sup> Ne samo u delu *Étrangers à nous-mêmes*, već i u delima *Crno sunce - melanholija i depresija* i *Moći užasa*.

„suviše lošim“ izvor specifičnog subjektivnog iskustva disociranosti. Frojd je još u tekstu iz 1919. nagovestio vezu između disociranog ega i *das Unheimliche* iskustva.<sup>344</sup> On je pretpostavio da je disocirani ego manifestacija nekada prisutne ideje o *dvojniku* – zaštitniku ega, koja se vraća kao svoja patološka inverzija.<sup>345</sup> Kristeva je, međutim, prepoznala nepatološki potencijal fenomena disocijativne depersonalizacije, predočivši u njemu jedinstveni specifikum (prostornog) iskustva stranosti i drugosti. Ona je na jedinstven način izolovala prostornu simptomatologiju „razdvajajućeg ponora“, koji se u susretu sa „šokantnim“ drugim uspostavlja između subjekta i okolnog sveta. Ovo specifično „bivanje u svetu“ karakterišu disociranost od spoljašnje realnosti, gubitak sopstvenog „kontejnera“, poroznost sopstvenih granica, te upad drugosti u lični egzistencijalni prostor, usled čega se ego oseća, kako Kristeva navodi, „inkohherentno“, „izgubljeno“, „nerazgovetno“ i „maglovito“. Iskustvo ambisa koji se otvara između „ja“ i „ne-ja“ realnosti, predstavlja jedinstveno disocijativno iskustvo prostornosti. *Afektivno iskustvo drugosti omogućava, dakle, da bude izdvojen specifičan doživljaj prostora, koji karakterišu psihološka depersonalizacija i derealizacija, te latentna aktivnost žive podsvesne asocijativnosti.* Ta pozicija subjekta, s jedne strane odvojenog, disociranog od spoljašnje i/ili unutrašnje realnosti, s druge strane neraskidivo vezanog upravo za tu odbojnu realnost, takozvana je treća pozicija, granični prostor između poznatog i nepoznatog, pitomog i stranog, odbojnog i primamljivog. Drugim rečima, to je prostor između dve drugosti (unutrašnje i spoljašnje), prostor subjektivnog iskustva disociranosti. Disocijativni prostor, međutim, nije prostor disocijacije, iako jeste prostor praznine. Prostor disocijacije je prostor smirenja; konačne anemije, apsolutne odvojenosti. Disocijativni prostor je, sasvim suprotno, prostor trajno nesvršenog stanja, trajne neizvesnosti i iščekivanja. Disocijativni prostor je potencijal onog subjektivnog iskustva „ništa“, koje nije neko blazirano ništavilo, već „ništa“ u smislu onog *ništa od svega, koje bi potencijalno moglo biti sve.*

***Disocijativni prostor modernosti.*** *Das Unheimliche* koncept, iako teorijski uobličen tek početkom XX veka, javlja se zapravo s pojavom modernosti – naučnom revolucijom i filozofijom prosvetiteljstva. Da je *das Unheimliche* imanentna estetička kategorija modernosti zaključuje i Mladen Dolar u eseju *I Shall Be with You on Your Wedding Night: Lacan and the Uncanny* (1991), u kojem piše:

„Desila se provala *das Unheimliche* striktno paralelna s buržoaskim (i industrijskim) revolucijama, s usponom naučne racionalnosti, te, neko može dodati, s kantovskim

---

<sup>344</sup> Ova je veza evidentna i u tekstu *Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis* (1936). Vidi str. 163 i 164.

<sup>345</sup> Frojd se ovde oslonio na istraživanje Oto Ranka (*Otto Rank*), koji je ulogu dvojnika tumačio između ostalog kao osiguranje od smrti, a besmrtnu dušu video kao prvog takvoj dvojnika (tela).



formiranjem transcendentale subjektivnosti, u odnosu na koje *das Unheimliche* predstavlja iznenađujući opozitni ekvivalent. Duhovi, vampiri, čudovišta, neživi mrtvaci itd. cvetaju u eri kada se može očekivati da su mrtvi i sahranjeni; bez mesta. Oni su nešto što je donela sama modernost<sup>346</sup>.

Dolar dakle vidi *das Unheimliche* kao autentični proizvod modernosti; konkretno kao proizvod naučnog egzorcizma koji je prognao sve iracionalno i okultno; sve protivno razumu i zahtevu za transparentijom.<sup>347</sup> Prema njegovim rečima, u premodernim vremenima *das Unheimliche* je bilo skriveno u oblastima „svetog“ i „nedodirljivog“; „dodeljeno religioznim i društveno sankcionisanim mestima u simboličkom odakle su emanirane strukture moći, suvereniteta i hijerarhijskih vrednosti“.<sup>348</sup> Međutim, s modernim razaranjem kako društvene tako i kosmološke hijerarhije nestala su i „sveta“ mesta; prostori skrivene moći. Drugo, koje je ranije imalo svoje mesto u ukupnoj strukturi realnosti, sada je ostalo bez svog ontološkog mesta. Drugo je postalo potencijalna opasnost imanentna bilo kom mestu. *Das Unheimliche* stoga „konstantno opsega modernost iznutra“, zaključuje Dolar.<sup>349</sup> Modernistički zahtev za racionalnošću i transparentnošću neprestano je ugrožen provalom opskurne drugosti. Ili, kako Cvetičeva navodi: „nastao u doba prosvetiteljstva, koncept *Das Unheimliche* predstavlja, reprezentuje ili se prikazuje kao povratak onih vrednosti i korena zapadne civilizacije koji su bili potisnuti; on označava užasni povratak ostataka pre prosvetiteljstva“.<sup>350</sup>

Ako dakle *das Unheimliche* nesumnjivo upućuje na neke potisnute predmoderne forme, te ako uvek podrazumeva, kako Frojd sugeriše, neku morbidnu transformaciju, u tom slučaju se postavlja pitanje: šta otkriva *das Unheimliche* priroda disocijativnog prostora modernosti? Kakvo predmoderno iskustvo prostora je potisnuto/transformisano, koje kao takvo uzrokuje specifično moderni osećaj prostorne disocijativnosti? Šta je to bilo tako blisko, prijatno i udobno u predmodernom iskustvu prostora a što je postalo tako strano, odbojno i nelagodno u iskustvu prostora modernosti? Naime, fenomen disocijativnog prostora modernosti nije ništa drugo do transformacija potisnutog kvaliteta

---

<sup>346</sup> Dolar, Mladen: *'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny*, October, vol. 58, *Rendering the Real*, 1991, str. 7.

<sup>347</sup> „Modernost je opsedana, kao što vrlo dobro znamo, mitom o transparentnosti: transparentnosti sopstva u odnosu na prirodu, sopstva u odnosu prema drugom, svakog sopstva u odnosu prema društvu i sve ovo predstavljeno je, ako ne konstruisano, od Džeremi Bentama (*Jeremy Bentham*) do Le Korbizijea (*Le Corbusier*), univerzalnom transparentijom građevinskih materijala, probijanjem prostora, kao i sveprisutnim protokom vazduha, svetla i fizičkog pokreta“; Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, 1992, str. 217.

<sup>348</sup> Dolar, Mladen: *'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny*, October, vol. 58, *Rendering the Real*, 1991, str. 7.

<sup>349</sup> Ibid., str. 7.

<sup>350</sup> Cvetić, Mariela: *Das Unheimliche - psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion Art i Univerzitet u Beogradu Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011, str. 88.

„intrauterine egzistencije“<sup>351</sup> u predmodernom kosmološkom globusu.<sup>352</sup> Drugim rečima, *disocijativni prostor modernosti predstavlja morbidnu inverziju prostora ontološke zbrinutosti u predmodernoj, organskoj celini sveta*. Stoga, ono što u disocijativnosti „izlazi na svetlo“, što je potisnuto, jeste nekadašnje iskustvo ontološkog bivanja u unutrašnjem prostoru predmodernog univerzuma; iskustvo egzistencije koja u punom smislu tog hajdegerovskog pojma „stanuje“ u svetu.<sup>353</sup> Ono što je potisnuto jeste dakle osećaj *zbrinutosti*. Međutim, ne *zbrinutosti* kao proste aproprijacije mesta, već *zbrinutosti* u čijem je korenu fundamentalniji, opet hajdegerovski, pojam „brige“.<sup>354</sup> Potisnuta je briga bića za nastanjeni svet, čime je ukinuta svaka mogućnost da se zaista boravi/stanuje na nekom mestu, da se uspostavi obavezujući odnos između subjekta i sveta. Disocijativni prostor modernosti je stoga prostor specifično moderne *ontološke razvezanosti* subjekta i sveta/mesta. Disocijativni prostor je faktički izraz iščašenosti i odvojenosti modernog subjekta u odnosu na moderni svet. To je prostor praznine nastale urušavanjem predmodernih relacija između čoveka i sveta; urušavanjem aristotelovskog prostornog animizma u kojem je mesto „imalo određenu snagu“,<sup>355</sup> u kojem su bića crpla svoj ontološki smisao zahvaljujući mestu. Stoga boravak u disocijativnom prostoru modernosti znači boravak u praznini; ponoru koji se otvara i produbljuje svakim novim susretom sa zastrašujućom spoljašnjošću. Spoljašnji svet je postao *odbojan*; svet koji od sebe odbija, od koga se zazire.<sup>356</sup> Rečju, svet je postao *das Unheimliche*. Disocijativni prostor modernosti je stoga *prostor egzila*; egzistencijalni prostor modernog subjekta prognanog *iz kosmičke celine sveta u prazan prostor (modernosti)*; „prostor bez snage“, bez zbrinjavajućeg potencijala mesta.<sup>357</sup>

---

<sup>351</sup> „Mnogim ljudima ideja da budu živi zakopani dok samo izgledaju kao da su mrtvi jeste najstrašnija od svih stvari. Pa ipak, psihoanaliza nas je naučila da je ova zastrašujuća fantazija samo transformacija druge fantazije koja izvorno u sebi nije imala ništa zastrašujuće, već je bila ispunjena izvesnim požudnim uživanjem – fantazijom, zapravo mislim, *intrauterinom egzistencijom*“; Freud, Sigmund: *The Uncanny* (1919), str. 14–15, pruzeto sa: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, 23.05.2012; kurziv S.M.

<sup>352</sup> O pojmu globusa kao prostornog izraza predmoderne celine sveta, pogledati knjigu *Sfere II - globusi*, Petera Sloterdijka, Fedon, Beograd, 2015.

<sup>353</sup> Pogledati esej *Građenje, stanovanje, mišljenje* (1951), Martina Hajdegera u knjizi *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982, str. 83–103.

<sup>354</sup> Vidi fusnotu br. 212 na str. 58.

<sup>355</sup> Vidi fusnotu br. 62 na str. 26.

<sup>356</sup> Vidi Sliku 10.

<sup>357</sup> Vidi Sliku 11.



Slika 11: kalendar braće iz Limburga, Februar, 1413-1416.

Moderni subjekt dakle ne stanuje „u“ svetu, već stoji „nasuprot“ svetu,<sup>358</sup> koji ga odbija svojim *das Unheimliche* karakterom. Disocijativni prostor je stoga subjektivno prostorno iskustvo zazora i povlačenja od sveta. To je prostor ne-sigurnosti, ne-izvesnosti i ne-mira. Disocijativni prostor modernosti je prostor radikalne otvorenosti ka drugosti; ka stranom i nelagodnom.<sup>359</sup> Moderni „menadžment praznog“<sup>360</sup> znači dakle prevladavanje subjektivnog iskustva fizičke i/ili psihološke praznine; znači prevladavanje disocijativnog „smrzavanja“; granično stanje neizvesnosti, disocijativne anemije, koja se dovršava ili otvaranjem ka novom ili padom u prazninu; ili kreacijom ili disocijacijom. Avangardna „tradicija novog“ crpla je, međutim, svoj potencijal baš tu, iz tog praznog prostora;

„baš tu, u toj bolnoj minuti u kojoj se čini da teret pretrpljenih patnji treba sve da proguta, u kojoj sam višak iskušenja povlači za sobom promjenu znaka koji teži da neraspoloživo ljudsko prenese na stranu raspoloživog, i da ovo potonje obdari veličinom koju ono nije moglo spoznati bez toga (...) Trebalo je otići u srce ljudske patnje, u njoj otkriti čudnovate mogućnosti, da bi se istim bezgraničnim darom moglo pozdraviti ono zbog čega je vrijedno živjeti“.<sup>361</sup>

<sup>358</sup> Lorens Holm piše da je od renesanse, to jest od otkrića perspektive, subjekt uvek izvan u odnosu na prostor. Pogledati u vezi sa tim knjigu *Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier – Architecture, space and the construction of subjectivity*, Lorens Holm, Routledge, London and New York, 2010

<sup>359</sup> Vidi Sliku 12.

<sup>360</sup> Vidi str. 37.

<sup>361</sup> Andre Breton u knjizi *Stoljeće*, Alain Badiou, Antibarbarus, Zagreb, 2008, str. 133.

Andre Breton<sup>362</sup> ovde, tvrdi Badju,<sup>363</sup> postavlja pitanje „afirmativnog viška“; mogućnosti da se kroz kreativno delovanje ostvari intenzivniji život, da se od „negativnog viška“ umetničkim ili drugim životnim sredstvima ostvari afirmativni višak. Breton pita o mogućnostima te „alhemijske reakcije“ u kojoj dolazi do kvalitativne promene znaka; kako i pod kojim uslovima je ona moguća? Međutim, takva promena znaka, prevođenje „neraspoloživog“ u „raspoloživo ljudsko“, nije nikakva alhemijska reakcija, već je čudesna i samovoljna akcija – *stvaralačka pobuna*. Pobuna je u ovom slučaju „održana izvesnost“ da znak viška može biti promenjen. Dakle, „svaku afirmaciju treba osvojiti, ili ponovo osvojiti, putem svjesne izloženosti negativnom znaku viška. Rizik pasivne izloženosti najgorem najdublji je izvor afirmativnog života“.<sup>364</sup> Disocijativni prostor je područje ove rizične pasivnosti; *prostor iskušenja*.



Slika 12: *Oruđe delanja*, Biljana Đurđević.

***Disocijativni prostor u umetnosti.*** Poteškoće u analizi *das Unheimliche* koncepta uglavnom se vezuju za njegov izrazito subjektivni karakter. Međutim, problem objektivne eksplikacije *das Unheimliche* estetike ne odnosi se isključivo na razlike u subjektivnim senzibilitetima, već se radi o tome da čak ista osoba neće uvek imati isti doživljaj, odnosno istu reakciju na potencijalni *das Unheimliche* efekat. Pa ipak, jedno je sasvim izvesno: da bi *das Unheimliche* uopšte postojao, neophodno je prisustvo nekog subjekta. Neophodno je uspostavljanje latentne veze između subjekta i objekta, bilo da se radi o objektu svakodnevice ili umetničkom delu. Frojd je o *das Unheimliche* pisao uglavnom kao o univerzalnom iskustvu, prisutnom kako u realnosti tako i u fikciji na gotovo identičan način. U umetnosti, međutim, kako navodi Cvetičeva, koja ovaj koncept analizira u kontekstu prostora vizuelnih umetnosti, *das Unheimliche* podrazumeva „problem, s jedne

<sup>362</sup> Andre Breton (*André Breton*; 1896–1966), pesnik i pisac.

<sup>363</sup> Alen Badju (*Alain Badiou*; 1937), filozof.

<sup>364</sup> Badiou, Alain: *Stoljeće*, Antibarbarus, Zagreb, 2008, str. 135.

strane, uspostavljanja i organizacije prostora u umetničkom radu kao *Das Unheimliche* i, sa druge, identifikovanja *Das Unheimliche* u umetničkom radu – njegovom prostoru“.<sup>365</sup> Dakle, problem *das Unheimliche* u umetnosti otvara pitanja: da li je, i kako, moguće svesno proizvesti *das Unheimliche*, ili je moguće samo prepoznavanje njegovih efekata? Cvetičeva dalje zaključuje: „da *Das Unheimliche* u prostoru vizuelnih umetnosti – instalacije, ambijenta, slike i fotografije – ne nastaje kao svesna namera autora da ga 'produkuje', već samo kao 'efekat' koji rad (prostor umetničkog rada) provocira, ali da takođe postoje uslovi koji su tlo za takav 'efekat'“.<sup>366</sup> Te uslove Cvetičeva prepoznaje u pojavi dvojnika (dupliranje, *re-enactment*) i/ili u uspostavljanju „fundamentalne dileme“ u vezi sa statusom subjekta i objekta (dilema živo/mrtno). U prostoru filma pak, smatra Cvetičeva, „*Das Unheimliche* nastaje kao namera (ideja i cilj) autora“.<sup>367</sup> Međutim, problem s *das Unheimliche* je u tome što njegovo dejstvo nije zagantovano čak ni kada umetnik ima nameru da ga proizvede, pa čak ni u situacijama kada su ispunjeni potencijalni uslovi dvojnikovanja, psihološke i/ili intelektualne neizvesnosti.

Ukoliko se sada disocijativni prostor shvati kao psihosomatska manifestacija prisustva *das Unheimliche* efekata, slična pitanja se mogu postaviti: da li je i kako u umetničkom radu moguće proizvesti disocijativno iskustvo prostora, ili je pojava tog iskustva slučajna i posledično vezana za nesvesno subjekta posmatranja? Dakle, u kontekstu disocijativnog prostora postavlja se pitanje: da li je moguće svesno (namerno) uspostavljanje latentne asocijativne veze između subjekta i prostora? Imajući u vidu *das Unheimliche* mehanizam proizvodnje doživljaja, te njegovu vezu s disocijativnim iskustvom prostora, jasno je da izvesne namere i izvesni uslovi mogu biti usmeravani ka svesnoj proizvodnji prostorne disocijativnosti, ali da uspešnost ovog procesa nije i ne može biti zagantovana. S druge strane, sasvim je izvesno da sklonost ka iskustvu disocijativnog prostora, te njegova pojava, zavise od rada nesvesnog samog subjekta. Stoga, zaista relevantno pitanje jeste: *da li ispod mreže svesnog mišljenja i kognitivnih relacija koje subjekt uspostavlja sa okruženjem uvek postoji i neki latentni asocijativni rad nesvesnog, koji u krajnjem određuje i kvalitet kognitivnih shemata,*<sup>368</sup> *odnosno kvalitet svesne apercepcije okruženja?* Pod pretpostavkom da je određeni latentni asocijativni rad nesvesnog uvek prisutan, drugo važno pitanje može biti: kada, kako i zbog čega određene

---

<sup>365</sup> Cvetić, Mariela: *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art i Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011, str. 105.

<sup>366</sup> Ibid., str. 105.

<sup>367</sup> Ibid., str. 105.

<sup>368</sup> „Shemata se može definisati kao tipično reagovanje na neku određenu situaciju. Takve reakcije se formiraju tokom mentalnog razvoja individue, i to uzajamnim delovanjem individue i njene okoline, pa se tako čovekovi postupci ili 'operacije' grupišu u koherentne celine“; Šulc, Kristijan Norberg: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str. 16.

asocijativne relacije iz stanja latencije prelaze u stanje očiglednosti, te šta taj prelazak znači za intenzitet i karakter doživljaja prostora/okruženja/sveta – unutrašnjeg i/ili spoljašnjeg? O potencijalu ljudske psihologije da „prenosi“ iskustva prostora na nova mesta, odnosno da prostorne kvalitete upisane u nesvesno prenosi na nove prostore, te da u tom prenosu uspostavlja asocijativne veze presudne za subjektov osećaj vezanosti, pripadnosti okolnom svetu, te za emocionalni doživljaj tih novih mesta, Sloterdijk piše:

„Mi ne prenosimo toliko afekte, koji se ne mogu naučiti, na strane osobe, koliko prenosimo iskustva prostora na nova mesta, i primarne kretnje na daleke pozornice.

Granice moje moći prenošenja jesu granice mog sveta“.<sup>369</sup>

Dakle, asocijativni rad (prenos), podstaknut radom nesvesnog, proizvodi ekspanzivni potencijal prostornosti ljudske egzistencije, proizvodi „višak iskušenja“ u disocijativnom iskustvu, koji je u stanju da generiše afirmativnu nadgradnju egzistencijalnog prostora; „širenje granica subjektovog sveta“. Disocijativni prostor je, dakle, isključivo subjektivno iskustvo, koje ne samo da je nedostupno svesnoj manipulaciji ega, već, hipotetički ako ne stvarno, najčešće uopšte i nije dostupno egu, već telu. Telo, kao što je poznato,<sup>370</sup> ta „manifestna površina nesvesnog“, poseduje veću svest o radu nesvesnog, te disocijativnom iskustvu prostora, od opažajućeg ega. Stoga disocijativni prostor u umetnosti (kao i u realnosti), koji može biti samo posledica umetničkog dela (ili realnog okruženja), ne i njegov objekt (predmet), odnosno koji može biti samo individualni doživljaj subjekta posmatranja, biva najpre registrovan telom, potom svesno opažen od ega, i tek na kraju „pročitana“, kontekstualizovan u simboličkom poretku potencijalnom analizom.

Prvobitna aktualizacija *das Unheimliche* estetike u umetnosti prosvetiteljstva shvata se, s jedne strane, kao posledica „egzorcizma duhova prošlosti“, dok se s druge tumači kao reakcija na prosvetiteljski i naučni racionalizam. Goja i Fisli,<sup>371</sup> ističe Cvetićeva, iznose „košmarne snove, senke, groblja, svet fantazije i okrutnosti“ samo zato da bi pokazali da „ne stvaraju košmari monstrume, već [da] su monstrumi proizvod košmara“.<sup>372</sup> S druge strane, Isaija Berlin<sup>373</sup> piše: „Osamnaesti vek, kao što svako zna, bio je vek velikog trijumfa nauke. Velika pobeda nauke je najslavniji događaj tog perioda; i najdublja revolucija u čovekovom emocionalnom stavu (...) Istovremeno, racionalizam je otišao tako daleko da, kao što se uvek događa u takvim slučajevima, ljudska osećanja koje blokira racionalizam

---

<sup>369</sup> Sloterdijk, Peter: *Sfere I – Mehurovi*, Fedon, Beograd, 2010, str. 14.

<sup>370</sup> Vidi str. 71.

<sup>371</sup> Fransisko Goja (*Francisco Jose de Goya*; 1746–1828), slikar, crtač i grafičar; Johan Hajnrh Fisli (*Johann Heinrich Füssli*; 1741–1825), slikar.

<sup>372</sup> Cvetić, Mariela: *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art i Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011, str. 86.

<sup>373</sup> Isaija Berlin (*Isaiah Berlin*; 1909–1997), filozof, politički teoretičar i istoričar ideja.

ove vrste teže nekom obliku ispoljavanja u drugim pravcima. Kada su olimpijski bogovi postali isuviše pitomi, racionalni i normalni, ljudi su počeli da naginju mračnijim, htonskim božanstvima“.<sup>374</sup> Umetnost romantizma pokazuje da je put k mračnim osnovama modernosti otvorio naglašen naklon epohe za osećanje *uzvišenosti*.



Slika 13: *The Great Day of His Wrath*, Džon Martin, 1853.

Najznačajniji podsticaj tom smislu imala je studija *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), u kojoj Edmund Berk<sup>375</sup> prvi put u istoriji estetike razmatra odnos lepog i uzvišenog. Uzvišeno (sublimno) najintenzivnije je osećanje koje čovek može da doživi, smatra Berk. Uzvišeno, međutim, ne nastaje u prisustvu lepog objekta, već upravo suprotno, u prisustvu zastrašujućeg, jezivog objekta; prema Berku, najčešće zastrašujuće prirode, njene neizmernosti, monumentalnosti i snage. Sublimni doživljaj prirode imao je stoga snažan uticaj na slikarstvo druge polovine XVIII i početka XIX veka. Slikari poput Vilijama Tarnera, Kaspara Davida Fridriha ili Džona Martina<sup>376</sup> često prikazuju bure, oluje, te zastrašujuće manifestacije moći koje priroda demonstrira nad čovekom. Pojam uzvišenog je, dakle, u umetnosti romantizma figurirao kao sredstvo prevladavanja strogog naučnog determinizma, kojim je priroda tokom XVII i XVIII veka svedena na „sumorni i dosadni“ mehanički stroj.<sup>377</sup> S druge strane, uzvišeno u romantičarskom pejzažu omogućava da se priroda prepozna kao koren – istovremeno izvor i posledica – uznemirenosti modernog čoveka. Priroda je u romantizmu postala izvor inspiracije i mesto na kojem borave „htonška božanstva“ modernosti. Pa ipak, priroda je bila samo metafora dubljeg jaza koji je generisan takozvanim velikim otvaranjem zatvorenog predmodernog kosmosa, prema beskonačnom prostranstvu modernog

---

<sup>374</sup> Berlin, Isija: *Koreni romantizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 61.

<sup>375</sup> Edmund Berk, (*Edmund Burke*; 1729–1797), teoretičar politike i filozof.

<sup>376</sup> Vilijam Turner (*William Turner*; 1775–1851), slikar; Kaspar David Fridrih (*Caspar David Friedrich*; 1774–1840), slikar; Džon Martin (*John Martin*; 1789–1854), slikar i grafičar.

<sup>377</sup> Vidi fusnotu br. 294 na str. 76.

univerzuma, te tome sledstvene de-animizacije prirode/prostora/sveta. Animizacija prirode u pejzažima Jakoba van Rojsdala, odnosno pojava živog u „mrtvoj prirodi“ mehanicističkog XVII veka karakterističan je i verovatno najraniji izraz *das Unheimliche* estetike i fenomena prostorne disocijativnosti.



Slika 14: *Road through an Oak Forest* (levo, 1647), *Forest Scene* (desno, 1655), Jakob van Rojsdal.

Animizam je kod Frojda drugi najznačajniji izvor *das Unheimliche* efekta. Konceptije univerzuma zasnovane na onipotenciji misli, na duhovima i magiji, primitivnom su čoveku omogućavale da se uz narcisistički animizam nosi s neizvesnostima prirode; da na izvestan način s njom (prirodom) bude povezan. Međutim, jednom kad je odagnao ove predrasude, kada je shvatio objektivne procese koji upravljaju svetom, kad je otkrio naučne zakone, čovek je izgradio neku vrstu odbojnosti i zazora prema animističkom atavizmu. Opskurni svet magičnih sila zamenila je transparentnost naučnog zakona. Svaka mrlja, svako slepilo stoga je izraz regresije ka primitivnom, tvrdi Frojd.

„Izgleda kao da je svako od nas prošao kroz fazu individualnog razvoja koja korespondira sa animističkom fazom primitivnih ljudi, a koju niko od nas nije prošao bez očuvanja izvesnih tragova koji mogu biti ponovo aktivirani, te kao da sve što nas danas pogađa kao *das Unheimliche* ispunjava uslov podsticanja ovih animističkih mentalnih aktivnosti u nama i njihovog dovođenja do izraza“.<sup>378</sup>

Mistična atmosfera, zagonetno bujanje krošnji, duboke senke, iznenađujuće formacije „šumskih enterijera“, oblaka, osušenih stabala koja podražavaju žive kreature, sve to kod Rojsdala upućuje na ambivalentni animizam, koji s jedne strane govori o potisnutom aristotelovskom animizmu, dok sa druge izražava paradigmatiku nelagodu moderne epohe prema prirodi. Rojsdalovi pejzaži pokazuju da *priroda u modernosti može još samo da služi kao zazorni podsetnik na predmodernu celinu sveta, te da bude izvor uznemirujućeg osećaja disocijativnosti*, kojim je modernistički rez između subjekta i objekta/sveta dodatno

---

<sup>378</sup> Freud, Sigmund: *The Uncanny* (1919), str. 13.



produbljen, a osećanje psihološke neizvesnosti osnaženo. Rojsdal tako, svesno ili nesvesno, uspeva da predstavi ambivalentni karakter odnosa modernog subjekta prema prirodi i svetu; karakter koji najdirektnije odslikava Lakanov hibridni pojam *extimité*. *Extimité* je Lakanova kovanica reči „intimno“, što aludira na nešto unutrašnje, i prefiksa *ex-*, u značenju nečeg što je spoljašnje. Imajući to u vidu, Dolar ističe da je Lakan pojmom „ekstimnog“ uspeo da prevlada tradicionalne binarne opozite unutrašnje/spoljašnje, subjekt/objekt, duh/telo, te da:

„sada dimenzija *extimité* zamagljuje ovu liniju [razdvajanja]. Ona ne ukazuje ni na unutrašnjost ni na spoljašnjost, već je locirana tamo gde najintimnija unutrašnjost koincidira sa spoljašnjošću i postaje preteća, provocira užas i anksioznost. Ekstimno je istovremeno i intimno jezgro i strano telo; jednom rečju, to je *unheimliche*“.<sup>379</sup>

Dolar, smatra *extimité* lakanovskom interpretacijom Frojdovog koncepta *das Unheimliche*, te središnjim pojmom psihoanalize. Kao prostorni fenomen, međutim, *extimité* odražava epohalno krivljenje ideje modernog prostora,<sup>380</sup> budući da u ekstimnoj dimenziji prostorno iskustvo briše diferencijalnu razliku između unutrašnjosti i spoljašnjosti. Spoljašnjost ne poseduje ništa manje prava na epitete bliskosti i intimnosti od unutrašnjosti, koja s druge strane ne iznenađuje svojim zazornim karakterom. Dakle, osim što je pokazala da smo „stranci sami sebi“, psihoanaliza je pokazala i da drugost materijalne realnosti može postati najintimniji deo bića. Drugim rečima, s psihoanalizom je otvorena mogućnost za subjektivni doživljaj spoljašnje realnosti u kojem su poništene kvalitativne razlike unutrašnjosti i spoljašnjosti; u kojem „intimno jezgro“ istovremeno figuriše kao „strano telo“, i obratno. Dakle, ekstimna ambivalencija, nelagodno preplitanje bliskosti i stranosti, unutrašnje i spoljašnje realnosti, autentični su kvaliteti iskustva disocijativnog prostora; takozvanog trećeg prostora, koji nije ni spoljašnji ni unutrašnji. Osim toga, shvatanje spoljašnjosti kao enigmatičnog „dvojnika“ unutrašnjosti i obratno, istovremeno je i mogući interpretativni format zagonetno kompleksne jednostavnosti kvaliteta osećanja Rojsdalovih pejzaža.<sup>381</sup>

Ekstimni kvalitet prostora, koji se kod Rojsdala tek naslućuje, koji romantičarskim istraživanjima unutrašnjih košmara organski pristaje, u nadrealističkom kruženju oko nesvesnog stiče programski karakter. Vezu između nadrealizma i karaktera ekstimne realnosti, Hal Foster uspostavlja u knjizi *Compulsive Beauty* (1993), pišući:

---

<sup>379</sup> Dolar, Mladen: *'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny*, October, vol. 58, *Rendering the Real*, 1991, str. 6.

<sup>380</sup> Vidi potpoglavlje 3.3 Meandriranja modernog prostora: od Njutna do kiborga.

<sup>381</sup> Postoje takođe pretpostavke da je Jakob van Rojsdal patio od nekog oblika depresije, te da je to vidljivo u njegovom radu.

„neizvesnost u vezi sa unutrašnjim i spoljašnjim, psihičkim i perceptivnim, fundamentalna je za talismanske koncepte nadrealizma (...) Zapravo, jedinstveni karakter umetnosti nadrealizma može boraviti na različite načine u tretiranju psihičke traume u scenama koje su istovremeno registrovane kao unutrašnje i spoljašnje, endogene i egzogene, fantazmatične i realne – jednom rečju nadrealne“.<sup>382</sup>

U pomenutoj studiji Foster direktno povezuje nadrealizam s Frojdivim konceptom *das Unheimliche*. Brisanje razlike između stvarnosti i imaginacije, između živog i neživog, te između fizičke i psihičke realnosti odlike su *das Unheimliche* koncepta koliko i nadrealizma. Foster prati sledeću logiku: ukoliko nadrealizam podrazumeva *das Unheimliche*, a *das Unheimliche* traumu, onda je nadrealizmu nužno imanentna trauma, bez obzira na Bretonovo insistiranje da nadrealizam treba gledati kao pokret „ljubavi i oslobađanja“. Foster, dakle, u korenu nadrealizma vidi primalne traumatske fantazije, koje objašnjavaju primarne nadrealističke opsesije: automatizam, čudesno, te ambivalentan odnos pokreta prema Frojdivom „nagonu smrti“. Trauma je, prema Fosteru, središnji pojam nadrealizma, baš kao što je ključni element ekstimnog doživljaja (iskustva) realnosti. Naime, traumatske fantazije nastaju u trenutku kada primarna trauma bude oživljena novim događajem, nakon čega subjekt naknadno interpretira prvi događaj, potiskujući ga, te zbog toga izgleda da „*cela trauma dolazi iz unutrašnjosti koliko i iz spoljašnjosti*“.<sup>383</sup> Trauma je dakle fantazmatična koliko i ekstimna. O ekstimnoj ambivalenciji prostora i subjektivnosti, imanentnoj traumatskom iskustvu (u nadrealizmu), Foster piše:

„Kao izričito vizuelni scenariji u kojima su psihičko, seksualno i perceptivno zajedno vezani, primarne fantazije umnogome objašnjavaju čudno slikovite strukture i objektna relacije nadrealizma – naročito objašnjavaju zašto su pozicije subjekata i prostorne konstrukcije retko fiksirane. Na primer, scena sanjarenja relativno je stabilna jer je ego relativno centriran. Ovo nije slučaj u primalnoj fantaziji gde subjekt ne samo da je u sceni, već može da se identifikuje s bilo kojim elementom scene. Ova vrsta participacije istovremeno subjekta prikazuje kao mobilnog, kao što scenu prikazuje kao elastičnu, a sve to jer fantazija nije 'objekt želje, već je njena pozornica', njen mizanscen. Takva vrsta *fantazmatične subjektivnosti i prostornosti* prisutna je u umetnosti nadrealizma, prva obično kao pasivna, druga perspektivno deformisana ili anamorfno iskrivljena“.<sup>384</sup>

---

<sup>382</sup> Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, MIT Press, 1997, str. 60–61.

<sup>383</sup> Žan Laplanš i Žan Bertran Pontalis u knjizi *Compulsive Beauty*, Hal Foster, MIT Press, 1997, str. 60.

<sup>384</sup> *Ibid.*, str. 59, kurziv S.M.

Subjekt je, dakle, u nadrealizmu decentriran, dezintegrisan (*defuse*) i pasivan, budući da je upleten u kompleksnu mrežu nejasnih asocijacija i ambivalentnih značenja. S druge strane, prostorno-vremenske relacije ukazuju na „zagonetne“, „zavodljive“ konekcije. Nadrealnost dakle istovremeno odbija i zavodi subjekta. Latentne relacije uspostavljene između fizičke i psihičke realnosti, između svesnog i nesvesnog poseduju disocijativni koliko i kreativni potencijal. Jedan „zagonetni“ događaj iz života Đorđa de Kirika<sup>385</sup> slikovito opisuje odnos subjekta prema ekstimmnom karakteru nad-realnosti, njenoj zavodljivosti i potencijalu da umetnika inspiriše:

„Jednog lepog jesenjeg popodneva sedeo sam na klupi nasred trga Santa Kroče (*Santa Croce*) u Firenci; svakako, tu sam do tada bio više puta. To je bilo tek što sam preboleo dugo i opako oboljenje *unutrašnjih* organa, tako da sam se još nalazio u nekom *bolešljivom duhovnom stanju*. *Svet koji se okupio na trgu izgledao mi je takođe bolešljiv*. Na sredini trga uzdiže se statua Dantea; umotan u ogrtač, priljubljena uz telo drži svoja dela, dok mu je lovorovim vencem obavijena glava zamišljeno pognuta prema zemlji. Statua od belog mermera, sada već potamnelog ali prijatnog za oko. Jesenje toplo ali i neprijatno sunce obasjava statuu i crkvena pročelja. Tada, *uz čudno osećanje da prvi put posmatram taj prizor* u svesti ugledah kompoziciju za svoju sliku. I kasnije, uvek kad bih ugledao tu sliku, video bih taj trenutak. Ipak, on je za mene ostao zagonetan, pa samim tim i neobjašnjiv; a delo koje je proizašlo iz toga nazivam zagonetkom“.<sup>386</sup>

Kiriko piše o preplitanju unutrašnjih i spoljašnjih impresija, te jednom disociranom pogledu na spoljašnju realnost koji je inspirisao nastanak njegove slike *Zagonetka jesenjeg popodneva* (1910). Foster, s druge strane, analizira i tumači ovaj događaj kao koincidiranje prostora realnosti s potisnutim traumatskim iskustvima: „prostor pjace transformisan je dvema temporalnostima koje koegzistiraju unutar njega: događaj 'ne prvog puta' koji je okidač sećanja 'prvog puta', struktura je karakteristična za odloženu akciju u primarnoj fantaziji. Isto tako, scena je traumatična u gore pomenutom smislu jer zagonetka Kiriku dolazi istovremeno spolja i iznutra, u simptomu crevne bolesti, kao i pod maskom Danteove statue. Bolest sama nije dovoljna da oslika scenu kao originalno 'otkrovenje'; ona ima ovaj efekat jer evocira primarnu fantaziju kroz potisnutu, retrospektivnu asocijaciju...“.<sup>387</sup> Opisana scena, prema Fosteru, odraz je fantazma o zavodenju,<sup>388</sup> gde se

---

<sup>385</sup> Đorđe de Kiriko (*Giorgio de Chirico*; 1888–1978), slikar.

<sup>386</sup> Cvetić, Mariela: *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art i Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011, str. 92.

<sup>387</sup> Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, MIT Press, 1997, str. 64.

<sup>388</sup> Reč je o Frojdovoj teoriji zavodenja nastaloj između 1895. i 1897. godine, prema kojoj je izvor neuroze najčešće neko stvarno seksualno zlostavljanje (zavodenje). Od ove teorije Frojd je međutim ubrzo odustao, shvativši da su neki

otac pojavljuje kao primarni zavodnik, a manifestuje u statui Dantea. Prostor i atmosfera ove slike su „topli“ i „prijateljski“, jer je „subjekt više u ljubavi, nego što je ljubomoran u odnosu na oca“.<sup>389</sup> Međutim, činjenica da ovaj kompleksni psihološki mehanizam Kiriku do kraja „ostaje zagonetan“ govori zapravo o tome da je *das Unehimliche* nadrealistima zaista bio nepoznat, iako u njihovim delima prisutan.



Slika 15: *Enigma jesenjeg poslepodneva* (levo, 1910); *L'Énigme d'une journée* (desno, 1914), Đorđe de Kiriko.

Kiriko je realnost video kao veliku misteriju, kao „ogroman muzej stranosti“, a umetnost kao način da se ta misterija odgonetne. On, međutim, nije računao da „zagonetka realnosti“ svoje poreklo ima u traumama prošlosti, već je na misteriju sveta gledao kao na veliku „metafizičku zagonetku“. Pa ipak, ta zagonetna misterija nije uvek bila „topla“ i „prijateljska“. Foster navodi da druga zagonetka, odnosno drugo Kirikovo delo s takvim nazivom – *L'Énigme d'une journée*<sup>390</sup> (1914), kao i većina dela nakon početka Velikog rata, ukazuje na traumatično iskustvo stranosti spoljašnje realnosti. Dakle, u kasnijim je Kirikovim radovima, osim što je bila enigmatična, realnost postala strašna i uznemirujuća. Drugi događaj iz njegovog života govori o tom promenjenom pogledu na spoljašnji svet:

„Sećam se jednog živopisnog zimskog dana u Versaju... Sve je zurilo u mene misterioznim, upitnim očima. Tada sam shvatio da svaki kutak prostora, svaki stub, svaki prozor poseduje duh, neprobojnu dušu. Gledao sam unaokolo na mermerne heroje, nepomične na lucidnom vazduhu, ispod smrznutih zraka tog zimskog sunca koji su *bez ljubavi* padali na nas... U tom trenutku sam postao svestan misterije koja tera ljude da kreiraju određene forme. Kreacija se pojavila kao izvrsnija od kreatora...

---

pacijenti/pacijentkinje izmišljali scene zavodenja, što ga je zatim odvelo ka formulisanju *teorije fantazma*. Pogledati *Rečnik psihoanalize*, Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 1047–1050.

<sup>389</sup> Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, MIT Press, 1997, str. 65.

<sup>390</sup> U prevodu *Zagonetka dana*.

Verovatno najčudesnije osećanje koje nam je preneto od praistorijskog čoveka jeste predosećaj. On će uvek postojati. Možemo ga smatrati večnim dokazom iracionalnosti univerzuma. Prvobitni čovek mora da je tumarao svetom punim *das Unheimliche* znakova. Mora da je drhtao na svakom koraku<sup>.391</sup>

*Das Unheimliche* karakter, koji Kiriko ovde opisuje, potiče od animizma realnosti, odnosno od pretpostavljenog pogleda kojim mrtva priroda zuri u subjekta. Foster u ovom pogledu pronalazi ponovljenu manifestaciju očinske figure i fantaziju zavodjenja, s tim da su one sada označene kao preteće, kao izraz kastracionih kompleksa. Paranoična projekcija pogleda na objektivnu realnost označila je dramatičnu promenu u Kirikovom radu, prelaz od zavodljivog i zagonetnog ka melanholičnom i pretećem prikazu realnosti. Ovaj pomak od zagonetne misterije ka uznemirujućoj melanholiji, od Erosa ka Tanatosu, Breton je tumačio kao Kirikov gubitak osećaja za sve što je dotad radio.<sup>392</sup> Breton je Kirikovo kompulsivno insistiranje na melanholiji verovatno video kao zloupotrebu „negativnog viška“, kao prepuštanje nagonu smrti i čistoj disocijaciji, jer je za Bretona „smrt disocijativni princip, nije nadrealistički, te on mora biti suprotstavljen nadrealističkoj ljubavi – drugim rečima, mora od nje biti distanciran“.<sup>393</sup> Dakle, iako oscilira u zoni između disocijacije i smrti, s jedne strane, te slobode i ljubavi, s druge, Bretonov nadrealizam izražava apsolutnu i beskompromisnu zabranu disocijativnog, odnosno apsolutnu i beskompromisnu afirmaciju pola slobode, ljubavi i stvaranja. Pritom, „temeljni ulog [za Bretona] je da se ljubav ne misli kao sudbina, već kao susret i mišljenje, kao nesimetrično egalitarno postajanje, kao izum sebe“.<sup>394</sup> Dakle, disocijativni prostor u umetnosti, kao granično polje između disocijacije i kreacije, nije samo potencijalni prostor umetničkog stvaralaštva već i prostor izgradnje subjektivnosti samog umetnika; iako ne isključivo umetnika.<sup>395</sup> Disocijativni prostor (umetnosti) grčevita je borba, te koncentrisana, kompulsivna pažnja usmerena na pozornicu sopstvene egzistencije (umetnika).<sup>396</sup>

---

<sup>391</sup> Dordo de Kiriko u knjizi *Compulsive Beauty*, Hal Foster, MIT Press, 1997, str. 65.

<sup>392</sup> Andre Breton u knjizi *Compulsive Beauty*, Hal Foster, MIT Press, 1997, str. 73.

<sup>393</sup> Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, MIT Press, 1997, str. 14.

<sup>394</sup> Badiou, Alain: *Stoljeće*, Antibarbarus, Zagreb, 2008, str. 137.

<sup>395</sup> Vidi fusnotu br. 143 na str. 43.

<sup>396</sup> Vidi Sliku 16.



Slika 16: *Autoportret*, Đorđo de Kiriko, (levo 1912-13; sredina 1925; desno 1945).

Koncept *das Unheimliche* pruža, dakle, jedinstvenu mogućnost da se razume *kad* i *kako* dolazi do pojava prostorne disocijanosti i subjektive decentriranosti, bilo da se radi o umetnosti ili svakodnevnom životu. Pa ipak, ovaj koncept ne uspeva da objasni *zašto* se ovo specifično iskustvo realnosti uopšte uspostavlja? *Das Unheimliche* je u ovom pitanju nemoćan, pre svega jer je savremenik pojave cepanja subjekta, kao i psiholoških krivljenja modernog prostora.<sup>397</sup> Naime, disocijanost, decentriranost i *das Unheimliche* su endemski fenomeni modernosti, koji zajedno s njom nastaju. *Das Unheimliche* stoga nije uzrok druge dve pojave, niti je ijedan od ova tri fenomena uopšte neki uzrok. Pre se može pretpostaviti da su moderna prostornost, subjektivnost i osećajnost posledice, odnosno simptomi nekih drugih, dubljih i kompleksnijih procesa svog vremena. Takozvano veliko otvaranje ka praznini i besmislu modernog univerzuma mogući je put ka prepoznavanju i razumevanju uzroka specifično moderne simptomatologije – disocijativnosti kada je u pitanju prostor, decentriranosti kada je u pitanju subjektivnost i *das Unheimliche* estetike kada je u pitanju moderni „kvalitet osećanja“. Pre svega, jer je kompleksno iskustvo realnosti, o kojem je reč, a pre svega prostora, nastalo, menjalo se i razvijalo paralelno s projektom modernosti, paralelno s intrinzičnim modelima prevladavanja modernog diskursa praznine. „Psihoanaliza je“, tvrdi Dolar, „bila prva koja je sistematično ukazala na *das Unheimliche* [te otud i disocijativnu] dimenziju u njenom odnosu na sâm projekat modernosti, ne da bi doprinela njenom nestanku, već da bi je držala otvorenom“.<sup>398</sup>

<sup>397</sup> Vidi poglavlja 3.3 i 4.0.

<sup>398</sup> Dolar, Mladen: *'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny*, October, vol. 58, *Rendering the Real*, 1991, str. 23.

### 5.3. Savremene manifestacije disocijativnosti

Uobičajenim interpretacijama postmodernizma, u osnovi kojih je prisutna uvek ista žudnja za „punoćom same stvari“ ili za bogatstvom „živog iskustva“, u knjizi *Ispitivanje Realnog* (2005), Slavoj Žižek suprotstavlja, kako sam navodi, definiciju postmodernizma oslobođenu tih „ideologija autentičnosti“. S tim u vezi, on piše:

„Postmodernizam označava uspon u središtu modernističkog prostora jezika i njegovog interpretativnog samokretanja ka beskonačnom 'tvrdom' nukleusu, odnosno inerciji Realnog koje se ne može simbolizovati. Lakan nam omogućava da to mesto vidimo izvan simboličkoga kao prazninu otvorenu šupljinom u simboličkom Drugom. Inertni objekt uvek je prisustvo koje ispunjava šupljinu oko koje se artikuliše simbolička komanda, pri čemu je šupljina retroaktivno konstituisana samom tom komandom a nikako nije 'prejezička' činjenica“.<sup>399</sup>

Na ovaj način, Žižek zapravo i modernizam i postmodernizam definiše u odnosu na istu centralnu prazninu, i to tako što specifikume oba istorijska perioda pronalazi u njihovom tretmanu šupljine unutar simboličkog poretka. Pri čemu, u modernizmu šupljina ostaje prazno mesto, koje „ostavlja mogućnost razumevanja centralne praznine iz teološke perspektive 'odsutnog Boga'“;<sup>400</sup> dok sasvim suprotno, u postmodernizmu na mesto šupljine dolazi ambivalentni objekat „indiferentnog i arbitrarnog karaktera“. U postmodernizmu, dakle, na mestu centralne praznine najčešće se pojavljuje obični predmet svakodnevice, koji ima sposobnost „da funkcioniše kao nešto odvratno, a odmah potom kao uzvišena, harizmatična utvara. Razlika je“, naglašava Žižek, „čisto strukturalna. Ona nije vezana za 'stvarna svojstva' objekta, nego samo za njegovo mesto, za njegovu vezu sa simboličkom identifikacijom“.<sup>401</sup> Paradigmatska modernistička dela u tom smislu su Antonionijev film *Uvećanje*,<sup>402</sup> ili Beketova drama *Čekajući Godoa*,<sup>403</sup> u kojima je celokupna radnja bazirana na odsustvu glavnog objekta radnje. Stoga, pretpostavlja Žižek, ako bi Beketov tekst bio pisan ponovo – postmodernistički, Godo bi bio „glupak koji nas zasmehava, koji je, da tako kažemo, isti kao mi, koji živi uzaludan život prepun dosade i glupih zadovoljstava – s jednom razlikom u tome što slučajno, ne poznajući sebe, shvata da zauzima mesto Stvari. Tako bi on počeo da inkarnira Stvar čiji dolazak se očekuje“.<sup>404</sup>

---

<sup>399</sup> Žižek, Slavoj: *Ispitivanje Realnog*, Akademska knjiga, Beograd, 2008, str. 163.

<sup>400</sup> Ibid., str. 166.

<sup>401</sup> Ibid., str. 164.

<sup>402</sup> *Blow-Up* (1966)

<sup>403</sup> *En attendant Godot* (1949)

<sup>404</sup> „das Ding [Stvar] je, pre svega, prazno mesto okruženo značenjskom artikulacijom – prazno mesto ispunjeno čime god hoćemo...“; *ibid.*, str. 166;

S druge strane, prvi postmodernista među modernističkim piscima za Žižeka je Kafka, „pisac fantazije, prostora bolnog, inertnog prisustva“,<sup>405</sup> jer praznina „birokratske mašinerije“, glavna tema kafkijanskog sveta, nije prikazana u formi „odsustva“. Štaviše, ništavilo je kod Kafke prikazano kao prazno mesto „uvek već ispunjeno inertnim, opscenim, prljavim i pobunjeničkim prisustvom“ sudija i birokratskih službenika.<sup>406</sup> Upravo se zato ne može reći da je Kafkin univerzum modernistički svet „odsutnog Boga“, već pre svet boga otelovljenog u Stvari. „U tome je“, zaključuje Žižek, „sadržana teološka lekcija postmodernizma. Lud, opsceni Bog, Vrhovno-biće-u-Zlu, upravo je isto što i Bog uzet u smislu Vrhovnog dobra. Razlika bi bila jedino u činjenici što smo mu isuviše blizu“.<sup>407</sup> U imanenciji Stvari, u blizini *indiferentnog objekta*, sadržana je dakle suština postmodernističkog odnosa prema realnosti. Dok je u modernizmu, usled zauvek odložene inkarnacije Stvari, prazno mesto podsticalo transcendiranje centralne praznine, u postmodernizmu inkarnirana Stvar, njena blizina, blokira transcendentalno prekoračivanje. Ono što se dešava u postmodernizmu jeste prelaz „od označitelja do objekta, ’od simptoma do fantazije’“.<sup>408</sup> Istovremeno, „prolazak kroz fantaziju“<sup>409</sup> je način da se centralna praznina unutar realnosti drži otvorenom.

S jedne strane, Žižekova intepretacija modernizma/postmodernizma direktno ilustruje značaj/poziciju koju u moderno doba zauzima diskurs praznog; budući da u središte oba perioda postavlja takozvanu centralnu prazninu. S druge strane, njegova definicija postmodernizma nedvosmisleno ukazuje na paradigmatički značaj koji pojam *objekta* (Stvari) dobija u drugoj polovini XX veka. U psihoanalizi pojam objekta prvi koristi Frojd, i to u smislu onoga što zadovoljava nagone. Objekat u tom slučaju može biti neka osoba, parcijalni objekat, realni objekat ili fantazmatički objekat.<sup>410</sup> Frojd, međutim nikad nije otišao dalje od ovog viđenja objekta, to jest nikada nije pretpostavio mogućnost da sâm objekat utiče na izgradnju subjekta ili njegovih aktivnosti. Upravo to je 1924. godine pretpostavio Karl Abraham,<sup>411</sup> čije istraživanje će kao takvo imati veliki uticaj na brojne psihoanalitičare tridesetih godina XX veka koji će razviti potpuno nov pristup „psihoanalitičkom istraživanju osnova čovekove ličnosti: jastva (*selfa*) kao predstave ili odnosa prema drugom, objekta kao ugrađenog, introjektovanog, projektovanog,

---

<sup>405</sup> Ibid., str. 169.

<sup>406</sup> Ibid., str. 169.

<sup>407</sup> Ibid., str. 169–170.

<sup>408</sup> Ibid., str. 163.

<sup>409</sup> „’Proći kroz fantaziju’ stoga, paradoksalno, znači potpuno se identifikovati sa fantazijom – naime, sa fantazijom koja strukturira višak koji odbija naše utapanje u svakodnevnu realnost“; Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, New York, 2002, str. 17.

<sup>410</sup> Žan Laplanš i Žan Bertran Pontalis u knjizi *Rečnik psihoanalize*, Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 701.

<sup>411</sup> Karl Abraham (1877–1925), psihoanalitičar.



ugrožavajućeg ili, naprotiv, dobročiniteljskog“.<sup>412</sup> Novi pristup o kojem je reč bila je *teorija objektnih odnosa* i njeni začetnici, poput Melanije Klajn<sup>413</sup> ili Donalda Vinikota, za razliku od Frojdovog biološkog evolucionizma i značaja koji je on davao seksualnim nagonima, prvi će prednost u formiranju ličnosti dati objektima; pre svega majci, koja se smatra prvobitnim, odnosno pra-objektom. Teorija objektnih odnosa bazirana je na pretpostavci da najraniji period razvoja odojčeta, njegov paranoidni odnos prema (parcijalnim) objektima, koji podrazumeva nerazlikovanje između sopstva i drugih objekata, bitno utiče na formiranje ega, te pojavu kasnijih paranoidno-šizoidnih ili disocijativnih pozicija.<sup>414</sup> Pod pojmom objektnog odnosa stoga se podrazumevaju različiti fantazmatski modaliteti uspostavljanja odnosa između subjekta i spoljašnjeg sveta; u razvojnoj ali i kasnijim fazama života.<sup>415</sup>

U teorijskom smislu, jedna od najsloženijih koncepcija psihoanalitičkog pojma objekta jeste Lakanov *objekt a*.<sup>416</sup> Lakan je lično smatrao *objekt a* svojim najznačajnijim doprinosom psihoanalizi. Pa ipak, u njegovom celokupnom teorijskom opusu skoro da nema pojma koji je tako složen, višeznačan i neuhvatljiv. U početku, *objekt a* najpre se odnosio na pojam drugog, odnosno na imaginarnu dimenziju ega, koja funkcioniše kao drugo. Međutim, nakon faze interpretiranja *objekta a* kao imaginarne dimenzije, pedesetih godina, kako navodi Brus Fink, Lakan *objekt a* konceptualizuje više kao realni objekt, odnosno *objekt žudnje*. U ovoj fazi, Lakan od Platona preuzima pojam *agalme*, kojim zapravo opisuje *objekt a*. Naime, „na isti način na koji je *agalma* dragocen objekt skriven unutar relativno beznačajne kutije, tako je objekt malo a objekt žudnje koji tražimo u drugom“.<sup>417</sup> Tokom šezdesetih, Lakan će doći do novog uvida, nakon kojeg će konačno utvrditi da *objekt a* nije objekt žudnje, već *objekt-uzrok žudnje*. Ova je ispravka ključna za razumevanje *objekta a*. Međutim, paradoks nove definicije leži u činjenici da „žudnja, strogo uzevši, nema objekt. Žudnja je po svojoj biti stalna potraga za nečim drugim i ne postoji odredljiv objekt koji je sposoban zadovoljiti je, drugim riječima: ugasiti. Žudnja je u osnovi uhvaćena u dijalektičko kretanje jednog označitelja prema sljedećem i dijametralno je suprotna fiksaciji. Ne traži zadovoljenje, već prije svoje nastavljanje i jačanje“.<sup>418</sup> Dakle, *objekt a* je objekt-uzrok žudnje, koja s druge strane uopšte ne zahteva

---

<sup>412</sup> Žan Laplanš i Žan Bertran Pontalis u knjizi *Rečnik psihoanalize*, Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 702.

<sup>413</sup> Melanija Klajn (*Melanie Klein*; 1882–1960), psihoanalitičarka.

<sup>414</sup> Ovaj je pristup zastupala Melanija Klajn. Za sličnu interpretaciju uloge objekta u kasnijim manifestacijama disocijativnih pozicija ličnosti kod Vinikota, vidi str. 84.

<sup>415</sup> Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel: *Rečnik psihoanalize*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 701.

<sup>416</sup> Čita se objekt malo a.

<sup>417</sup> Evans: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1996, str. 128.

<sup>418</sup> Fink, Brus: *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance*, Kruzak, Zagreb, 2009, str. 102.

neki objekt. Ovo dalje znači da *objekt a* nije stvarni objekt, već fantazma, odnosno *strukturalna pozicija* koju baš zato može zauzeti bilo koji stvarni objekt. Jedna sažeta definicija *objekta a*, stoga, glasi: „Objekt malo a kao *izvorno izgubljen* ili nemoguć objekt podudara se sa samim gubitkom i utjelovljuje prazninu. Jer, objekt malo a je objekt fantazma koji izaziva našu želju istodobno bivajući – i to je njegov paradoks – retroaktivno određen tom željom. Ili, preciznije: objekt malo a je čista praznina koja funkcioniра kao objekt-uzrok želje“.<sup>419</sup> Činjenica da se radi o izvorno izgubljenom objektu znači zapravo da objekta nikada nije ni bilo, da on nikada i nije bio konstituisan kao objekt, te zbog toga nijedan stvarni objekt nužno ne može ispuniti prazninu koju *objekt a* otvara (iako može zauzeti njegovu poziciju). Fink ovu dimenziju *objekta a* kao izgubljenog objekta na primeru majčinih grudi ilustruje na sledeći način:

„Kada su se jednom konstituirale (simbolizirale, premda dijete još uvijek može i ne moći govoriti na drugima razumljiv način), dijete grudi više nikada ne može ponovo pronaći onakve kakve ih je doživjelo prvi put: *nerazdvojene* od svojih usana, jezika i usta, od svojega sebstva. Kada je objekt jednom konstituiran, nikada se više ne može ponovo doživjeti 'prastanje' u kojem nema razlike između dojenčeta i grudi, ili između subjekta i objekta (...) zato se ni zadovoljenje prvog puta nikada ne može ponoviti. (...) *Objekt (a) je preostatak tog procesa konstituiranja objekta, otpadak koji izmiče zahvatu simbolizacije*. To je podsjetnik na to da postoji nešto drugo, nešto možda izgubljeno, što možda tek treba pronaći“.<sup>420</sup>

*Objekt a* kao ostatak simbolizacije poslednji je Lakanov pokušaj da dovrši eksplikaciju ovog složenog pojma. Kao podsetnik na realno, odnosno kao višak simbolizacije, *objekt a* se poistovećuje s viškom uživanja (*jouissance*). Višak uživanja shvaćen je sada u ekonomskim relacijama kao „višak vrednosti“; kao višak profita u kojem se prema pravilu uživa više nego u samom profitu. Međutim, problem s *jouissance* leži u tome što je sam višak retko dostižan, budući da je „predat Drugom“. Ili, kako Fink piše: „višak *jouissance* se kao i višak vrijednosti može promatrati kao da kruži 'izvan' subjekta, u Drugom“.<sup>421</sup> Pored ovih uobičajenih interpretacija *objekta a*, Fink izdvaja još jednu, koja zapravo govori o poreklu Lakanove ideje u vezi sa ovim pojmom. Naime, on *objekt a* dovodi u vezu s takozvanom Frojdivom Stvari. U delu *Entwurf einer Psychologie*<sup>422</sup> (1895), Frojd definiše Stvar kao „neuron a“, odnosno kao deo neuronskog kompleksa koji u opažajnom kompleksu ostaje nepromenjen. Frojdivska stvar je tako ono što u opažanju drugog ostaje

---

<sup>419</sup> Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 430.

<sup>420</sup> Fink, Brus: *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance*, Kruzak, Zagreb, 2009, str. 106–107.

<sup>421</sup> Ibid., str. 109.

<sup>422</sup> U prevodu *Projekat za naučnu psihologiju*.

nepromenjeno – „koherentna stvar“. Lakan, kako tvrdi Fink, prevodi ovu formulu na označiteljski kompleks i tako uspostavlja svoju definiciju Stvari:

„*Das Ding* je od početka ono što nazivam neoznačenim [ili onim što je s-onu-stranu-označenog: *hors-signifié*]. Subjekt održava odstojanje od ovog neoznačenog i od afektivnog odnosa prema njemu, konstituirajući se u tipu odnosa, obilježenog praafektom, koji je tu prije svakog i svog potiskivanja“.<sup>423</sup>

Dakle, Lakan definiše Stvar kao objekt unutar Drugog (označiteljskog lanca), koji nije moguće simbolizovati, odnosno kojem nije moguće pripisati odgovarajući smisao. Taj objekt – *objekt a* – iako nesimbolizovan, ipak je u Drugom, to jest preko Drugog, budući da je sam konstituisan kroz simbolizaciju; retroaktivno, konstitucijom samog subjekta u polju Drugog. „To je“, piše Fink, „objekt od kojeg subjekt drži odstojanje, ne dolazeći preblizu, ali ne ostajući niti predaleko. *Subjekt postaje kao obrana od njega, od s njim povezanog pradoživljaja užitka/boli*“.<sup>424</sup> Dakle, shvaćen kao Stvar, *objekt a* konačno može biti definisan kao paradigmatički objekt postmodernosti, dok odbojnost, odnosno zazor<sup>425</sup> u odnosu na centralnu Stvar nije ništa drugo do osnovni oblik postmoderne osećajnosti. S druge strane, „držanje odstojanja“ kroz smenu privlačnosti i odbijanja, kroz iskustvo disociranosti u odnosu na centralnu slepu mrlju, moguće je definisati kao analognu manifestaciju postmoderne varijante onog što se u modernizmu (nadrealizmu) dalo nazvati *disocijativnom pozicijom*. Razlika je, međutim, sadržana u činjenici da je moderni oblik disocijativnosti ostavljao mogućnost, pa čak i zahtevao, transcendiranje centralne praznine, dok u postmodernizmu imanencija inertne Stvari blokira svaki oblik transcendentalne ekspanzije prostornosti (subjektivnosti). Ekstatična dimenzija disocijativnog prostora modernosti transformisana je tako u postmoderno kruženje oko centralnog praznog mesta. Drugim rečima, kompulsivna pažnja postmodernosti prikovana je za fantazmatičnu, inertnu Stvar.

U analizi kritičkih praksi nakon šezdesetih godina prošlog veka, u knjizi *Povratak realnog* (1996), Hal Foster registruje specifičnu, u korenu nadrealističku, liniju razvoja umetnosti, koju je, prema njegovim rečima, moguće uočiti u pojedinim delima pop arta, hiperrealizma ili delima aproprijacijske umetnosti, a koja devedesetih eskalira takozvanim povratkom Realnog. Za razliku od uobičajenih interpretacija pop arta kao umetnosti simulakralnih ili referencijalnih slika, Foster ovde usvaja treći pristup, koji naziva „traumatični realizam“. On nalazi da je trauma središnji pojam, koji na neočekivan način

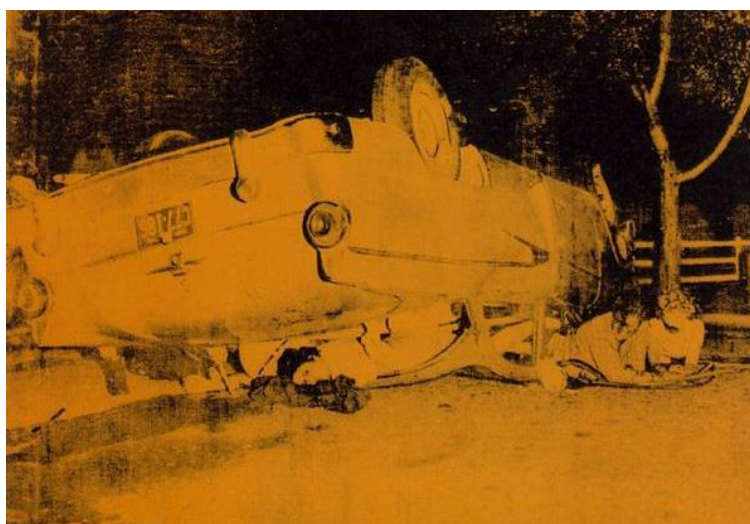
---

<sup>423</sup> Žak Lakan (Seminar VII) u knjizi *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance*, Brus Fink, Kruzak, Zagreb, 2009, str. 107.

<sup>424</sup> Fink, Brus: *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance*, Kruzak, Zagreb, 2009, str. 107–108.

<sup>425</sup> Misli se na *das Unheimliche*.

povezuje dva naizgled nespojiva umetnička pravca: nadrealizam i pop art. Naime, Foster nalazi da je traumatični realizam jedini način da se kompulsivna ponavljanja katastrofičnih prizora saobraćajnih udesa u seriji „Smrt u Americi“,<sup>426</sup> Endija Vorhola,<sup>427</sup> shvate istovremeno „kao referencijalne i simulakralne, povezane i nepovezane, afektivne i bezosećajne, kritičke i samozadovoljne“ slike, što one zapravo jesu.<sup>428</sup> U teorijskom smislu Foster stoga polazi od lakanovske interpretacije traume kao propuštenog susreta s realnim. Naime, realno je kod Lakana definisano kao nemoguće, nepredstavljivo i neizrecivo znanje, koje kao takvo ne može ni na koji način biti reprezentovano. Štaviše, realno je kao takvo unapred već izgubljeno. Susret s realnim uvek je već propušten, te je sudbina njegovog pojavljivanja osuđena na ponavljanje; ponavljanje propuštenog susreta. Imajući u vidu ovu traumatičnu dimenziju ponavljanja, Foster piše: „ponavljanje kod Vorhola nije reprodukcija u smislu reprezentacije (referenta), ili simulacije (čiste slike, odvojenog označitelja). Umesto toga, ponavljanje služi da *zakloni* realno koje se shvata kao traumatično. Ova potreba, međutim, i *ukazuje* na realno, pa na ovom nivou i u ovoj tački realno probija ekran ponavljanja“.<sup>429</sup> U radu traume, koja destabilizuje Vorholova ponavljanja, takođe se proizvode i odgovarajući disocijativni učinci. Kao što u Kirikovom slučaju traumatska odložena akcija proizvodi disocijativni refleks svojstven jedinstvenom iskustvu „misterije sveta“, tako se u slučaju Vorholovih ponavljanja užasavajućih akcidenata disocijativni refleks u odnosu spram sveta javlja u rasponu od bezosećajne anemije do traumatske empatije.



Slika 17: *Pet smrti*, Endi Vorhol, 1963.

---

<sup>426</sup> *Death in America* (1960-e).

<sup>427</sup> Endi Vorhol (*Andy Warhol*), (1928-1987), vizuelni umetnik, filmski reditelj i producent.

<sup>428</sup> Foster, Hal: *Povratak Realnog*, Orion Art, Beograd, 2012, str. 140.

<sup>429</sup> *Ibid.*, str. 142.

Disocijativnost imanentna traumatičnom realizmu kreće se dakle u rasponu od čiste disocijacije izazvane umnožavanjem identičnosti do afektivnog zazora od traumatičnog realnog. Oslobođena afektivnost, u ovom slučaju, zamenjuje nadrealistički zahtev za sublimacijom, dok se, s druge strane, disocijativni refleks svija oko odsutne Stvari, bleedi i iščezava na horizontu nikad ostvarenog susreta. Drugim rečima ekspanzivni potencijal disocijativnosti prazni se u grčevitim ponavljanjima; u kruženju oko realne Stvari. Međutim, disocijativna simptomatologija nije evidentna isključivo u modusima ponavljanja propuštenog susreta s realnim, već se dá uočiti i u hiperrealizmu pojavnosti sveta kao sam *višak realnosti*. U ovom kontekstu Foster govori o takozvanom „traumatičnom iluzionizmu“, a u teorijskoj analizi koristi poznatu Lakanovu interpretaciju *objekta a* kao „pogleda“ (*gaze*). Naime, ono što Lakan smatra pogledom nije uobičajeno shvaćen subjektov pogled na svet, već upravo obrnuto, pogled koji svet upućuje subjektu. To je situacija u kojoj je subjekt taj koji je posmatran. Subjekt nije tačka s koje se posmatra i/ili ima slika o spoljašnjem svetu, već je sam subjekt deo slike. Subjekt je na neki način „u-slikan“. Svetlosni konus koji u geometrijskoj perspektivi polazi iz oka posmatrača i na likoravni ocrtava predmet posmatranja u slučaju lakanovskog pogleda ima obrnut smer. Konus pogleda polazi iz „svetlosne tačke“ smeštene u svetu i na mestu likoravni formira vrstu zabrana, koji Lakan naziva „ekranom“. Funkcija ekrana, bar kako je Foster tumači, jeste da „posreduje pogled objekta za subjekt, ali takođe i štiti subjekt od ovog pogleda-objekta“.<sup>430</sup> Ekran je stoga mreža znakova i/ili diskursa, koja hvata realni objekt posmatranja i isporučuje ga oku subjekta. „Ovaj ekran  *baca senku*: nekad tu senku Lakan zove skotoma, nekad mrlja“,<sup>431</sup> i ta mrlja upravo je sâm pogled; šupljina, na ekranu iz/iza kojeg vreba realno. Pa ipak, iako propušta realno, funkcija ekrana je zaštitna. Bez ekrana subjekt bi bio izložen direktnom, smrtonosnom dodiru nemogućeg. Stoga traumatični iluzionizam eksponiranjem zaštitne funkcije ekrana nastoji potisnuti realno, koje vreba ispod nataloženih slojeva viška realnosti. Međutim, i pored grčevite proizvodnje simboličkih značenja kako bi se „ukrotio pogled“ objekta, hiperrealizam ne uspeva da zagospodari realnim. Štaviše, upravo zato što je realno u njemu tako radikalno potisnuto, ono se u višku simboličkog/realnosti i vraća. Poredeći ga sa nadrealizmom, Foster piše:

„za razliku od nadrealizma, hiperrealizam pre teži da zakloni nego da otkrije realno; pa tako slaže slojeve znakova i površina koje uzima iz sveta robe ne samo preko reprezentacijske dubine, nego i protiv traumatičnog realnog. A ipak, ova nespokojna

---

<sup>430</sup> Foster, Hal: *Povratak Realnog*, Orion Art, Beograd, 2012, str. 147.

<sup>431</sup> Poglavlje *The Gaze in the Expanded Field*, Norman Bryson, u knjizi *Vision and Visuality – discussions in contemporary culture*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Seattle, 1988, str. 92.

brižljivost u nastojanju da se prepokrije realno svejedno upućuje na njega; hiperrealizam ostaje umetnost 'oka očajnog zbog pogleda' i ovaj očaj se vidi".<sup>432</sup>



Slika 18: *Untitled* (iz serije *Sunset*), Ričard Prins, 1981.

S druge strane, kada aproprijacijska umetnost kritički upotrebi hiperrealizam, rezultat može biti svesno iskušavanje pogleda objekta, te namerno cepanje slike-ekrana. Drugim rečima, kada Ričard Prins,<sup>433</sup> koristeći reklamne fotografije iz turističkih časopisa i kataloga, manipuliše hiperrealizmom porobljene želje on radi upravo to. Ekspozirajući višak realnosti, Prins razara iluziju reprezentacijskog, oslobađajući na taj način potisnuto realno. Drugačije zapravo i nije moguće razumeti zaprepašujuće nelagodan i zloslutan karakter Prinsovih *Zalazaka sunca* (*Sunset*, 1981).<sup>434</sup> Jer, samo blizina realnog može objasniti morbidnu distorziju romantizovanog prikaza zaljubljenog para, muškarca koji podiže ženu iz mora, njihova gotovo ugljenisana tela, mučno crvenu boju neba i zalazak sunca od kojeg je moguće osetiti još samo snagu „smrtonosnog zračenja“. Prins dakle prikazuje izopačenu sliku realnosti, u koju je prodro razarajući pogled drugosti. Iluzija hiperrealizma ovde je u službi provokacije realnosti, a cilj joj je destabilizacija subjekta posmatranja i njegovo „izmeštanje iz sveta“. Reč je o tome da se ukidanjem iluzionizma simboličkih kodova subjekt treba suočiti s prazninom realnog, te s disocijativnim distanciranjem. Međutim, „provala realnog“ takođe je i pretnja za uspostavljenu distancu. Kriza ekrana za subjekta znači oslobađenje od apoteoze simboličkog, ali i nelagodnu izloženost predosećaju da je distanca nadvladana, te da je praznina drugosti jedino što je preostalo.

---

<sup>432</sup> Foster, Hal: *Povratak Realnog*, Orion Art, Beograd, 2012, str. 151.

<sup>433</sup> Ričard Prins (*Richard Prince*; 1949), slikar i fotograf.

<sup>434</sup> Vidi sliku 18.



Slika 19: *Untitled #173*, Sindi Šerman, 1986.

Umetnici koji su tokom devedesetih godina izveli takozvani povratak realnog, koji su hteli „*da pogled blešti, objekt opstane, realno postoji u svoj slavi (ili užasu) svoje pulsirajuće želje*“,<sup>435</sup> retko su uspevali da se oslobode inertne vezanosti za abjektnu Stvar. Pre svega jer je politička dimenzija abjektne umetnosti, baš kao i nadrealizma, opterećena istim nedostatkom, tačkom „u kojoj se desublimatorni impulsi sukobljavaju sa sublimatornim imperativom“.<sup>436</sup> Isti nedostatak takođe je i najkritičnija dimenzija konstitucije i eksploatacije disocijativne pozicije kao „iskušenja negativnog“. Jer, pre svega, ovaj „grčeviti posed subjekta predatog smrtonosnoj *jouissance*“, kako ističe Foster, „s jedne strane, (...) je *ekstaza* zamišljenog probijanja slike-ekrana i/ili simboličkog poretka; a sa druge, to je *užas* koji izazivaju ovi fantastični događaji iza kojih nastupa beznađe“.<sup>437</sup> Rizik disocijativnosti tako se još jednom pokazuje kao grčevito biranje između ekstaze i užasa, kreacije i disocijacije, angažmana i odustajanja.<sup>438</sup>

Osim kao reakciju na poststrukturalističku krizu teksta i slike sedamdesetih i osamdesetih godina, Foster povratak realnog, te fascinaciju traumom objašnjava još i krizom side, propašću države blagostanja, te povećanom stopom siromaštva na kraju veka. S druge strane, Mark Jarzombek<sup>439</sup> smatra da je od sedamdesetih godina, kad je avangardna umetnost počela znatno da se oslanja na psihoanalizu, a naročito nakon 1980, kada je posttraumatski stresni poremećaj (PTSP) i zvanično ustanovljen, u zapadnoj kulturi postao dominantan specifičan diskurs traume, čije razmere opravdavaju formulisanje takozvanog posttraumatskog zaokreta. Trauma je, prema njegovim rečima, dobila širi društveni značaj, daleko izvan granica psihijatrije i psihoanalize. Trauma je izašla izvan okvira privatnog i sramnog. Naročito nakon 11. septembra 2001, PTSP postaje deo javnog diskursa, ali i

---

<sup>435</sup> Foster, Hal: *Povratak Realnog*, Orion Art, Beograd, 2012, str. 148; Vidi Sliku 19.

<sup>436</sup> Ibid., str. 159.

<sup>437</sup> Ibid., str. 164.

<sup>438</sup> Vidi str. 101.

<sup>439</sup> Mark Jarzombek (1954), istoričar arhitekture.

globalni fenomen. „Zapravo, čak i kada je prvi put definisan u ranim 1980-im, još uvek se smatralo da PTSP 'ne pripada okvirima uobičajenog ljudskog iskustva', da je rezervisan za određene grupe individua kao što su ratni veterani ili žrtve seksualnog zlostavljanja. Danas ovo više nije slučaj. U stvari, posle raka i srčanih oboljenja, PTSP se vodi kao treći najozbiljniji i najkomplikovaniji problem u Sjedinjenim Državama“, piše Jarzombek.<sup>440</sup> S druge strane, Foster takođe tvrdi da je u popularnoj kulturi Zapada evidentan trend reinskripcije traume u individualno i istorijsko iskustvo. On čak smatra da je trauma postala teren za izgradnju nove subjektivnosti, jer u ovom „psihologističkom registru subjekt se, ma koliko uznemiren, probija natrag kao očevidac, svedok preživeli. Ovde traumatični subjekt zaista postoji, i njegov autoritet je apsolutan, zato što se trauma drugog ne dovodi u pitanje. U nju se može poverovati, sa njom se može čak identifikovati, ili ne. *U diskusru traume subjekt je (...) istovremno ispražnjen i uzvišen*“.<sup>441</sup> Dakle, nakon proglašenja smrti humanističkog subjekta tokom šezdesetih, *traumatični subjekt* devedesetih na izvestan način predstavlja njegov perverzni povratak. Međutim, kao takva, traumatična subjektivnost povlači za sobom i određenu psihologizaciju prostora, i to u formi onoga što Bergin naziva „paranoičnim prostorom“. O toj vrsti odnosa prema okruženju, Bergin piše:

„Paranoici ne prave jasnu razliku između sebe, drugih ljudi i stvari. Njihov govor ne koincidira sa njihovim identitetom; oni govore kao da su drugi ili prost objekt u svetu objekata. Oni su izgubili iluzorni, iako neophodni, osećaj transcendencije koji bi im omogućio da se pozicioniraju u središte sopstvenog prostora“.<sup>442</sup>

Za Bergina, paranoična pozicija je paradigma savremenog pojedinca, a paranoični prostor paradigmatički oblik savremene prostornosti. Nekada (pre modernizma), prema njegovim rečima, slika je bila ogledalo realnosti, dok je danas to ogledalo razbijeno i u stanju je da prikaže samo još fragmente realnosti. Slika realnosti nije stoga nikakav izvor sigurnosti. Savremeni svet je zapravo svet *samovoljnih slika*,<sup>443</sup> koje podražavaju pre-edipalno stanje fragmentiranog i dezorijentisanog ega. U tom kontekstu, Bergin zaključuje:

„U slikom-zasićenom okruženju, koje sve više podseća na unutrašnji prostor subjektivne fantazije izvrnute napolje, sama distinkcija subjekt-objekt počinje da se slama, a subjekt izdvaja u prostor koji je sam stvorio“.<sup>444</sup>

---

<sup>440</sup> Poglavlje *The Post-traumatic Turn and the Art of Walid Ra'ad and Krzysztof Wodiczko – from Theory to Trope and Beyond*, Mark Jarzombek, u knjizi *Trauma and Visuality in Modernity*, Saltzman, Lisa; Rosenberg, Eric (ed.), Dartmouth College Press, Lebanon, 2006, str. 256–257.

<sup>441</sup> Foster, Hal: *Povratak Realnog*, Orion Art, Beograd, 2012, str. 166.

<sup>442</sup> Burgin, Victor: *In/different Spaces – Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, str. 128–129.

<sup>443</sup> Kao što na to aludira i naslov poznate knjige *What pictures want?* (2005), Vilijama Mičela (*W.J.T. Mitchell*).

<sup>444</sup> Burgin, Victor: *In/different Spaces – Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, str. 121.



Paranoični prostor, stoga, rasvetljava nekoliko ključnih odlika postmodernog oblika prostornosti (subjektivnosti). Pre svega, koncept paranoičnog prostora podrazumeva vrstu prostornih odnosa koja ne pravi razliku između subjekta i objekta. Razlika između spoljašnjosti i unutrašnjosti, između psihološkog i fizičkog takođe je zamagljena. S druge strane, činjenica da je modernost kao takva suštinski zasnovana na ovim rasepima govori da je ideja modernog prostora na kraju XX veka u dubokoj krizi. Pretpostavka krize iznad svega je perverzna psihologizacija subjekt-objekt odnosa; odnosno perverzna mogućnost objekta da zauzme mesto subjekta, da u lakanovskom smislu bude nosilac „pogleda“. Novonastala situacija takođe govori, da je ekstimni karakter nadrealističkog prostora, koji je objektima omogućavao da deluju kao „provodnici psihičke energije“,<sup>445</sup> a subjektu da na taj način izgradi intenzivne, iako latentne veze sa spoljašnjim svetom, samo nekoliko decenija kasnije eskalirao u paranoično nerazlikovanje psihičkog i fizičkog, nastalo perverznim dislociranjima subjekta i objekta. Konstitutivna nemogućnost pozicioniranja subjekt-objekt relacija u paranoičnom prostoru konačno ukida i svaku mogućnost o/uvajanja disocijativnog trećeg prostora, odnosno „iluzorni, iako neophodni, osećaj transcendencije“. Kriza prostora tako nadilazi registre subjektivnosti i prostornosti, uključujući u svoje okvire širi kulturni prostor.

U tekstu *The City in Pieces* (1993), Bergin izdvaja dva karakteristična psihokorporalna modusa koji opisuju odnos savremenog subjekta prema okruženju: *autistični* i *šizofrenični* (koji uključuje i ranije pomenutu paranoju). Autistični modus podrazumeva zatvaranje subjekta i/ili njegovo potpuno odvajanje od spoljašnjeg sveta, dok šizofrenični modus, s druge strane, „predstavlja totalno otvaranje te relacije: do stepena u kom šizofrenično telo biva rasuto u komadima širom svog sveta“.<sup>446</sup> Naime, u najranijem periodu razvoja, kada odojče ne pravi razliku između „spoljašnjeg sveta 'realnih' objekata i unutrašnjeg sveta onih 'objekata' koji su psihološke reprezentacije senzacija, pre svega telesnih organa i majčinog tela“,<sup>447</sup> modusi autizma i šizofrenije smatraju se normalnim egzistencijalnim stanjima. Međutim, kasnije regresije na ove rane faze psihološkog razvoja dovode do različitih oblika autizma ili psihoza, koji se kreću od normalnih do patoloških. Savremeni uslovi života, prema Berginu, podstiču ove regresivne procese, te tako „danas, autistični odgovor totalnog povlačenja i šizofrenična anksioznost tela u komadima, pripadaju našim psihokorporalnim formama identifikacije s teletopološkom slagalicom

---

<sup>445</sup> Fredrik Džejmson u knjizi *Povratak Realnog*, Hal Foster, Orion Art, Beograd, 2012, str. 150.

<sup>446</sup> Bergin, Victor: *In/different Spaces – Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, str. 153.

<sup>447</sup> Ibid., str. 153.

grada u komadima“.<sup>448</sup> Naime, savremenu fragmentaciju fizičkog i psihološkog prostora, te imploziju prostornih dimenzija kao takvih, proizvela je, smatra Bergin, agresivna infiltracija medija, pre svega televizije, u svakodnevni život. Bergin se ovde direktno oslanja na Pola Virilija i njegovu konstataciju da je televizija, svojim direktnim prenosom sadržaja, zapravo „uništila dubinu polja realnog prostora“.<sup>449</sup> Kompleks tele-slika, koji u komadima daje predstavu realnog prostora, jeste dakle ta *teletopologija* u kojoj boravi savremeni subjekt. Autizam se u toj situaciji javlja kao odbrambeni mehanizam upravo u odnosu na taj teletopološki kompleks, dok šizofrenična odbrana znači mimetičko podražavanje teletopološke prirode stvarnosti. Pa ipak, na početku XXI veka, paradigmatički kompleks savremene depresivnosti sve više prednost daje autističnoj introverziji.

U knjizi *Pourquoi la psychanalyse?* (1999),<sup>450</sup> Elizabet Rudinesko<sup>451</sup> definiše savremeno društvo kao depresivno, što interpretira kao posledicu degradacije ideološke pozadine psihoanalize. U osnovi psihoanalitičke teorije i prakse, prema njenim rečima, nalazi se shvatanje *konflikta* kao generatora u izgradnji individualnosti. U savremenom društvu, međutim, konflikt zamenjuje norma, a fiksnu individualnost neoliberalni zahtev za performativnim modelom višestrukih identiteta. Zahtev koji se stavlja pred subjekta stoga nije ulazak u konflikt sa samim sobom, već zahtev usklađivanja s normativnim standardima. U nemogućnosti da odgovori na ekstremno stroge zahteve, savremeni subjekt reaguje samoprekorom, što proizvodi depresivna osećanja bespomoćnosti, nedovoljnosti, odbačenosti, isključivanja. Oslanjajući se na paradigmu depresivnosti, Kristin Ros,<sup>452</sup> u studiji *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006), dovodi u vezu paradigmatičnu simptomatologiju depresivnog isključenja i savremenu vizuelnu umetnost. Depresivni subjekt je, tvrdi Rosova, u središtu savremene umetnosti; istovremeno kao tema, ali i kao pretpostavljeni subjekt posmatranja. Savremni umetnici stoga nastoje da prikažu iskustvo depresije kroz predstavljanje/izvođenje specifičnog odnosa depresivnog subjekta prema drugom, spoljašnjem svetu i/ili sebi. Ovo podrazumeva prikazivanje nedostataka komunikacijakih sposobnosti, osiromašenje percepcije, doživljaja prostora i vremena, te distanciranja i odustajanja od sveta kako bi se subjekt zaštitio od gubitka. Drugim rečima, savremena umetnost nastoji prikazati fatalnu

---

<sup>448</sup> Ibid., str. 158.

<sup>449</sup> Virilio, Pol: *Kritični prostor*, Gradac, Čačak – Beograd, 2011, str. 79.

<sup>450</sup> U prevodu *Zašto psihoanaliza?*.

<sup>451</sup> Elizabet Rudinesko (*Élisabeth Roudinesco*; 1944), istoričarka i psihoanalitičarka.

<sup>452</sup> Kristin Ros (*Christine Ross*; 1958), istoričarka umetnosti.

prirodu življene depresivnosti, to jest ukazati na „konzervaciju živog u formi neživog“.<sup>453</sup> Na taj način savremena umetnost razvija specifičnu *estetiku isključivanja*. Istovremeno, za umetnost ovo znači odustajanje od klasičnih emancipatorskih zahteva, koji su se od ranog perioda modernosti stavljali pred umetnost. S druge strane, Ros takođe ističe da i pored toga što samo izvodi simptome depresije, nastojeći da u depresivno iskustvo sveta uvuče i samog posmatrača, estetika isključivanja zapravo zadržava kritičku distancu. Ovu paradoksalnu situaciju moguće je razumeti jedino ako se shvati savremeni diskurs depresivnosti, u kojem vodeću ulogu imaju savremene nauke o depresiji – neurobiologija, psihofarmakologija, kognitivna ili bihevioralna psihoterapija. Ros smatra da savremena umetnost aktivno participira u diskursu depresije, i to na način suprotstavljanja procesu „dementalizacije“. Pod pojmom dementalizacije ona podrazumeva „banalizaciju psihičke dimenzije subjektivnosti u savremenoj nauci o depresiji (...) što će reći da su subjektivno iskustvo mentalnog oboljenja, mentalnih procesa depresije (...) i psihičkog života – oblast želje, snova i fantazija, te subjektivni osećaj gubitka i vremena, svet savesti i konflikta – sve više obezvređeni u naučnom shvatanju depresivnih poremećaja“.<sup>454</sup> Imajući to u vidu, te podražavajući subjektivno iskustvo depresije, savremena umetnost nastoji odbraniti pravo na disfunkcionalnost, na bolest, na ne-savršenost. U ovom paradoksalnom zahtevu, sadržana je, međutim, ideja o pravu da se odstupi od norme, budući da depresija stoji u direktnoj suprotnosti s neoliberalnim shvatanjima o uvek produktivnom i fleksibilnom identitetu. Dakle, subverzivnu dimenziju savremene umetnosti teško je razumeti, tvrdi Ros. Savremeni umetnici odustaju od „modernog verovanja u emancipaciju i subverziju“,<sup>455</sup> oslanjajući se sve više na tradicionalno shvatanje kreativnosti kao melanholičnog uvida. Naime, savremeno podvođenje melanholije pod depresiju Ros tumači kao neutralizaciju melanholije, odnosno kao „gubitak gubitka“. Jer melanholija u svojoj suštini jeste neprestana, iako nikad dostižna, žudnja da se nadoknadi gubitak. Pa ipak, držati žudnju otvorenom, kako poučava Lakan, preduslov je izgradnje subjektivnosti. Subverzija savremene umetnosti stoga je sadržana u „melanholizaciji depresije“, to jest odbrani prava na „gubitak“. Estetikom isključivanja ona nastoji otvoriti put ka revitalizaciji subjektivnosti. Konačno, Rosova zaključuje:

„Savremena umetnost (...) izvodi i otkriva preplitanje depresije i subjektivnosti, ali samo da bi izložila njenu logiku isključivanja. Ovo je mesto (...) gde proces

---

<sup>453</sup> Pierre Fédida u knjizi *The Aesthetics of Disengagement - Contemporary Art and Depression*, Christine Ross, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006.

<sup>454</sup> Ross, Christine: *The Aesthetics of Disengagement - Contemporary Art and Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006, str. 181.

<sup>455</sup> Ibid., str. 200.

rementalizacije počinje, jer reč je o tome da se sa izvođenjem isključivanja otkriva (još-nedovršeni) prelaz s melanholične na depresivnu paradigmu, da su depresivni poremećaji shvaćeni u širem društvenom kontekstu neoliberalizma, te da je slika radikalno ponovo mišljena ne samo da bi korigovala već da bi materijalizovala, najavila, ponovila, reaktivirala, iznela na svetlo, prikazala i istražila mentalne, afektivne i korporalne simptome depresije“.<sup>456</sup>

Psiho-korporalni modus depresivne subjektivnosti, glavnu temu estetike isključivanja, odlikuju: ruptura u intersubjektivnim odnosima, te osiromašena percepcija koja sprečava asocijativne veze između subjektivnog unutrašnjeg sveta i spoljašnje okoline. Depresivni subjekt tako poništava ekstimnu dimenziju prostora, potvrđujući s druge strane autističnu introverziju kao svoj način „bivanja u svetu“. Kada bira rad *Untitled* (1994), holandske umetnice Lize Mej Post,<sup>457</sup> Rosova želi da ukaže upravo na ovu dimenziju isključivanja subjekta u odnosu na okolni prostor, budući da pozicija ženske figure prikazane na slici govori o njenom dvostrukom isključenju. Okrenuta leđima žena najpre ukazuje na svoju isključenost u odnosu na prostor u kojem je, a zatim i u odnosu na subjekta posmatranja. S druge strane, pozicija u odnosu na zavesu ukazuje na njenu isključenost od spoljašnjeg sveta. Leđa i zavesa funkcionišu stoga kao ekrani koji istovremeno izoluju i štite subjekta. Prisustvo ekrana takođe omogućava posmatraču da učita različite interpretacije u vezi s prikazanom figurom, iako „aktivnost gledanja ove žene ostaje imuna u odnosu na te projekcije“,<sup>458</sup> pokazujući zapravo da je ona sama u nekom trećem prostoru, izolovana i nedodirljiva. Prostorna dispozicija, primećuje Rosova, upućuje na još jedan aspekt rada koji govori o depresivnom odustajanju. Reč je o osiromašenoj percepciji, koja se javlja kao cena koja mora biti plaćena za ostvareno prostorno izolovanje. U radu su, međutim, primetni i drugi aspekti prostornog isključenja, o kojima Rosova piše:

„Želim sugerisati da osiromašenje percepcije – obezvređivanje nečijih kapaciteta da ima perspektivu, da razlikuje, da poredi, da interreaguje sa okolinom – zajedno s nečijom željom da se rastvori u sopstvenom prostoru, u radu *Untitled*, potiču uglavnom od odglumljene mimikrije ženske figure. *Femme-enfant* nastoji postati njeno okruženje; ona je rezultat ženske mimikrije detinjstva, odbacivanje zrelosti koja bi joj omogućila da odgovori na ideal feminine poslušnosti, fragilnosti i inferiornosti“.<sup>459</sup>

---

<sup>456</sup> Ross, Christine: *The Aesthetics of Disengagement - Contemporary Art and Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006, str. 201.

<sup>457</sup> Liza Mej Post (Liza May Post; 1965), fotografkinja.

<sup>458</sup> Ibid., str. 107.

<sup>459</sup> Ibid., str. 107.



Slika 20: *Untitled*, Liza Mej Post, 1994.

Mimetičku identifikaciju sa okruženjem, te infantilnu regresiju na detinjstvo (primetnu u načinu na koji je žena obučena), Rosova tumači kao izraz odustajanja, odbijanja simboličke identifikacije, što sve rezultira uspostavljanjem karakterističnog „ne sasvim“ identiteta. Figura je skoro ista kao okruženje, ali ne sasvim. *Femme-enfant* izgleda kao devojčica, ali ne sasvim. Model, „skoro isto, ali ne sasvim“<sup>460</sup> zapravo je izraz opšte ambivalentnosti rada. U mimetičkoj identifikaciji je stoga moguće prepoznati i specifičnu vrstu nagona ka nerazlici (iako „ne sasvim“), koji subjekta tera da se poistoveti s neorganskim svetom. Rože Kajoa<sup>461</sup> je ovu bizarnu tendenciju uočio najpre kod životinja koje imaju potrebu da se stope s okruženjem čak i kada nisu u životnoj opasnosti, a kod ljudi se ovaj nagon manifestuje kao šizofreno poistovećivanje s prostorom:

„Za ove opustošene duše, prostor kao da je proždiruća sila koja ih proganja, opkoljava, vari u gigantskoj fagocitozi koja se završava kada on zauzme njihovo mesto. Tada se telo odvaja od misli, individua probija granicu svoje kože i zauzima drugu stranu svojih čula. Ona pokušava da se vidi s bilo koje tačke u prostoru. Oseća sebe, kako postaje prostor, mračni prostor u koji ništa ne može da se stavi. Ona je slična, ne slična nečemu, nego samo slična. I izumeva prostore čijih je ona 'grčeviti posed'“.<sup>462</sup>

Ženska figura, u radu *Untitled*, utapanjem u prostor razotkriva svoju žudnju za ovim „mračnim prostorom“. Bela boja njene odeće, kose, ali i prostora, kao morbidna transformacija potisnute žudnje za mrakom, dodatno potcrtavaju dimenziju zahteva za ne-

<sup>460</sup> Ibid.; Rosova se ovde oslanja na koncept mimikrije Homija Babe (*Homi Bhabha*), koji kako ona kaže ukazuje na aktivnost „neuspele identičnosti“ ili „nedovršenog razlikovanja“ imanentne „ne sasvim“ identitetu *femme enfant*.

<sup>461</sup> Rože Kajoa, (*Roger Caillois*; 1913–1978), sociolog.

<sup>462</sup> Rože Kajoa u knjizi *Povratak Realnog*, Hal Foster, Orion Art, Beograd, 2012, str. 164.

organskim postojanjem. Međutim, osim mimikrije i pozicioniranje *femme-enfant* u prostoru takođe govori o perverznoj žudnji da ceo prostorni sklop za trenutak bude suspendovan, te da se bude na nemogućem mestu realnog. U eseju *Architectural Parallax* Žižek opisuje specifičnu prirodu prostorne pozicije (naizgled bizarne) u koju je *femme-enfant* postavljena:

„Nesamerljivost između spolja i unutra je transcendentalni apriori – u našem najelementarnijem fenomenološkom iskustvu, realnost koju vidimo kroz prozor uvek je minimalno spektralna, ne tako realna kao unutrašnji prostor u kojem smo. Zbog ovog, kad vozimo auto ili gledamo kroz prozor kuće vidimo spoljnu realnost u čudnom derealizovanom stanju, kao da posmatramo performans na ekranu; kada otvorimo prozor, direktni uticaj spoljašnje realnosti uvek prouzrokuje minimalni šok, mi smo preplavljeni njenom blizinom“.<sup>463</sup>

Dakle, pozicija na kojoj se *femme-enfant* nalazi mesto je koje potencijalno može da šokira, koje je u stanju da suspenduje uobičajene prostorne relacije unutrašnjeg i spoljašnjeg. To je pozicija na kojoj je, bar za trenutak, moguće steći potvrdu da „unutrašnjost i spoljašnjost ne pokrivaju ceo prostor: [da] uvek postoji višak trećeg prostora koji je izgubljen u deljenju na spolja i unutra“.<sup>464</sup> Ovaj višak je prostorno realno, razarajuća sila koja poništava simboličke odnose u prostoru, te sila koja subjekta vodi u samo središte šizofrenog poistovećivanja s prostorom. To je prostorno iskustvo, koje ne traži distancu, te zato pripada registru nemogućeg, šizofrenog. Pozicija koju *femme-enfant* zauzima govori, dakle, da ona fantazira o nemogućem mestu, da želi biti na mestu realnog objekta, u procepu između dve simboličke realnosti (unutrašnje i spoljašnje). Pa ipak, njeno držanje, njen „ne sasvim“ identitet odražava i konflikt želje. S jedne strane, evidentno je da se *femme-enfant* isključuje u odnosu na prostor u kojem je, da ga podražava (ali samo da bi se na šizofreni način od njega odvojila), da se odriče komunikacije, percepcije, da dobrovoljno uranja u svet depresivne simptomatologije. S druge strane, njeno poigravanje graničnim prostorom između spolja i unutra istovremeno provocira ideju o mogućoj transcendenciji, o mogućoj disocijativnoj distanci koja nije čista praznina, već višak iskušenja depresivnog ništavila. Rad ostavlja, makar i nedovoljnu, nadu da je promena tog viška moguća, da je moguće „neraspoloživo ljudsko preneti na stranu raspoloživog“. Sva subverzivnost i sav potencijal disocijativnosti estetike isključivanja sadržani su u ovoj ambivalentnoj slutnji.

---

<sup>463</sup> Žižek, Slavoj: *Architectural Parallax – Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle*, [http://www.lacan.com/essays/?page\\_id=218](http://www.lacan.com/essays/?page_id=218), preuzeto: 25.04.2017.

<sup>464</sup> Ibid.

## 6.0 DISOCIJATIVNI PROSTORI

Paralelno s pojavom modernosti nastupio je i proces opšteg restrukturiranja realnosti iz kojeg se, za dalji razvoj moderne epohe, izlučio ključni odnos *subjekta* i *objekta*. Osim na opšte shvatanje modernosti, ovaj odnos je presudno uticao na formiranje i razvoj ideja o modernom prostoru i modernoj subjektivnosti. S druge strane, relacija subjekt–objekt stvorila je uslove za definisanje specifično modernog pojma *drugosti*. Drugo, koje je tradicionalno boravilo na privilegovanim (svetim) mestima, nestalo je zajedno s predmodernom slikom sveta.<sup>465</sup> Štaviše, s modernošću je drugo postalo potencijal bilo kog mesta; bilo kog subjekta i/ili objekta. S modernošću, drugo je preuzelo poziciju, pa i funkciju, svetog, ali je s druge strane takođe postalo i izvor nelagodnosti i nesigurnosti. U isto vreme, otvoreni jaz (praznina) između subjekta i objekta nametnuo se kao primarna metafora drugosti; glavni izvor autentično modernog *das Unheimliche* osećaja. Disocijativni prostor modernosti pojavio se stoga kao zaplena baš te praznine, tog procepa između Ja i sveta, te nelagode koja je znak potisnute želje za izgubljenim jedinstvom. Nastao cepanjem<sup>466</sup> prvobitne subjekt–objekt celine, disocijativni prostor u korenu nosi esencijalnu ambivalenciju; s jedne strane je to prostor moguće transcendencije svetog, s druge strane nepovratni put u prazninu ništavila.

Moderni diskurs praznine – ustanovljen apliciranjem modernog pojma beskonačnosti na procep između subjekta i objekta, zatim subjektivnom introjeksijom tog beskonačnog jaza – otvorio je put ka psihološkim prevladavanjima novonastalog iskustva praznog. Ustanovljeni su različiti modeli fantazmatskih apropijacija prostora (objekata u prostoru), koji su u XX i početkom XXI veka postali opšti specifikumi subjektivnog iskustva prostora, oblici reanimacije ukinute veze između subjekta i objekta. Pa ipak, rasep na ovaj način nije poništen. Druga polovina veka svedok je različitih perverzних krivljenja, otvorenih negativnosti, traumatičnih inhibicija rehabilitacijskog postupka. Konačno, posledica je i postmodernog svodenje disocijativnog prostora na površinske, simulakralne efekte disocijativnosti, čija funkcija u vremenu „slabe subjektivnosti“ i „kritičnog prostora“ postaje sporadičan, teško i dovoljan, podstrek subjektu, kao i ideji prostora kao takvog.

Subjekt Lakanove teorijske psihoanalize konstituišu dva ključna procesa bazirana na disociiranju: *otuđenje* i *razdvajanje*.<sup>467</sup> Proces otuđenja vezuje se za period detetovog ulaska u simbolički poredak, odnosno za njegovo usvajanje jezika (što nije nužno i period sticanja

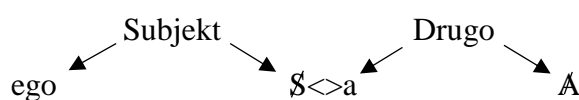
---

<sup>465</sup> Vidi str. 89.

<sup>466</sup> Disociirati (lat.: *dissociare*) – rastaviti, razdružiti, rasturiti, razdvojiti.

<sup>467</sup> Pogledati knjigu *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance*, Brus Fink, Kruzak, Zagreb, 2009.

sposobnosti govora). U ovoj fazi, koja se još naziva i faza „ili-ili“, dete je prinuđeno da bira između drugog, to jest jezika, i sebe, odnosno prethodnog oblika egzistencije, u kojem nije bilo razlike između njega i drugog. Fink piše da „u Lakanovu pojmu otuđenja dijete u nekom smislu odabire pokoriti (se) jeziku, pristaje svoje potrebe izraziti kroz iskrivljujući medij ili oklop jezika, te dopušta svoje reprezentiranje riječima“.<sup>468</sup> Ovim dete zapravo izbegava psihozu koja bi usledila u slučaju njegove pobede nad drugim. Međutim, tokom tog „prinudnog izbora“ dete nešto i dobija. Otudjenjem u drugom dete stiče mogućnost (sposobnost) postanka subjektom. Dete se otudjenjem konstituiše kao prazan skup, odnosno kao prazno mesto u simboličkom poretku, na kojem subjekt tek treba da se pojavi. Drugim rečima, „otuđenje stvara mjesto na kojem subjekta očito još uvijek nema: mjesto na kojem nešto očito manjka. *Subjektova prva pojava jest sam taj manjak*“.<sup>469</sup> Prvobitno otuđenje formira tako ono što Lakan naziva podeljenim (precrtanim) subjektom.



Dijagram 1: Lakanova šema razdvajnja (prema Brusu Finku)

Proces razdvajanja vezuje se za suočavanje podeljenog subjekta s drugim, odnosno sa žudnjom drugog. Shvativši da nije isto što i njegova majka, dete istovremeno uočava da majka poseduje i druge želje, koje njega ne uključuju. Enigma majčine žudnje pokreće stoga žudnju precrtanog subjekta, odnosno deteta koje želi da se postavi na mesto žudnje u drugom, da postane jedina žudnja svoje majke. Na ovaj način dete uči da žudi, ono uči da žudi „kao neko drugi“. Lakan zato kaže: „Čovjekova žudnja je žudnja drugog“, ili „Čovjek žudi žudnju drugog za sobom“. Dete, dakle, počinje da žudi na temelju činjenice da ne shvata žudnju drugog, da mu u njoj nešto ostaje nepoznato, te na temelju fantazije da se ono samo može uspostaviti kao objekt žudnje drugog, kao njen uzrok. Stoga u fazi razdvajanja dolazi do cepanja subjekta i drugog, dok se, s druge strane, drugo takođe cepa na manjkavo drugo (precrtani drugi) i na *objekt a*. U fazi „niti–niti“, u kojoj dete nije ni subjekt ni drugo, stvara se dakle naprslina u odnosu subjekt–drugo uzrokovana žudnjom drugog. Međutim, iako cepa jedinstvo subjekt–drugi, žudnja istovremeno služi i kao podsetnik te veze, kao iluzorno obećanje mogućeg novog jedinstva.<sup>470</sup> Budući da je *objekt a* „subjektova dopuna, fantazmatski partner koji uvijek pobuđuje subjektovu žudnju“,<sup>471</sup> Lakanov rascepljeni subjekt i *objekt a*, kao dimenzija drugog, u stanju su da čine vrstu

<sup>468</sup> Fink, Bruce: *Lakanovski subjekt - između jezika i jouissance*, KruZak, Zagreb, 2009, str. 58.

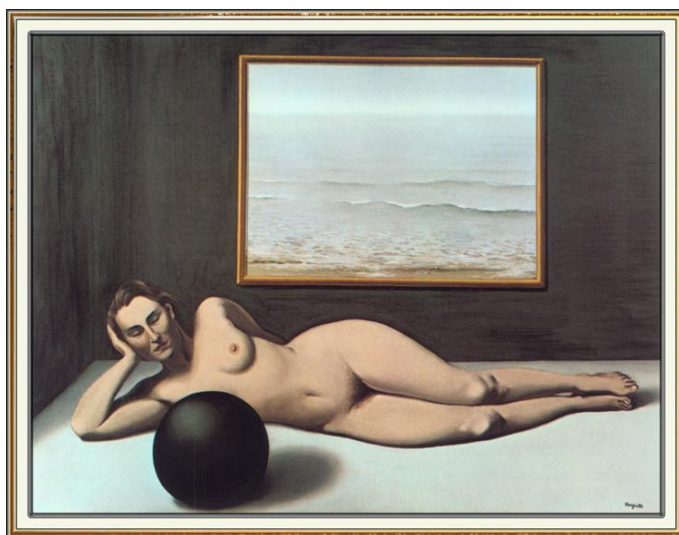
<sup>469</sup> Ibid., str. 60.

<sup>470</sup> Osim u slučaju psihoze.

<sup>471</sup> Ibid., str. 70.



imaginarne celine; fantazam jedinstva subjekta i objekta. Pa ipak, ovo imaginarno jedinstvo krhko je i opterećeno traumom prvobitnog susreta sa žudnjom drugog. Zadatak analize stoga jeste dijalektizacija odnosa subjekta i *objekta a*, odnosno fantazma na kojem je taj odnos zasnovan. Cilj je takozvano prolaženje fundamentalnog fantazma, rekonfiguracija, odnosno zauzimanje nove pozicije spram žudnje drugog i novi odnos prema *jouissance*.<sup>472</sup> S druge strane, kraj analize podrazumeva postajanje subjektom upravo na mestu uzroka u drugom; subjektivizacijom i preuzimanjem odgovornosti za taj uzrok. „Odnos subjekta prema Drugom u potpunosti nastaje u procesu zijeva“, tvrdi Lakan, „Bez toga bi sve moglo biti tu“.<sup>473</sup> Međutim, činjenica da nije, da uvek nešto nedostaje, da postoji neki manjak, preduslov je formiranja subjektiviteta; *bića koje žudi* i koje internalizacijom žudnje drugog nastoji prevladati narušeni odnos između sebe i („drugih“) objekata.



Slika 21: *Bather between Light and Darkness*, Rene Magrit, 1966.

Magritova<sup>474</sup> slika *Bather between Light and Darkness* (1966) može se sada čitati kao ilustracija Lakanovog subjekta žudnje u njegovom fantazmatičnom odnosu s *objektom a*. Naime, iako se za *objekt a* „najpreciznije može reći da je (...) ništa“,<sup>475</sup> na Magritovoj slici *objekt a* je poprimio oblik stvarnog objekta (masivne tamne kugle iz prvog plana slike). Uprkos nesumnjivom prisustvu u prikazanom prostoru, egzistencija mračne kugle čini se prilično neizvesnom. Zapravo, izgleda kao da je njeno prisustvo zagarantovano sve dok naga ženska figura oči drži zatvorene, dok bi ženin prvi susret s realnošću obznanio i njen fantazmatični karakter. Kugla tako ukazuje na svoju besprekornu ekstimnu prirodu. S jedne strane, kugla je nerazumljivo strano telo, čije je značenje i simboliku teško

<sup>472</sup> Prema primarnom osećanju užitka/boli koji su vezani za određeni fantazam.

<sup>473</sup> Lakan, Žak: *Četiri temeljna pojma psihoanalize - XI seminar*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 221.

<sup>474</sup> Rene Magrit (*René Magritte*; 1898–1967), slikar.

<sup>475</sup> Asun, Pol-Loran: *Lakan*, Karpos, Loznica, 2012, str. 99, kurziv S.M.

odgonetnuti, koje jedva reflektuje nešto svetlosti (okolnu realnost nikako), dok s druge strane njena tama nesumnjivo doprinosi senzualnosti ukupnog prizora. Naime, reč je o tome da naga žena nešto zamišlja, za nečim žudi, dok položaj njenog tela upućuje na pretpostavku da je ta žudnja skoro izvesno usmerena na kuglu. Stoga, pokušavajući da odgonetne enigmnu njene žudnje, posmatrač nema drugog izbora sem da je upiše u nespecificovani tamni predmet, ambivalentne, nepostojane egzistencije, kakva je i sama žudnja drugog. Kugla, dakle, postaje mesto na kojem se susreću žudnja subjekta slike i žudnja subjekta posmatranja. Pretpostavka da senzualnost nage ženske figure nešto duguje tamnom predmetu (neku svetlost?), govori da je ovde u pitanju *objekt a* shvaćen kao višak uživanja – *jouissance*. Reč je o užitku celovitog postojanja, koje je u ovom slučaju zagarantovano suspenzijom realnosti (dok su oči zatvorene, a spoljašnja realnost uokvirena u sliku), te egzistencijom u *prostoru između* (trećem prostoru; ostatku deljenja na spolja i unutra). Dakle, Magrit specifičnim kadriranjem, to jest konstruisanjem efekta „slike u slici“, postiže da se prostor (njegove) slike doživi kao *prostor između* realnosti subjekta posmatranja i realnosti date u slici na zidu, koja je podjednako udaljena u predstavu i za posmatrača i za samog subjekta slike. Prostorna stuktura tako otkriva imaginarnu dimenziju slike, kao i njenu latentnu vezu s realnim prostorom subjekta posmatranja. Dakle, tek na nivou imaginarnog Magritova slika postaje stvarna; delujući na imaginarnom nivou, slika dozvoljava da se pojavi realno (za posmatrača). Slika proizvodi jedinstvo tri prostorna plana, koji koincidiraju s tri Lakanova registra: realnost prikazana na slici/prozoru na zidu (nivo simboličkog), prostor u kojem je prikazana ženska figura (nivo imaginarnog) i stvarni prostor posmatrača (nivo realnog). Veza između subjekta posmatranja i subjekta slike, između imaginarnog i realnog, ostvaruje se u prvom planu slike, posredstvom nespecificovanog tamnog objekta; fantazmatičnog *objekta a*. Međutim, tek disociranjem u prostor između, subjektivni mrak, odnosno granično polje imaginarnog u koje se izmeštamo kad sklopimo oči (iako površinom tela još uvek osećamo prisustvo realnosti), prikazana figura Magritove slike postiže puninu<sup>476</sup> postojanja. U ovom slučaju, disocijacija se dakle javlja kao preduslov pune egzistencije. Zatvorenih očiju, žena gleda u *ono što je u njoj veće od nje same*.<sup>477</sup> Zatvorene oči znak su inverzije. U tami ona gleda u sopstveno *ništa*, dok je na svetlosti izložena pogledu tog ništavila. Dakle, prostor u koji je disocirana ženska figura koincidira s prostornom pozicijom onoga što Lakan naziva dodatnim razdvajanjem. Nakon otuđenja u drugom, te nakon razdvajanja od drugog,

---

<sup>476</sup> Nije upotrebljen termin *punoća*, jer bi isti značio uživanje u činjenici da je praznina popunjena nečim. Punina se ovde odnosi na ispunjenost ničim.

<sup>477</sup> Kraj rečenice aludira na poznatu Žižekovu formulaciju.

podjeljeni subjekt stupa u fantazmatski odnos sa žudnjom drugog. U dodatnom razdvajanju radi se stoga o napuštanju određenog fantazmatskog odnosa sa *objektom a*, te „postajanju subjektom na mjestu uzroka“. <sup>478</sup> Osvajanje ove prostorne pozicije cilj je svake analize, u tom kretanju subjektivnosti izražen je i takozvani ekspanzivni potencijal prostornosti ljudske egzistencije, širenje granica subjektivnosti, „širenje granica subjektivnog sveta“. <sup>479</sup> Ova vrsta potencijala prostornosti (subjektivnosti) jeste primarni specifikum prostora disocijativnosti, te razlike u odnosu na prostor disocijacije. Naime, ono što čini fundamentalnu razliku između disocijativnog i prostora disocijacije jeste subjekt koji žudi. U prostoru disocijacije, zbog nedostatka subjekta žudnje, manjka i potencijal za uspostavljanje latentnih subjekt–objekt odnosa, kao i potencijal za prevazilaženje jaza koji subjekta disocira od objekata. Manjak žudnje znači, dakle, gubitak ekstimne dimenzije prostora, što sa druge strane znači nemogućnost disociranja u polje imaginarnog/fantazmatskog, koje nosi obećanje o izgubljenoj celovitosti bića, to jest nemogućnost preuzimanja pogleda koji „u neku ruku, obrazuje subjekt ili čini da se on prizove ili ne prizove sebi“. <sup>480</sup>

Polazeći sada od ideje podjeljenog subjekta, ekstimne dimenzije prostora, te različitih oblika disociranja subjekta i/od objekta, moguće je odnos subjekta i prostora čitati ne više samo kao proizvod prenosa i/ili rad traume <sup>481</sup> već i kao rad žudnje, kao upisivanje žudnje u prostor. Žudnja postaje garant veze između subjekta i objekta (prostora). Reč je, dakle, o tome da u fantazmi o celovitosti bića objekt za subjekt preuzima funkciju *objekta a*. Objekt tako staje u središte subjektive fantazmatične realnosti, na mesto centralne praznine, središnjeg „ništa“. Žudnju/manjak u drugom subjekt poistovećuje sa sopstvenim manjkom upisujući se tako u svet stvari, u svet kao takav. Sledi da je odnos subjekta i prostora posredovan objektima, odnosno žudnjom upisanom u te objekte; manjkom sopstvene subjektivnosti koji se prenosi na okolini svet. Konačno, žudnja se može definisati kao primarni konstituent odnosa podjeljenog subjekta i prostora. Žudnja je uzrok latentne veze koja subjektivnost upisuje u prostor i obratno. Stoga je na bazi Lakanovih diktuma da čovek žudi žudnju drugog, te da čovek žudi žudnju drugog za sobom, moguće uočiti nekoliko različitih oblika prostornosti (subjektivnosti), koji mogu biti čitani kao različiti oblici upisivanja sopstvene žudnje u polje drugog (prostora), manje ili više uspešne internalizacije drugosti, te subjektivnog pozicioniranja u odnosu na spoljašnji/unutrašnji svet.

---

<sup>478</sup> Fink, Bruce: *Lakanovski subjekt - između jezika i jouissance*, KruZak, Zagreb, 2009, str. 72.

<sup>479</sup> Vidi str. 94.

<sup>480</sup> Kordić, Radoman: *Subjekt teorijske psihoanalize*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 119.

<sup>481</sup> Vidi str. 94, 97 i 98.

## 6.1. Prostor disocijacije

Disocijacija u opštem smislu znači razdvajanje, cepanje, razdruživanje, dok u kliničkom (psihološkom) kontekstu znači cepanje ega, te postojanje više različitih ličnosti u jednoj osobi. U kontekstu prostora, disocijacija se može shvatiti kao specifična vrsta cepanja, razdruživanja subjekta i prostora. Ta se situacija može, s jedne strane, tumačiti kao subjektova indiferentnost spram okolnog prostora, dok sa druge disocijacija može podrazumevati nesposobnost prostora da se za subjekta uspostavi kao zagonetno drugo. Stoga, prostor u kojem ništa ne manjka, u kojem nije moguće prepoznati žudnju niti investirati sopstveni zahtev jeste frigidni, ravnodušni *prostor disocijacije*, koji ne samo da ignoriše postojanje subjekta, već ga na izvestan način i poništava. To je prostor koji niti omogućava niti doprinosi „razdvajanju“ u kojem bi se subjekt konstituisao kao takav. Dakle, indiferentnost prostora podstiče disociranje, subjektovo odvajanje od spoljašnjeg i povlačenje u unutrašnji svet fantazije i odnosa koji ni na koji način ne dodiruju realnost u kojoj subjekt boravi. U knjizi *Playing and Reality* (1971) Vinikot opisuje slučaj pacijentkinje koja je od najranijeg detinjstva patila od izvesnih oblika disocijativnih fantazija,<sup>482</sup> ili radnji koje su bile način njenog uklapanja u spoljašnju realnost, ali nikako i njeno aktivno učešće u životnim izazovima. Pacijentkinja je, kako piše Vinikot, „odrastajući, uspeła da izgradi život u kojem ništa što se stvarno dešavalo nije imalo puni značaj za nju. Postepeno, postala je jedna od mnogih koji ne osećaju da sami po sebi postoje kao celovita ljudska bića“.<sup>483</sup> Naime, zahvaljujući ovom slučaju Vinikot je uspeo da ustanovi značajnu razliku u domenu imaginarnog; razliku između snova i fantazije.<sup>484</sup> Pokazalo se tokom analize, prema njegovoj tvrdnji, da fantazija „nije imala poetičku vrednost. Odgovarajući san je, s druge strane, posedovao poetičnost, što znači sloj preko sloja značenja koja su se odnosila na prošlost, sadašnjost i budućnost, na unutrašnje i spoljašnje, i uvek sve fundamentalno vezano za nju [pacijentkinju]“.<sup>485</sup> Naime, nedostatak značenja sprečavao je ne samo Vinikotovu pacijentkinju da integriše disocijativne fantazije u sopstvenu istoriju već dugo i njega samog da izvede njihovo smisleno tumačenje. Razlog

---

<sup>482</sup> Vidi str. 83.

<sup>483</sup> Winnicott, Donald Woods: *Playing and Reality*, Routledge, London and New York, 2005, str. 39.

<sup>484</sup> Pojam fantazije kod Vinikota razlikuje se od pojma fantazije/fantazma koji je u upotrebi kod Frojda i Lakana. Pojam fantazma u psihoanalizu je uveo Frojd, kako bi označio „imaginarni život subjekta i način na koji on sam sebi predstavlja svoju povest ili povest o svom poreklu“ (Brus Fink, navođeno delo). Fantazam je kod Frojda pre svega povezan s principom zadovoljstva. Lakan donekle usvaja Frojdov koncept fantazma, ali naglašava njegovu odbrambenu funkciju. Lakan fantazam naziva „zaustavljanjem na slici“. Jer, kao što je u filmu moguće zamrznuti kadar, kako bi se izbeglo prikazivanje traumatične scene, tako se fantazam pojavljuje kao željeni okamenjeni prizor, koji zapravo sprečava „iskrsavanje neke traumatske epizode“. (Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel: *Rečnik psihoanalize*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 242)

<sup>485</sup> Winnicott, Donald Woods: *Playing and Reality*, Routledge, London and New York, 2005, str. 48.

tome bila je činjenica da fantazija, za razliku od sna, koji uvek sadrži neki latentni nesvesni sadržaj, predstavlja proizvod disociranja a ne potiskivanja. Pristup fantaziji onemogućen je stoga po istom principu po kojem je subjektu onemogućen intersubjektivni odnos s drugim. Fantazija ne pokazuje nikakav interes za drugo. U disocijativnoj fantaziji zapravo nema ničega što bi bilo predmet komunikacije, što bi moglo da se prenese; nema manjka koji bi pokrenuo žudnju. U disocijaciji su subjekt i svet uzajamno izolovani. Disociranom subjektu uskraćena je svaka mogućnost ekstimne dimenzije prostornosti. Unutrašnjost je konzervirana, spoljašnjost nedodirljiva, nema i hladna. Međutim, ovde nije reč samo o subjektu koji u sebi vešto prikriva nagomilano bogatstvo impresija, koje zatim odbija da podeli sa drugim, ili o subjektu koji ljubomorno štiti svoj unutrašnji svet od indiferentne spoljašnjosti; pre se radi o tome da upravo zbog propuštenog susreta subjekta i sveta (prostora), sama unutrašnjost postaje prazna, u najboljem slučaju ispunjena praznim disocijativnim izmišljotinama. Stoga je strah Vinikotove disocirane pacijentkinje da bi fantazija mogla da je odvede u stanje u kojem „ceo život leži u krevetu u bolnici za mentalne bolesti, inkontinentna, neaktivna i nepokretna, dok u svesti nastavlja da fantazira“<sup>486</sup> opravdan i povlači za sobom nešto od onog *das Unheimliche* osećaja o kojem govori Frojd, a koji većina ljudi vezuje za uznemirujuću pomisao da bi mogli biti živi sahranjeni.

Rad Lorete Luks<sup>487</sup> ilustrativan je kako za prostornu dimenziju disocijacije, tako i za zazorni strah od mrtvačke tišine spoljašnjosti. Sama tehnika, ali i estetika, koju Luksova sistematično razvija u svom radu govore da predmet njenog interesovanja između ostalog jeste i rascep između subjekta i prostora. U smislu tehnike, ona kombinuje fotografiju i slikarstvo, tako što fotografije dečjih portreta ubacuje u prethodno oslikane ili fotografisane prostore ili pejzaže. Na nekim montažama radi i po nekoliko meseci, njen rad odlikuje izvanredna preciznost u obradi detalja, međutim i pored toga, deca – jedini subjekti njenih radova – deluju iščašeno u odnosu na prostorne kontekste u koje su smešteni. Bez sumnje, taj efekat iščašenosti svesna je namera autorke, uočljiva više na psihološkom nego na vizuelnom planu. Luksova objašnjava: „Moj rad nije o ovoj deci. Vi možete da ih prepoznate, ali ona su otuđena od svog realnog izgleda – ja ih koristim kao metaforu nevinosti i izgubljenog raja“.<sup>488</sup> Luksova insistira na ovom rascepu između stvarne ličnosti deteta i njegovog izgleda koji ona predstavlja. Čini se, međutim, da je sam rascep tema koja umetnicu okupira. Rascep između izgleda i onoga što deca stvarno jesu dodatno

---

<sup>486</sup>Ibid., str. 40.

<sup>487</sup> Loreta Luks (*Loretta Lux*; 1969), slikarka i fotografkinja.

<sup>488</sup> Loreta Luks, preuzeto sa: [http://lorettalux.de/wp-content/uploads/2017/06/011\\_The-Daily-Telegraph\\_March12\\_05.pdf](http://lorettalux.de/wp-content/uploads/2017/06/011_The-Daily-Telegraph_March12_05.pdf), 16.06.2017.

naglašava druge rascepe: disociranost u odnosu na okruženje, u odnosu na posmatrača, u odnosu na sopstveni unutrašnji svet; iako, upravo suprotno, često izgleda da su deca stopljena s prostorom ili da su uronjena u sopstveni svet. Ovu ambivalentnost potcrtava i opšta *das Unheimliche* estetika, kojom obiluju radovi Lorete Luks. Estetika nelagode takođe potvrđuje da je, i pored očigledne brižljive namere same autorke da poništi činjenicu da deca i njihova okolina pripadaju dvema različitim realnostima, diskordantnost subjekta i prostora evidentna. Tome u prilog ide i nelagodni osećaj da sve prikazano na slici najčešće izgleda, na neki neobičan način, kao da nije na svom mestu.



Slika 22: *Isabella*, Loretta Lux, 2001.

U uvodu knjige o Loreti Luks, Fransin Prouz<sup>489</sup> piše: „Kao svako dete, deca na ovim slikama imaju tajne skrivene od sveta odraslih, tajne njima mnogo važnije i stvarnije od stvarnosti oko njih. Čak i kada gledaju iz okvira slike, izgleda kao da nas ne vide. Zapravo je njihov pogled uglavnom okrenut ka unutra, istovremeno čist i staklastih očiju, transparentan i neproziran“.<sup>490</sup> Rad *Isabella* (2001) ilustruje upravo tu disociranost o kojoj Prouz piše. Izabela ne samo da ne gleda u nas, da je nezainteresovana za naš pogled, ona takođe deluje udaljeno i od sopstvenih misli i osećanja. Ono što nju okupira ne deluje da je stvar svakodnevnih dečjih preokupacija ili tvdoglavosti. Pa ipak, činjenica da devojčica deluje smrtno obuzeta nekom idejom, podstiče na pomisao da je možda sama ta ideja bezoblična, transparentna, a opet tako zastrašujuća. Nije stoga daleko ni pretpostavka da je njena obuzetost uzrokovana prazninom samog postojanja, prazninom neke disocijativne fantazije. Prouz takođe piše: „Ova deca nisu zainteresovana za nas, nemaju želju da se

---

<sup>489</sup> Fransin Prouz (*Francine Prose*; 1947), književnica i kritičarka.

<sup>490</sup> Fransin Prouz u Uvodu knjige *Loretta Lux* (2005) preuzetog sa: <http://phototheoria.ch>, 24.06.2017.

angažuju ili da nas šarmiraju. Oni okupiraju to izolovano stanje sna koje mi prepoznamo kao detinjstvo...“.<sup>491</sup> To izolovano stanje zapravo je stanje disocijativne fantazije, praznine postojanja. Upravo zato su deca poput Izabele, koju Luksova prikazuje, metafore izgubljenog raja.<sup>492</sup> Činjenica je pak da radovima Lorete Luks ne dominira nostalgija za izgubljenim detinjstvom. Estetika koja odlikuje njene radove pre je ona karakteristična nelagoda, jeza pred stranošću nečeg poznatog i bliskog. Ova nelagoda potiče od ustaljenog mita o detinjstvu, koji Luksova razara i izvrće. Reč je, dakle, o opšteprihvaćenom pogledu na detinjstvo kao periodu neposrednog doživljaja realnosti, jedinom periodu u životu čoveka u kojem je postojalo autentično iskustvo sveta, periodu organskog jedinstva sa svetom. Reč je o svojevrsnoj idealizaciji detinjstva, budući da upravo detinjstvo opsedaju najdublje psihosomatske paralize, te egzistencijalne krize. Suočavanjem s dečjim disocijacijama, Luksova tera posmatrača da se suoči sa sopstvenom traumom, činjenicom da ispod svih naslaga koje je ego tokom vremena nataložio zapravo nema ničega, da biće nije samo manjkavo, već da je po sebi praznina, da je pre svakog mogućeg identiteta najpre bilo/jeste egzistencijalno „ništa“. Međutim, za disocijirano dete i okolni prostor je ništa, ne postoji. Postoji samo prostor disocijacije, koji poput crne rupe mlado biće sažima na nivo nejasne, nulte zapremine, na nivo nepostojanja. Upravo ovu psihologiju moguće je nagovestiti u odsutnom, hladnom, a opet izrazito fokusiranom pogledu male Izabele. Njeno vizuelno stapanje s prostorom, boja džempera koji nosi, plava kosa, plave oči, bled ten, koji nestaju u plavetnilu neba, izraz su njene unutrašnje praznine. Ta praznina koincidira s prazninom prostora kao takvog. Mala Izabela ne žudi, jer za nju prostor nije drugo. Ona sama je žudnja. Ona sama je prostor – prostor disocijacije. Za svaki „ozbiljan“ ego ova je spoznaja uznemirujući podsetnik na njegovo poreklo, te njegov neizbežni kraj. Upravo to je i razlog činjenice da, inače lepa, draga i nevina dečja lica koja Luksova predstavlja, u nama izazivaju više nelagodu nego empatiju.

## **6.2. Prostor depresije**

Depresivnost se javlja kao emotivna reakcija na situaciju u kojoj subjekt procenjuje da više nije u stanju da se nosi sa složenim životnim okolnostima, sa zahtevima koji su pred njega postavljeni (koje sâm pred sebe postavlja), odnosno kad shvati da više ništa ne može promeniti.<sup>493</sup> Subjekt tada opsedaju manje ili više intenzivna osećanja

---

<sup>491</sup> Ibid., Prouz ovo izolovano stanje više shvata kao prostor izmeštanja u neki samo deci znani prostor, kojem odrasli gube pristup, nešto slično Vinikotovom prostoru igre.

<sup>492</sup> Međutim, raja koji kao takav nikad i nije postojao.

<sup>493</sup> Milivojević, Zoran: *Emocije – psihoterapija i razumevanje emocija*, Psihopolis institut, Novi Sad, 2008, str. 676.

bespomoćnosti, beznačajnosti i samoprezira. Stoga, depresija može biti definisana kao „uvid subjekta u trajnu nemogućnost adaptacije između njega i sveta“.<sup>494</sup> Drugim rečima, kao i disocijacija, depresija se takođe može okarakterisati kao vrsta duševnog stanja u kojem značajnu dimenziju predstavlja subjektova disociranost u odnosu na spoljašnje okruženje. Međutim, mehanizmi koji uzrokuju ovu vrstu disociranosti u depresiji drugačiji su od onih u disocijaciji. Disocijacija predstavlja radikalniji oblik isključenosti jer, za razliku od disociranog, depresivni subjekt poseduje određenu vezu sa spoljašnjim svetom, iako disfunkcionalnu. Ta je veza zasnovana na prezrenom odbacivanju samog sveta, koje stoga čini osnovnu razliku između prostornosti u disocijaciji i prostornosti u depresiji, baš kao što čini i osnovnu karakteristiku *prostora depresivnosti*.

Zoran Milivojević<sup>495</sup> navodi kako kod depresivca „više ništa nije važno, ništa ne može privući njegovu pažnju i interesovanje, on se ne može koncentrisati, nema motiva i energije, odbija da misli o spoljašnjim stimulusima, ili to čini vrlo sporo i s naporom. Rečju, radi se o potpunoj *psihomotornoj inhibiciji*“.<sup>496</sup> Ova nezainteresovanost za spoljašnje okruženje jedna je od ključnih odlika depresivnog stanja. Spoljašnji svet nije više izazov koji pokreće subjekta. Prenaglašeni zahtev okoline upućen depresivnom subjektu zapravo je uzrok njegove imobilizacije. Okrećući se ka sebi (sopstvenom unutrašnjem prostoru), depresivac se sve više disocira, sve više postaje opsednut sobom, što ga dodatno otuđuje i depresira. Egzistencijalni prostor depresije karakteriše stoga progresivno centripetalno skupljanje, posledica kojeg jeste subjektova kontinuirana izolacija. Prema Sloterdijkovim rečima, radi se o „depresivnoj torturi posredstvom pritešnjivanja i egzistencijalno-vicioznom krugu“.<sup>497</sup> U drugom tomu *Sfera* (1999), poglavlju posvećenom infernalnim antisferskim prostorima, Sloterdijk objašnjava:

„Za one koji se nalaze u stanju depresije krug je forma koja ih zatvara; ono što bi trebalo da pruži zbrinutost zatvara se kao zatvorski zid oko upojedinačenog života. Zato depresivno kretanje, ma koliko bilo rotaciono, nikako ne liči na junačko kružno putovanje koje premerava svet. Ono nema ničeg zajedničkog s prototipom uspelog kružnog kretanja u velikim razmerama, to jest s *Odisejom*, koja junaka na otegnutom putovanju kući pretvara u veštu, svetsku i celovitu ličnost. Koga zahvati depresija osuđen je na siromaštvo u svetu, jer se za njega prekida dalje putovanje i horizont implodira“.<sup>498</sup>

---

<sup>494</sup> Ibid., str. 676.

<sup>495</sup> Zoran Milivojević (1957), psihoterapeut.

<sup>496</sup> Ibid., str. 678.

<sup>497</sup> Sloterdijk: *Sfere II - globusi*, Fedon, Beograd, 2015, str. 579.

<sup>498</sup> Ibid, str. 595.



Dakle, kao vrsta antisferskog prostora, prostor depresije podrazumeva „uništenje prostora odnosa“.<sup>499</sup> Prostor depresije stoga je hladan usamljenički prostor iz kojeg je drugi isključen. Apsolutni vladar tog prostora, zajedno sa svojim okupirajućim fantazmima, jeste sam depresivac. Međutim, ono što u kvalitativnom smislu tom prostoru najviše nedostaje, te što suštinski boji egzistenciju depresivnog subjekta, jeste nemogućnost njenog prostornog širenja, nemogućnost prenosa sopstvene istorije na okolne prostore. Sloterdijk o tome piše sledeće:

„nemogućnost preseljenja u otvoreni prostor jeste *paraliza pozitivne sposobnosti prenosa*. Ako se inače pri polascima u prostor prenosi osnovno iskustvo 'ekstenzija je dobra' (deca i imperijalisti svedoče o tome), depresija prenosi traumatsku imobilizaciju sposobnosti ekstenzije: rano doživljena nemogućnost sticanja dopunske figure. U odsutnosti te figure prostor kolabira i ostavlja subjekta, zatvorenog u neizdržljivoj stešnjenosti ili širini, da se smanji do panikom-pogođenog sopstva-tačke. Prenosom toga bivstvovanja-tačke počinje istorija usamljenosti“.<sup>500</sup>

Depresivni prostor jeste, dakle, prostor pritešnjivanja i izolovanja. Međutim, ono što do toga dovodi, odnosno što depresivac nikako ne uspeva da uradi kako bi izbegao depresivnu inhibiciju, jeste održavanje žudnje. Budući da nije u stanju da se postavi na mesto žudnje drugog, da žudi žudnju za sobom, depresivna osoba ne nazire svoje mesto u svetu, oseća se izopšteno i bezvredno. „Svet se tu otkriva kao nemogućnost da se u njemu preduzme nešto što bi za onoga ko radi predstavljalo nekakvu razliku. Ono što sebe tako uskraćuje jeste celina sferične, dopunjene egzistencije“.<sup>501</sup> Nedostatak žudnje sprečava dakle depresivnog subjekta da pred sebe postavi motivišuće obećanje o celovitosti „bivanja u svetu“, da se pretpostavi na mestu manjka u drugom. Viciozni krug depresije ostaje tako gorka zamena za ekspanzivnu dimenziju egzistencijalne prostornosti usmerene ka svetu.

---

<sup>499</sup> Ibid, str. 596.

<sup>500</sup> Ibid., str. 598; kurziv S.M.

<sup>501</sup> Ibid., str. 596; Sloterdijkovo tumačenje naspramnosti u sfernom prostoru nikako ne uključuje manjak kao nešto što je u stanju da gradi sferološke kvalitete prostora. Dok je za Sloterdijka drugi u polju sfere majka, lični *genius* ili drugo blisko biće, za Lakana je taj naspramni drugi u egzistencijalnoj strukturi subjekta on sam, to jest njegova žudnja za samim sobom, koja mu se otkriva u drugom. Citat je međutim iskorišćen prvenstveno zbog njegovog ukazivanja na nemogućnost *celovitog* „bivanja u svetu“ u prostoru depresije.



Slika 23: *If there were anywhere but desert. Monday*, Ugo Rondinone, 2000.

Kada Kristin Ros piše o depresivnim klovnovima Uga Rondinonea,<sup>502</sup> ona ističe kako je primarni specifikum njihovog psiho-korporalnog stanja upravo nedostatak žudnje. Rosova depresiju tumači kao vrstu gubitka manjka (*loss of the loss*), to jest kao odumiranje onoga što prema njenom tumačenju čini fundamentalnu razliku između depresije i melanholije. Dok u melanholiji „fundamentalni gubitak“ funkcioniše kao generator žudnje i kreativnog odnosa između subjekta i drugog, u depresiji je umrtvljena upravo ta snaga da se generiše manjak. To čini da depresivni subjekt i njegov prostor budu tako ravnodušni prema okolnom svetu. To takođe čini i osnovu za razumevanje fenomenološke deskripcije depresije, prema kojoj je depresija oblik „konzervacije živog u formi neživog“.<sup>503</sup> „Mrtvački status klovnova stoga“, piše Rosova, „prikazuje vezu između depresije i gubitka melanholije: to jeste gubitak uvida, kreativnosti, imaginacije, snage da izazovu smeh, pa čak i gubitak kritičnosti“.<sup>504</sup> Rondinone dakle prikazuje klovne koji su izgubili svoju suštinu: sposobnost da zabave publiku, sposobnost da s njom komuniciraju, sposobnost slobodnog govora (kritike). O fenomenu klovna Rondinone piše:

„Klovn je invencija visokog plemstva da bi se iz dvorišta izbacile dosada i melanholija. U isto vreme, on funkcioniše kao dopuna: ima slobodu govora koju njegovi gospodari nemaju. S druge strane, moji klovnovi se ne kreću. Oni samo sede

---

<sup>502</sup> Ugo Rondinone (*Ugo Rondinone*; 1964), vizuelni umetnik.

<sup>503</sup> Vidi fusnotu br. 453 na str. 115.

<sup>504</sup> Ross, Christine: *The Aesthetics of Disengagement - Contemporary Art and Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006, str. 42.

ili leže, ne smeju se, ne govore ni dobar dan ni laku noć. S njihovim odsustvom demonstracije i njihovom nezainteresovanošću za spoljašnji svet, lik klovna je verovatno auto-portret. On vodi ka melanholiji ispražnjenoj od značenja, koja sebe ponavlja u praznini sveta bez ironije“.<sup>505</sup>

U seriji radova *If there were anywhere but desert* (2000), Rondinone prikazuje sedam klovnovskih figura od fiberglasa u prirodnoj veličini. Rad predstavlja vrstu prostorne instalacije u kojoj sâm prostor igra izuzetno važnu ulogu, budući da tek smeštanjem figura u prostor, u sinergiji s prostorom, klovnovi počinju da „govore“ o svom specifičnom duševnom stanju. Zapravo, ovaj Rondinoneov rad na jedinstven način elaborira i prikazuje prostornu dimenziju depresivnosti. Kroz odnos tela i prostora autor uspeva da predstavi jedno duboko kompleksno psihičko stanje. Klovnovi iz ove serije predstavljaju i određene dane u nedelji, čime Rondinone uspeva da, osim prostorne, obuhvati i vremensku dimenziju depresije koja ne prestaje. Klovn pod nazivom Ponedeljak (*Monday*) otelovljuje tako dodatni konflikt između prostorne i vremenske dimenzije depresivnosti. Očekujući da klovn s nazivom Ponedeljak poseduje elan i energiju koji bi mogli da simbolišu početak nedelje, posmatrač je dodatno šokiran kada se suoči sa tromašću i bezvoljnošću Rondinoneovog Ponedeljka. Jasno je da se ovaj klovn ne odmara od nekog zahtevnog performansa koji je upravo izveo. U njegovom zaobljenom stomaku, zaostalim elementima kostima, njegovom hroničnom umoru tela, zapravo se vidi da je njegovo fizičko stanje izraz teške psihičke inhibiranosti. Zatvorene oči dodatno podstiču osećaj da je Ponedeljak odustao od sveta, od svoje profesije, od svog tela. Zid na koji je naslonjen jedina je potpora ovom klovnu, jedino ga zid drži u uspravnom položaju. Činjenica da se Rondinoneovi klovnovi još uvek pitaju o mogućem raju izvan nepregledne pustinje depresivnosti (na šta ukazuje naslov serije), samo je znak da oni još nisu mrtvi, međutim to nikako nije znak želje da se iskorači u taj prostor izvan. „Polazak u prostor“ sprečen je intrinzičnim kvalitetom prostora depresije, njegovim centripetalnim silama pritešnjevanja. Depresivni subjekt je poražen pred tim ograničenjem. Međutim, Rondinone u svom radu ne ističe ovu dimenziju poraza. Prema Rosovoj, kroz otuđenu figuru klovna on želi ukazati na sve ono „što bude izgubljeno kada depresija obuhvati melanholiju: vrednosti kreativnosti, uvida i kritičnosti; psihički život snova i fantazama; insistiranje na nesumnjivom rascepu između imitacije i imitiranog; sposobnost da se ne poriču gubitak, smrt i užas; talenat da se indukuje smeh; (...) alegorički impuls za otkrivanjem beznačajnosti, kao i njenim transformisanjem u moguća značenja“.<sup>506</sup> Međutim, ličnim identifikovanjem s figurom

---

<sup>505</sup> Ibid., str. 45.

<sup>506</sup> Ibid., str. 48–49.

klovna, Rondinone između ostalog predstavlja i sopstveno suočavanje s „prazninom sveta bez ironije”; s nemogućom *Odisejom* izvan prostora depresije.

### 6.3. *Prostori anksioznosti*

Prema uobičajenim definicijama, anksioznost predstavlja vrstu „neodređenog straha“; teskobe, nedovoljno jasnog uzroka. Međutim, iako apstraktna, anksioznost nije i bezobjektna. Štaviše, anksioznost je uvek proizvod neke specifične životne situacije. Naime, „subjekt oseća [anksioznost] kada procenjuje da njegova celokupna životna situacija prevazilazi njegove sposobnosti“.<sup>507</sup> Pozicija subjekta je stoga slična onoj u depresiji, iako, za razliku od depresivnog, anksiozni subjekt nije izgubio nadu i smisao života. Odnos anksiozne osobe prema svetu samo je opterećen nesamerljivošću zahteva okruženja i njenih ličnih potencijala. Anksiozna osoba se stoga ne izoluje i ne zatvara u sopstveni svet. Ona nije ravnodušna prema spoljašnjosti. Ona žudi, ima želju da se postavi na mestu žudnje drugog. Međutim, upravo je žudnja drugog, njena zastrašujuća proždrljivost, uzrok teskobe u anksioznosti. Za Lakana anksioznost takođe nije bez objekta. On je smatrao da anksioznost „samo uključuje drugačiju vrstu objekta, onog koji ne može biti simbolizovan na isti način kao svi drugi objekti. Ovaj objekt je *objet petit a*, objekt-uzrok žudnje, a anksioznost se pojavljuje kada nešto zauzme njegovo mesto. Anksioznost se pojavljuje kada je subjekt konfrontiran sa žudnjom drugog i ne zna kakvu vrstu objekta on za tu žudnju čini“.<sup>508</sup> Dakle, prema Lakanu, anksioznost je u direktnoj vezi sa žudnjom drugog, i to na način subjektive brige za sopstveni manjak, budući da subjekt strahuje da bi sam manjak mogao da manjka, odnosno da bi nešto moglo da zauzme njegovo mesto. Sledi stoga da je glavni ulog u stanju anksioznosti sama subjektivnost. U *Seminaru X*, Lakan piše:

„Ono što u djetetu izaziva najviše tjeskobe jest situacija u kojoj je odnos kroz koji ono postaje – na temelju manjka koji čini da ono žudi – najviše poremećen: kada nema mogućnost manjka, kada mu je majka stalno za vratom“.<sup>509</sup>

Drugim rečima, Lakan upozorava da anksioznost nije proizvod detetovog straha da će biti odbačeno, već straha da bi moglo biti „progutano“ od strane drugog (majke). Ovaj strah podrazumeva specifičnu dimenziju anksioznosti, koja potiče od spoznaje „da određena

---

<sup>507</sup> Milivojević, Zoran: *Emocije – psihoterapija i razumevanje emocija*, Psihopolis institut, Novi Sad, 2008, str. 523.

<sup>508</sup> Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London, New York, 2006, str. 12.

<sup>509</sup> Žak Lakan u knjizi *Lakanovski subjekt – između jezika i jouissance*, Brus Fink, KruZak, Zagreb, 2009, str. 62.

količina energije nije obuzdana“;<sup>510</sup> energije koja je u stanju da poništi samog subjekta. Dakle, subjekt strepi pred mišlju da bi moć drugog mogla da zбриše njegov egzistencijalni prostor; ukine samu mogućnost postajanja subjektom. Strepnja je stoga fundamentalna odlika egzistencijalnog *prostora anksioznosti*. Kao takva, strepnja koincidira sa onim što Vilhelm Voringer<sup>511</sup> u knjizi *Apstrakcija i uosećavanje: prilog psihologiji stila* (1908) naziva „duhovnim strahom od prostora“. Voringer tu navodi da je čovek tokom istorije svog razvoja pribegao dvama, radikalno suprotstavljenim, oblicima umetničkih osećanja: potrebi za uosećavanjem i potrebi za apstrakcijom. Oba pristupa, međutim, javila su se kao odgovori na primarno iskustvo straha od prostora, te straha od kompleksnosti i samovolje spoljašnjeg sveta. Voringer daje sledeće objašnjenje:

„Racionalistički razvoj čovečanstva odgurnuo je onaj instinktivni strah, uslovljen izgubljenim položajem čoveka u celini sveta. Samo orijentalni kulturni narodi, čiji je dublji instinkt sveta stajao nasuprot razvoju u racionalističkom smislu, samo su ti narodi, koji su u spoljašnjim pojavama sveta uvek videli tek blistavi veo maja, ostali svesni nedokučive zamršenosti svekolikih pojava života i nisu se dali zavarati spoljašnjim ovladavanjem slikom sveta. Njihov duhovni strah od prostora, njihov instinkt za relativnost svekolikog bivstvujućeg, stajao je, ne kao kod primitivnih naroda *ispred* saznanja, već *iznad* saznanja“.<sup>512</sup>

Dakle, Voringer sugerіše da je racionalistički Zapad tokom istorije težio da uroni u svet spoljašnjih stvari da bi na taj način njima ovladao. Istovremeno, ta je težnja stvorila uslove da u kulturi Zapada preovlada estetika uosećavanja, koja prema njegovim rečima podrazumeva „srećan panteistički odnos prisnosti između ljudi i pojava spoljašnjeg sveta“.<sup>513</sup> S druge strane, orijentalni Istok je nastojao „da se pojedinačna stvar spoljašnjeg sveta izvuče iz njene samovoljnosti i prividne slučajnosti, da se ona ovekoveči njenim približavanjem apstraktnim formama, da se na taj način u pojavama nađe izlaz“.<sup>514</sup> Ovaj drugi pristup vodio je ka apstrakciji. U procesu apstrahovanja ključna je, međutim, bila eksterminacija prostora; a najviše, zbog same prirode prostora o kojoj Voringer piše:

„Prostor koji povezuje stvari i koji raskida njihovu individualnu zatvorenost, (...) stvarima daje upravo njihovu vrednost prolaznosti i uvlači ih u kosmičku

---

<sup>510</sup> Žan Laplanš i Žan-Bertran Pontalis u knjizi *Rečnik psihoanalize*, Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 424.

<sup>511</sup> Vilhelm Voringer (*Wilhelm Worringer*; 1881–1965), istoričar umetnosti.

<sup>512</sup> Worringer, Wilhelm: *Apstrakcija i uosećavanje – prilog psihologiji stila*, samostalno idanje, Bogovađa, 1996, str. 50.

<sup>513</sup> *Ibid.*, str. 49.

<sup>514</sup> *Ibid.*, str. 50.

naizmeničnost pojava, pa ovdje pre svih stvari u obzir dolazi činjenica da se prostor kao takav ne dâ individualizovati“.<sup>515</sup>

Dakle, upravo zbog ove vrste samovolje prostor je postao najveći protivnik apstrakcije i prvo što je u apstraktnoj umetnosti moralo biti ukinuto. Iznad svega, indiferentni prostor tu se pokazuje kao primordijalni izvor anksioznosti; kao preduslov svih konkretnih strahova od objekata spoljašnjeg sveta. Prema Voringeru, ova dimenzija prostorne anksioznosti podstakla je razvoj umetnosti, baš kao što se, na osnovu Lakanove definicije anksioznosti, ona može tumačiti kao primarni pokretač odbrambenih aspekata subjektivnosti. Reč je o situaciji u kojoj prostor kao takav postaje ona „neobuzdana energija“, koja pretila da proguta od subjekta s mukom osvojeno parče egzistencijalnog prostora. Stoga su subjekt i njegov egzistencijalni prostor, koji na taj način poprima sve odlike prostora anksioznosti, u kontinuiranom stanju pripravnosti. Subjekt se neprestano suočava s mogućom anihilacijom od strane spoljašnjeg prostora. Istovremeno, dâ se zaključiti da prostor anksioznosti konstituše kolizija ekspanzivnih i defanzivnih sila, čiji ga antagonizam pretvara u prostor uznemirujuće tenzije. Dinamiku ovog prostora ne određuju, dakle, ni sile „pritešnjivanja“, kao u prostoru depresije, niti indiferencija spoljašnjosti i unutrašnjosti kao u prostoru disocijacije, već onaj delimično parališući osećaj – *tek što nije*.<sup>516</sup> Naime, u prostoru anksioznosti subjekt je konstantno izložen teroru spoljašnjosti, njenim pretenzijama na autonomiju subjektivnog egzistencijalnog prostora. Drugim rečima, spoljašnjost *tek što nije* porobila unutrašnjost. Otud se prostor anksioznosti može definisati kao čist efekat razarajućeg dejstva žudnje drugog, čija se razorna snaga ogleda u tendencioznom nastojanju da disocijativna distanca između subjekta i sveta bude poništena. Drugim rečima, da subjekt bude sveden na šizofreno nerazlikovanje subjekta i drugog. Konačno, prostor anksioznosti je izraz nezamislivih napora da se ta sudbina izbegne, te strepnje da bi ti naponi mogli biti nedovoljni.

Iz serije „neimenovanih filmskih kadrova“, koji su između 1977. i 1980. godine nastajali u studiju Sindi Šerman,<sup>517</sup> većina kadrova predstavlja detaljnu ilustraciju prostorne dimenzije anksioznosti. Serija *Untitled Film Stills* predstavlja zapravo šezdeset devet crno-belih fotografija koje podražavaju estetiku filmova B produkcije, kao i fotografije poznatih ličnosti iz perioda pedesetih i šezdesetih godina XX veka. Na svim fotografijama prikazani su ženski likovi u koje je zapravo kostimirana sama autorka. „I

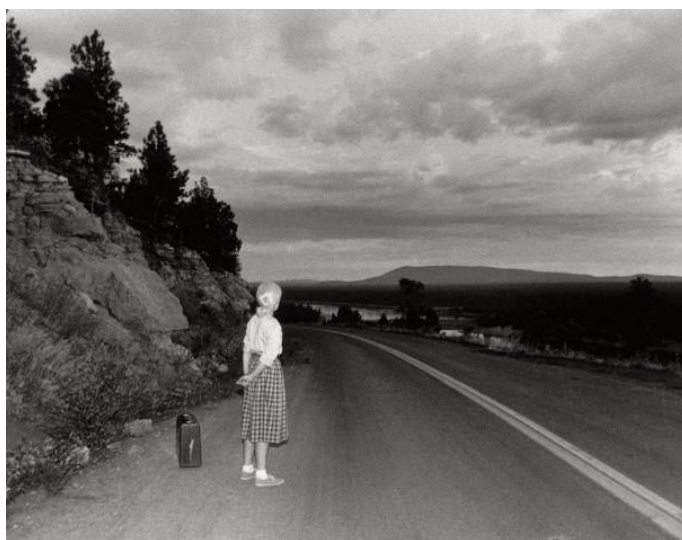
---

<sup>515</sup> Ibid., str. 61.

<sup>516</sup> „U ovom prostoru iznenadnosti, kao u 'onom kratkom, brzo ugušenom trenutku anksioznosti' pre nego što se u pozorištu podigne zavesa – trenutku tri udarca dirigentske palice – anksioznost je uokvirena; za trenutak ona je kolabirala u čekanje, pripremanje, 'stanje pripravnosti'“; Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny*, Essays in the Modern Unhomely, The MIT Press, 1992, str. 224.

<sup>517</sup> Sindi Šerman (*Cindy Sherman*; 1954), fotografkinja,

prostorni konteksti i likovi *Untitled Film Stills* serije su fikcije, bez originalnog materijalnog izvora *per se*. Umesto toga, oni se generalno oslanjaju na filmske slike ere (...) koje cirkulišu unutar naše kolektivne svesti“.<sup>518</sup> Međutim, iako samo simulakrumi, fotografije ove serije često su greškom smatrane kopijama kadrova iz postojećih filmova. Njihova ambivalentnost između stvarnosti i fikcije zapravo je bila izraz primarne umetničke namere same autorke. Naime, na nekoliko mesta u tekstu<sup>519</sup> *The Making of Untitled*, Šermanova naglašava da je na različite načine pokušavala ostvariti karakter ambivalentnosti. Između ostalog, to je razlog zbog kojeg snima glumice. Te žene, piše ona, „nisu beživotne, one glume. Postoji toliko mnogo nivoa artificijelnosti. Meni se sviđala cela ta zbrka sa dvosmislenošću“.<sup>520</sup> Bez sumnje Šermanova se bavila ženskim identitetom, njegovim ambivalentnim karakterom, a u njegovoj eksplikaciji joj je motiv filmske dive najviše pomogao. Upravo zbog toga, Šermanova na većini fotografija žensku figuru prikazuje u prvom planu. U nekoliko kadrova, međutim, ona svesno, i sasvim suprotno ostalim radovima serije, u prvi plan postavlja njihovo okruženje.



Slika 24: *Untitled Film Still #48*, Sindi Šerman, 1979.

Upravo takav slučaj jeste poznata fotografija *Untitled Film Still #48*, za koju Šermanova kaže: „Tamo sam želela da budem dalje od kamere, nisam želela da se takmičim s pejzažom. (...) Sviđalo mi se da budem manja na slici, a da okruženje prevlada“.<sup>521</sup> Postavljajući se u inferioran položaj u odnosu na okolni pejzaž, Šermanova je omogućila da *Untitled Film Still #48* postane jedinstven primer anksioznosti uzrokovane prostorom,

<sup>518</sup> Katalog *Cindy Sherman*, Serpentine Gallery, London, 2003, str. 14.

<sup>519</sup> Uvodni tekst u knjizi *The Complete Untitled Film Stills – Cindy Sherman*, Peter Galassi, The Museum of Modern Art, New York, 2003.

<sup>520</sup> Galassi, Peter: *The Complete Untitled Film Stills – Cindy Sherman*, The Museum of Modern Art, New York, 2003, str. 9

<sup>521</sup> *Ibid.*, str. 14.

budući da je otvoreni prostor prikazan na fotografiji za posmatrača nesumnjivi uzrok nespokojstva. Sama fotografija, međutim, ne govori dovoljno o tome da li i fotografisana devojka oseća istu strepnju pred tom zastrašujućom, neobuzdanom snagom prostora, koji se pred njom otvara. Ta je ambivalentnost dodatno produbljena činjenicom da nam je devojka okrenuta leđima, da ne vidimo njen pogled i izraz lica. U vezi s njom, izvesno je jedino to da ona nešto i/ili nekoga čeka, da se negde zaputila. Međutim, da li odlazi ili se vraća ne znamo, kao što ne znamo ni da li je uzbuđena ili uplašena, srećna ili tužna. Pa ipak, ako su „pogled i subjekt (...) jedan u drugog upisani“,<sup>522</sup> kako sugeriše lakanovska teorijska psihoanaliza, može se pretpostaviti da je upravo u anksiozni pogled, koji pejzaž s ove fotografije upućuje oku posmatrača, upisan i pogled mlade devojke;<sup>523</sup> njen sopstveni osećaj anksioznosti. Izvesno je, takođe, da je medij koji prenosi pogled drugog za nju otvoren, širok prostor pred kojim stoji potpuno razoružana (s rukama na leđima). S druge strane, ono što taj pogled prenosi jeste „višak realnosti“; realno koje izranja iz „samovolje“ prikazanog prostora. Nasuprot tom pretećem realnom otvorenom prostora, Šermanova postavlja krhki egzistencijalni krug opisan distancom između kofera i njegovog vlasnika. To malo parče teritorije izraz je egzistencijalnog „sada i ovde“ mlade devojke s kojeg se ona suočava s neizrecivim realnim, s neobuzdanom energijom prostor–vremena. Drugim rečima, s kojeg „polazi u otvoreni prostor“. Stoga je to parče prostora – obojeno anksioznošću – za nju jedina, iako labilna, tačka oslonca u činu izlaska na put i jedini zalag buduće *Odiseje*.

#### **6.4. Prostori melanholije**

U korenu reči melanholija nalaze se grčke reči *melas* (crno) i *khole* (žuč), koje melanholiju opisuju kao vrstu „crne žuči“. Ovaj je naziv prvi put upotrebljen u Hipokratovoj teoriji o četiri tečnosti (krv, sluz, crna i žuta žuč), koja je u manjoj ili većoj meri ostala prisutna u svim teorijskim razmatranjima melanholije sve do XVIII veka. Prema ovoj teoriji, višak crne žuči, koja „se naziva crnom jer odvlači svoju žrtvu od bistre svetlosti razuma“,<sup>524</sup> izaziva bolest melanholije, čiji su simptomi: „tužno raspoloženje, osećanje beskrajnog ponora, gašenje želje i govora, utisak tuposti koju smenjuje zanos, neodoljiva privlačnost smrti, ruševina, nostalgije, žalosti“.<sup>525</sup> Prva klasična studija o

---

<sup>522</sup> Kordić, Radoman: *Subjekt teorijske psihoanalize*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 120–121.

<sup>523</sup> Šermanova u ovoj seriji svesno ženske figure svodi na „predmet“ pogleda posmatrača, te ovaj kadar i u tom smislu predstavlja inverziju. Posmatrač isto koliko i prikazana ženska figura izloženi su pogledu pejzaža.

<sup>524</sup> Hamer, Espen: *Unutarnji mrak – esej o melanholiji*, Geopoetika, Beograd, 2009, str. 38.

<sup>525</sup> Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel: *Rečnik psihoanalize*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 618.



fenomenu melanholije – *Problemata* – napisana je u okviru aristotelovske filozofske škole,<sup>526</sup> i u njoj se melanholija prvi put dovodi u vezu sa intelektualnim sposobnostima genija. U antičko doba melanholija, dakle, postaje ne samo bolest potištenih već i karakterna crta genijalnih ljudi koji se ističu u filozofiji, umetnosti, politici. U srednjem veku „problem melanholije nije više u tome što čini ljude nesrećnim, nego to što ih odvaja od Boga. Biti melanholičan znači izgubiti interesovanje za nebeski život, što podrazumeva ravnodušnost“.<sup>527</sup> Kao takva, melanholija je bila jedno od najvećih iskušenja, pa ipak, „proći kroz mračni tunel i ponovo izaći sa druge strane moglo je doneti ekstatičnu sreću, prevazilaženje sebe i ekspanzivnu identifikaciju sa svetošću“.<sup>528</sup> Ova dimenzija melanholije predstavljaće glavnu sponu između srednjovekovnih i novih humanističkih interpretacija. Naime, reč je o tome da će srednjovekovna melanholična kontemplacija, čiji je cilj bilo čovekovo sjedinjenje s bogom, tokom XIV i XV veka biti transformisana u melanholičnu kontemplaciju subjekta nad sopstvenom sudbinom. Međutim, „rađanje te nove, humanističke svjesnosti“, tvrde Klibanski, Panofski i Saksl, „odvijalo se (...) u atmosferi intelektualnoga proturječja. Otkako je stupio na svoj položaj, taj samodostatni 'homo literatus' našao se na mukama između krajnjeg samopotvrđivanja, koje se katkad uzdizalo do arogancije, i sumnje u sebe, koja je katkad tonula do očajja. Iskustvo toga dualizma razbudilo ga je da otkrije nov intelektualni obrazac koji je bio odraz tog tragičkog i heroičkog nejedinstva – intelektualni obrazac 'modernog genija'“.<sup>529</sup> Drugim rečima, melanholija više nije bila mračni tunel iza kojeg se nalazila obećana božanska svetlost, već proizvod neizvesne sudbine modernog čoveka raspetog između genijalnosti i mizerije sopstvenog postojanja. Novu, renesansnu interpretaciju melanholije, te prvu ideju o melanholičnom geniju, teorijski je uobličio i po Evropi proširio Marsilio Ficino,<sup>530</sup> koji je osim telesnog i duševnog, pod sve većim uticajem astrologije melanholiji pripisao još jedan izvor – uticaj planete Saturn. Ficino tako piše da je:

„Saturn neprijatelj ljudi koji otvoreno provode običan svakodnevni život, ili koji, premda izbjegavaju društvo prostih ljudi, ipak nisu odložili svoje vulgarne misli. Jer on prepušta svagdašnji život Jupiteru, no zadržava odijeljen i božanski život za sebe. Ljudi čiji je um istinski povučen od svijeta jesu, do određene granice, njemu srodni i

---

<sup>526</sup> Dugo se smatralo da je njen autor sam Aristotel, ali kako navodi Espen Hamer, danas se veruje da je studiju pre napisao neki od Aristotelovih učenika, verovatno Teofrast.

<sup>527</sup> Hamer, Espen: *Unutarnji mrak – esej o melanholiji*, Geopoetika, Beograd, 2009, str. 43.

<sup>528</sup> Ibid., str. 44.

<sup>529</sup> Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturn i melankolija – studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti*, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2009, str. 214.

<sup>530</sup> Marsilio Ficino (*Marsilio Ficino*; 1433–1499), humanistički filozof i učenjak i katolički sveštenik.

u njemu će oni naći prijatelja (...) Najneprijateljskiji je on pak onima čiji je kontemplativni život puko prenemaganje, a ne stvarnost“.<sup>531</sup>

Osim što je utemeljio ovaj humanistički pogled na melanholijsku prirodu učenih ljudi i duboke kontemplacije, Fičino je takođe omogućio da se melanholijska shvati kao metafizički okvir ili stvar temperamenta, pre nego što bi bila samo nepovoljan odnos telesnih tečnosti. Tokom XVII veka se tako govori „o melanholičnom temperamentu pomišljajući na Hamleta, koji je postao, na prelomu veka, pravi lik drame evropske svesti: *subjekat prepušten sam sebi u svetu poremećenom ostvarenjem kopernikanske revolucije*“.<sup>532</sup> U tom svetu, melanholijska sada figuriše kao paradigma duševnog stanja modernog subjekta, s jedne strane napuštenog od boga, s druge prepuštenog sopstvenim kreativnim kapacitetima, koji ga jednako prosvetljuju koliko i bacaju u očaj. Međutim, samo vek kasnije, nova naučna paradigma dovešće do još jedne izmene u pogledu na poznatu „bezrazložnu tugu“. Sumnjive teorijske pretpostavke o uticaju Saturna ili humoralnih faktora više neće predstavljati efikasne eksplikacije melanholijske, jer sada se zahteva eksperimentalna potvrda uzročnika. S druge pak strane, a nasuprot ovom naučnom pristupu, krajem XVIII te početkom XIX veka romantičarska reakcija na prosvetiteljsku racionalnost integrisaće diskurs melanholijske u svoje okvire. Na taj će način nastati specifično moderno shvatanje melanholijske, o čijem poreklu Espen Hamer<sup>533</sup> piše:

„Sa padom aristotelovsko-hrišćanske sinteze, koja je bila odlučujuća u srednjem veku, čovek se našao u svetu u kome svaki normativni poredak mora zasnovati i opravdati samog sebe. Svet kao takav ne nudi nikakvo ustrojstvo, a uz to što se razvojem nauke objektivizira, biva mrtav. To se psihički registruje u obliku melanholijske. (...) Čovek je uvek na putu, nigde ne pripada, jedino što može da učini jeste da baza naokolo po limbu odsustva“.<sup>534</sup>

Hamer dakle vidi modernu melanholijsku kao izraz pozicije koju moderni subjekt zauzima u odnosu na moderni svet. Melanholijska se javlja kao posledica modernog razdruživanja subjekta i sveta. Stoga, nju s jedne strane karakteriše okretanje ka unutrašnjim psihičkim procesima, dok sa druge melanholijska znači radikalno disociranje subjekta od spoljašnjeg sveta. Ako je umetnost romantizma bila prvi estetički izraz tog disociranja, novo

---

<sup>531</sup> Marsilio Fičino u knjizi *Saturn i melankolija – studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti*, Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2009, str. 232.

<sup>532</sup> Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel: *Rečnik psihoanalize*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 619, kurziv S.M.

<sup>533</sup> Espen Hamer (*Espen Hammer*; 1966), filozof.

<sup>534</sup> Hamer, Espen: *Unutamni mrak – eseji o melanholiji*, Geopoetika, Beograd, 2009, str. 52.

psihijatrijsko definisanje melanholije kao manično-depresivnog ludila<sup>535</sup> bilo je pokušaj da se ona objasni s modernog, psihološkog stanovišta. U poznatom članku *Trauer und Melancholie* (1917), Frojd definiše melanholiju kao patološki oblik tugovanja. U odnosu na tadašnje tendencije u psihijatriji, njegov je pristup bio nešto senzitivniji u odnosu na kompleksnu predistoriju samog pojma. Tuga je, smatrao je Frojd, normalan proces žalovanja u slučaju gubitka voljenog objekta (drage osobe, predmeta ili drugog važnog entiteta). U periodu žalovanja subjekt se izoluje, ravnodušan je prema okruženju. Gubitak je obesmislio čitav (njegov) svet. Tek posle nekog vremena subjekt uspeva da libido, prethodno vezan za izgubljeni objekt, preusmeri na neki novi objekt i tako uspostavi nov odnos prema svetu u celini. Sasvim suprotno, u melanholiji subjekt takođe tuguje, ali se njegova tuga nikad ne završava. Ključna razlika je u tome što melanholik ne uspeva da odvoji libido od gubitka; od izgubljenog objekta. Osim toga, u melanholiji subjekt zapravo i ne zna šta je to što je izgubljeno, iako se njegov ego baš s tim izgubljenim objektom identifikuje. „Senka objekta pada na ego“, objašnjava Frojd, „gubitak objekta postaje transformisan u gubitak u egu, a konflikt između ega i voljene osobe transformisan u rascep između kritički nastrojenog ega i ega izmenjenog identifikacijom“.<sup>536</sup> Drugim rečima, ego melanholika rascepljen je između ljubavi i mržnje prema sebi; između autoerotizma i sadizma. Nešto ilustrativniji prikaz mehanizma indentifikacije ega s izgubljenim objektom, u poznatoj studiji *Crno sunce – esej o depresiji i melanholiji*,<sup>537</sup> dala je Julija Kristeva. O odnosu melanholika prema izgubljenom objektu ona piše:

„Volim ga, ali ga još više mrzim zato što ga volim, da ga ne bih izgubila, postavljam ga u sebe; ali pošto ga mrzim, to drugo u meni je moje zlo, ja sam zla osoba, ništa ne vredim, ubiću se“.<sup>538</sup>

Međutim, osim što ukazuje na rascep između ljubavi i mržnje prema sebi, Kristevin je melanholik prevashodno zaglavljen između semiotičke dimenzije Stvari i simboličke dimenzije jezika. Melanholija je izraz njegove nemogućnosti da se odvoji od materinske Stvari, od onog predjezičnog jedinstva s majčinim telom. Stvar je dakle internalizovana. Melanholik se s njom identifikuje, gubeći na taj način svaku mogućnost da se uspostavi kao individua, to jest da se prepozna u jeziku. Stoga, piše Kristeva, „deprimirani ne govori ništa, on nema ništa o čemu bi govorio: srastao uz Stvar (*Res*), on je bez objekta. Ta totalna

---

<sup>535</sup> Kako je krajem XIX veka Emil Krapelin, jedan od osnivača moderne psihijatrije, definisao melanholiju; pogledati *Rečnik psihoanalize*, Elizabet Rudinesko; Mišel Plon, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002.

<sup>536</sup> Freud, Sigmund: *Mourning and Melancholia* (1917), str. 159, preuzeto sa: <http://www.columbia.edu/itc/hs/medical/clerkships/psych/misc/articles/freud.pdf>, 17.06.2017.

<sup>537</sup> *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* (1987).

<sup>538</sup> Kristeva, Julia: *Black Sun: Depression and Melancholia*, Columbia University Press, New York, 1992, str. 11.

i neoznačiva Stvar je neoznačavajuća: to je Ništa, njegovo Ništa, Smrt. *Ponor koji se smešta između subjekta i označivih objekata tumači se nemogućnošću označavajućih veza*“.<sup>539</sup> Melanholik se, dakle, odvaja od asocijativnog nivoa simboličke stvarnosti u kojem se odvijaju intersubjektivni odnosi. On se disocira od sveta i drugih ljudi. Pored toga, da bi zadržao intimni odnos sa majkom, imaginarna dimenzija ega takođe mora biti poništena. Melanholik dakle teži da se rastvori u sopstvenom ništavilu, te jedino što ga u tome sprečava jeste vera u prevodivost Stvari. Melanholik je, smatra Kristeva, stvaralac koji ima „sposobnost da premjesti smisao na samo mjesto u kojem se izgubio u smrti i/ili u ne-smislu“.<sup>540</sup> Drugim rečima, melanholik je sposoban za sublimaciju Stvari, za njeno otelovljenje putem umetnosti.

Prema savremenom tumačenju Đorđa Agambena,<sup>541</sup> melanholija nije samo neizlečiva tuga za izgubljenim objektom, već je pre „imaginativna sposobnost da se objekat van domašaja učini kao da je izgubljen“.<sup>542</sup> Agamben na ovaj način želi naglasiti da se melanholikova sposobnost sastoji u tome da nemogući predmet duboke kontemplacije dovede do nivoa opipljivosti, pa makar i na način da se on pojavi kao izgubljeni objekt. Paradoks posredi Agamben objašnjava:

„Prekrivajući objekt mrtvačkim pokrovom tugovanja, melanholija mu dodeljuje fantazmagoričnu realnost onog što je izgubljeno; sve dok se takvo tugovanje odnosi na nedostižni objekat, strategija melanholije otvara prostor za egzistenciju nerealnog i markira scenu u kojoj ego može ući u relaciju s njim i pokušati prisvajanje kojem se nijedna druga vrsta posedovanja ne može suprotstaviti i koji nikakav gubitak ne može zastrašiti“.<sup>543</sup>

Drugim rečima, melanholija obezbeđuje da u domenu imaginarnog bude uspostavljen odnos s nemogućom Stvari. Melanholija omogućava da se neizrecivo i besformno otelovi u nečem konkretnom i opipljivom. Oslanjajući se na Agambena, melanholiju i njen jedinstveni odnos prema centralnom praznom mestu Žižek stoga tumači kao pokretačku iskru same filozofije. Jer, tvrdi on, „daleko od toga da akcentuje ekstremnu situaciju frustrirane žudnje, žudnje lišene njenog objekta, melanholija pre znači prisustvo objekta koji je sam lišen žudnje za samim sobom. Melanholija postoji kada konačno dobijemo željeni objekat, ali smo u njega razočarani. Tačno u ovom smislu, melanholija (razočaranost u sve pozitivne, vidljive objekte, od kojih nijedan ne zadovoljava našu

---

<sup>539</sup> Kristeva, Julia: *Crno sunce - depresija i melanholija*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 69, kurziv S.M.

<sup>540</sup> Ibid., str. 128.

<sup>541</sup> Đorđe Agamben (1942), filozof.

<sup>542</sup> Agamben, Đorđe: *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993, str. 20.

<sup>543</sup> Ibid., str. 20.

žudnju) efektivni je početak filozofije“.<sup>544</sup> U središtu savremene odbrane melanholije od njenog tendencioznog svođenja na depresiju nalazi se upravo ova dimenzija melanholične žudnje za odsutnim objektom; kapacitet melanholije da uspostavi odnos prema nepredstavljivoj Stvari, da transcendirira njen karakter neizrecivosti.

Radikalne promene koje su se desile nakon srednjeg veka, a koje su proizvele novo shvatanje melanholije, uključuju i pojavu atributa *melanholičan*. Klibanski, Panofski i Saksli ističu da se „atribut 'melankoličan' sada (...) mogao prenositi s osobe na objekt koji je potaknuo takvo raspoloženje, pa bi se onda govorilo o melankoličnim prostorima, melankoličnu svjetlu, melankoličnim notama ili melankoličnim krajolicima“.<sup>545</sup> U vizuelnim umetnostima jezik kojim je ovaj melanholični karakter izražavan najpre je bio simbolički. Međutim, kako su psihoanaliza i psihijatrija s vremenom menjale shvatanje pojma melanholije i ovaj je simbolični jezik polako nestajao. Istovremeno, melanholija je preuzimala ključnu ulogu u formiranju ekstimnih relacija između subjekta i okolnog sveta; to jest između psihičke i materijalne realnosti.<sup>546</sup> Radi se o tome da melanholik, dodeljujući objektima svakodnevice karakter „fantazmagorične realnosti onog što je izgubljeno“, uspeva da sopstveni manjak trasponuje na objektivnu realnost, te da na taj način realnost sama poprimi karakter melanholičnosti. Iz ovog sledi da realnost po sebi nije melanholična, već da takvom postaje tek s mogućnošću ekstimnog transponovanja subjektive najintimnije unutrašnjosti na okolni svet, i obrnuto. Dakle, melanholija subjektu omogućava da održi ekstimni odnos s realnošću, zasnovan na latentnim, asocijativnim vezama između nesvesnog i realnih objekata spoljašnjeg sveta. Melanholik stoga nije disociran na isti način na koji je to depresivna osoba. Razlika je sadržana u onom lucidnom „kao da“ delovanju koje melanholiku omogućava da uvek iznova prisvaja materijalne objekte ponašajući se prema njima „kao da“ su izgubljeni. Inscenacijom odsustva melanholik tako nalazi perfidni način da zauvek ostane vezan za svoj manjak (ali posredstvom stvarnih objekata). Konačno, u melanholičnoj vezanosti za Stvar proizvodi se i specifična vrsta uživanja koja se oduvek vezivala za melanholiju, a koja nije imanentna depresivnosti. Ova dimenzija uživanja čini da prostor melanholije ne bude prostor gorke usamljenosti, kao što je to slučaj s prostorom depresije, već *prostor autoerotizovane samoće*. Istovremeno, to nije prostor isključivanja, budući da melanholik u svoj svet kontinuirano uključuje objekte spoljašnjosti, kako bi ga podsećali na njegovo ljubomorno

---

<sup>544</sup> Žižek, Slavoj: *Melancholy and the Act*, Critical Inquiry 26, The University of Chicago, 2000, str. 662.

<sup>545</sup> Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturn i melankolija – studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti*, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2009, str. 189.

<sup>546</sup> Ovdje se pre svega ima u vidu značaj melanholije u nadrealizmu, koji je nesvesno razvijao ekstimnu dimenziju prostoronosti (subjektivnosti). Vidi str. 97–101.

čuvano „ništa“. Prostor melanholiije nastaje dakle u sadejstvu subjekta i fizičkog prostora. Drugim rečima, atribut melanholičnosti nije intrinzično svojstvo samog prostora, već proizvod ekstimne relacije subjekt–prostor. To na primer znači: da bi se jedan arhitektonski prostor percipirao kao melanholičan, potreban je subjekt koji bi ga takvim učinio u postupku ekstimne fuzije unutrašnje (subjektivne) i spoljašnje (objektivne) dimenzije prostornosti. Međutim, kad do te fuzije dođe u samom procesu stvaranja – između arhitekta i njegovog dela, na primer – utoliko ona kasnije može činiti ubedljivijom pomisao da prostor po sebi može biti melanholičan. Arhitektura tada pruža uverljiv osećaj da je u njoj samoj nešto melanholično.



Slika 25: groblja Sv. Kataldo, Aldo Rosi, Modena, Italija, 1971-1984.

Arhitektonski kompleks groblja Sv. Kataldo u Modeni paradigmatički je primer melanholiije u arhitekturi. Pa ipak, melanholični karakter arhitekture u ovom je slučaju samo rezultat jednog specifičnog pristupa koji je arhitekta razvio u procesu projektovanja. U studiji *Melancholy and Architecture: on Aldo Rossi* (2015), Diogo Lopez<sup>547</sup> piše da projekat Sv. Katalda predstavlja prekretnicu u radu Aldo Rosija:<sup>548</sup> „okretanje od analitičkog ka modu asocijativne analoške interakcije“.<sup>549</sup> Naime, na projektu groblja u Modeni, Rosi prvi put primenjuje metod koji je krajem šezdesetih godina počeo nazivati „analoškom konstrukcijom arhitekture“. Inspiraciju za pojam analoške arhitekture našao je u Jungovom<sup>550</sup> pismu upućenom Frojdu, u kojem piše: „’Analošku’ misao je moguće osetiti iako nije stvarna, zamisliti iako je nečujna: to nije diskurs već pre meditacija na temu prošlosti, unutrašnji monolog. Logička misao je ’mišljenje u rečima’. Analoška misao je

---

<sup>547</sup> Diogo Sijeksas Lopez (*Diogo Siexas Lopes*; 1972–2016), arhitekta.

<sup>548</sup> Aldo Rosi (*Aldo Rossi*; 1931–1997), arhitekta.

<sup>549</sup> Lopes, Diogo Siexas: *Melancholy and Architecture: on Aldo Rossi*, Park Books, Zurich, 2015, str. 176.

<sup>550</sup> Karl Jung (*Carl Jung*; 1875–1961), psihijatar i psihoanalitičar.

arhaična, neizgovorena i praktično neizraziva rečima“.<sup>551</sup> S vremenom je proces projektovanja za Rosija bivao sve manje postupak racionalnog donošenja odluka, a sve više uspostavljanje mreže asocijativnih korespondencija između prošlosti i sadašnjosti, između subjektivnog i objektivnog, racionalnog i iracionalnog. Projekat Sv. Katalda bio je stoga svesna kontemplacija nad jednim traumatičnim iskustvom, o kojem Rosi piše sledeće:

„U aprilu 1971, na putu za Istanbul, između Beograda i Zagreba, bio sam učesnik jedne ozbiljne saobraćajne nezgode. Projekat groblja u Modeni verovatno je rođen u toj maloj bolnici u Slavonskom Brodu, kao rezultat ovog incidenta, gde je moja mladost istovremeno doživela kraj. Ležao sam tada u maloj prizemnoj sobi uz prozor kroz koji sam gledao u nebo. Prisustvo stvari i moja odvojenost od njih – povezani s bolnom svesnošću sopstvenih kostiju – vratili su me u detinjstvo. Tokom sledećeg leta, u istraživanju za projekat, verovatno su samo ova slika i bol u kostima bili sa mnom: video sam tada skeletnu strukturu tela kao seriju fraktura koje treba ponovo da budu sastavljene. U Slavonskom Brodu sam identifikovao smrt s morfologijom skeleta i promenama koje ona može da podnese“.<sup>552</sup>

Traumatični susret sa smrću proizveo je kod Rosija specifičan analoški kompleks, u kojem je smrt identifikovana s bolom u kostima i fragmentiranim skeletom, dok je s druge strane blizina ništavila dovela do specifičnog disocijativnog stanja „odvojenosti“ od sveta okružujućih stvari. Ta dva motiva istovremeno će biti ključna kad Rosi, sledećeg leta, pristupi izradi idejnog rešenja „kuće za mrtve“ u Modeni. Osnovni projektantski postupak biće tada analoško transponovanje subjektivnog iskustva u proces racionalnog arhitektonskog mišljenja, a rezultat tog transfera biće arhitektura melanholičnog karaktera i prostor gotovo opipljive praznine. Traumatsko iskustvo na kome se transfer uopšte temelji imalo je kod Rosija gotovo identično dejstvo kakvo Foster prepoznaje kod Kirika. Naime, Rosijevo sećanje na bolničku sobu u Slavonskom Brodu neodoljivo podseća na iskustvo koje Kiriko vezuje za Trg Santa Kroče. Pre svega, u oba slučaja radi se o ekstimmnom preplitanju unutrašnjih i spoljašnjih impresija, te jednom disociranom pogledu na realnost. Oba događaja karakterišu specifične prostorne relacije, gde se granica između spolja i unutra briše, gde, kako navodi Foster, „fantazija nije ’objekt želje, već je njena pozornica’, njen mizanscen“.<sup>553</sup> Kao takva, oba događaja su poslužila kao inspiracija za kreativni rad.

---

<sup>551</sup> Karl Jung u knjizi *Melancholy and Architecture: on Aldo Rossi*, Diogo Siexas Lopes, Park Books, Zurich, 2015, str. 176.

<sup>552</sup> Aldo Rosi u knjizi *Melancholy and Architecture: on Aldo Rossi*, Diogo Siexas Lopes, Park Books, Zurich, 2015, str. 127, kurziv S.M.

<sup>553</sup> Vidi fusnotu br. 384 na str. 98.

Za Rosija, to je značilo uspostavljanje „odnosa prema smrti koji više nikada nije nestao“.<sup>554</sup> Iskustvo smrti postalo je latentni motiv njegovog ukupnog budućeg rada, a posebno melanholičnog prostora Sv. Katalda. Potencirana sličnost između Kirika i Rosija, koja se najčešće svodi na identičnu atmosferu otuđenosti, melanholije i misterioznosti, nije stoga izraz puke podudarnosti estetskih senzibiliteta. Dva su autora na vrlo sličan način, putem traume i ekstirnog transponovanja psihičkog na materijalno, oblikovala prostor u svojim delima. Traumatska blizina smrti u arhitekturu Sv. Katalda upisana je transponovanjem osećanja *odvojenosti*. Arhitektura se stoga javlja kao podsetnik prolaznosti i nestajanja. Široke, sablasno prazne aleje grobljanskog kompleksa nisu ono što pobuđuje egzistencijalnu nelagodu<sup>555</sup> i uznemirujući osećaj praznine. Tek materijalna dimenzija arhitekture u stanju je da pobudi osećaj prolaznosti i tuge. U tom bi smislu svaka arhitektura mogla biti melanholična, međutim melanholični karakter Sv. Katalda prevazilazi merila opštih kvalifikacija. Arhitektura Sv. Katalda svoju je melanholičnu prirodu stekla analoškim upisivanjem u samo njeno biće onoga što ostaje „praktično neizrazivo rečima“. Arhitektura Sv. Katalda funkcioniše stoga kao generator žudnje za odsutnim objektom, kao melanholični podsetnik na nužno nestajanje svega postojećeg. Nema i hladna,<sup>556</sup> Rosijeva je arhitektura dakle materijalno otelovljenje imaginarnih senki koje subjektivno iskustvo smrtnosti (autora i/ili posmatrača) baca na morfologiju stvarnog, fizičkog prostora. Prostor melanholije nastaje stoga koicidiranjem realnih i imaginarnih senki u okvirima stvarnog, arhitektonskog prostora.



Slika 26: groblje Sv. Kataldo, Aldo Rosi, Modena, Italija, 1971-1984.

---

<sup>554</sup> Ibid., str. 123.

<sup>555</sup> „Uprkos svojoj okrutnoj lepoti, ili zbog nje, postoji nešto veoma okrutno u vezi sa tim mestom. Svedočio sam da su se neki posetioci tamo osećali bukvalno loše“; Diogo Lopez u intervjuu preuzetom sa: <http://www.stylepark.com/en/news/bitter-beauty/363484>, 14.05.2016.

<sup>556</sup> „Moja arhitektura stoji nema i hladna“ (*Meine Architektur steht sprachlos und kalt*); Aldo Rosi u knjizi *Melancholy and Architecture: on Aldo Rossi*, Diogo Siexas Lopes, Park Books, Zurich, 2015, str. 222.



## 6.5. Cinični prostori

U poznatoj studiji *Kritika ciničkoga uma* (1983) Sloterdijk cinizam definiše kao oblik *prosvjećene krive svesti*.<sup>557</sup> Prosvjećene jer cinizam, prema njegovim rečima, predstavlja autentični proizvod prosvetiteljstva. Krive jer se radi o obliku mišljenja koji, iako sumnja u sopstvene vrednosti i principe, ipak od njih ne odustaje. Moderni cinik zauzima, dakle, paradoksalan stav – „znam, pa ipak...“. Taj stav mu omogućava da bude imun na bilo koji oblik kritike ili provokacije, jer ih sve unapred već u sebi obuhvata. Međutim, cinična pozicija nije tako jednostavna i nedodirljiva kao što se može činiti. Cinik je u biti samo naizgled pomiren s kompleksnim, konfliktnim zahtevima koji su pred njega postavljeni. Samo naizgled je hladnokrvan i ni za čim ne žudi. Stoga se, piše Sloterdijk, „suvremeni cinik dade (...) razumeti kao granični slučaj melankolika, koji svoje depresivne simptome može držati pod kontrolom“.<sup>558</sup> Drugim rečima, ispod tvrdokorne koprane ravnodušnosti nalazi se duboka razočaranost i ranjivost, vrsta „neuzvišene melanholije“.<sup>559</sup> Međutim, na izvestan način cinik je i primoran na indiferentnost. Budući da modernost u osnovi znači fundamentalnu sumnju, moderni je subjekt osuđen na cinizam, na šizofreno cepanje između različitih ideologija, subjektivnih pozicija za koje se unapred zna da nijedna od njih ne sadrži celovitu istinu. Stoga, tvrdi Sloterdijk, „ne mora se, ne treba i ne smije se više 'odlučivati' (...) jer, svaka odluka implicira metafizički, dogmatički pad unazad“.<sup>560</sup> „Cinizam je [dakle] 'zla' verzija razvoja prosvetiteljstva“.<sup>561</sup> Za cinika je sve podjednako vredno, te podjednako nebitno. Spram svega on zadržava istu distancu i odbija involviranje. Međutim, na taj način osnovna odlika modernog cinizma postaje mrzovolja. Baš u tome se, smatra Sloterdijk, moderni cinizam bitno razlikuje od veselog antičkog cinizma. Kinička ironija izraz je *vitalističke drskosti* koja se, kao realna alternativa, suprotstavlja okoštalom društvenom konvencionalizmu. Tradicionalni cinizam je stoga „težnja uvećanju prostora slobode“.<sup>562</sup> Moderni cinizam je, s druge strane, težnja k prostoru indiferentne praznine. Cinik želi samo jednu stvar: da ga ništa ne dotiče. Moderni cinik jedino želi da bude „ništa“. Jer, „ništa je uzbudljivo, ništa je seksi, ništa nije ponižavajuće“, tvrdi Vorhol. U *Filozofiji Endija Vorhola – od A do B i nazad* (1975), delu koje bi moglo da se okarakteriše kao manifest modernog cinizma, Vorhol predstavlja svoju životnu filozofiju

---

<sup>557</sup> Sloterdijk, Peter: *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1983, str. 21.

<sup>558</sup> Ibid.

<sup>559</sup> U knjizi *Unutarnji mrak – esej o melanholiji*, Geopoetika, Beograd, 2009, str. 34, Espen Hamer ironiju karakterističnu za melanholično raspoloženje naziva „neuzvišenom, narcističkom melanholijom“.

<sup>560</sup> Sloterdijk, Peter: *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1983, str. 48.

<sup>561</sup> Šuvaković, Miško: *Postmoderna*, Narodna knjiga, Beograd, 1995, str. 21.

<sup>562</sup> Ibid.

kao *apoteozu ništa*. Kroz celu knjigu Vorhol pokušava objasniti da je umetnost ništa, da su ideje ništa, da je sve ništa, ali da zbog toga ne treba očajavati. Jer, „ništa je savršeno – na kraju krajeva (...) to je suprotnost ništavilu“.<sup>563</sup> Indiferentnost, koju cinično ništa podrazumeva, razlikuje se stoga od neželjene disociranosti imanentne disocijaciji ili depresiji. Disociranost je u slučaju cinizma namerna, svesno kontrolisana. Upravo zato je ona prosvеćena. Kriva, odnosno lažna, jeste zato jer je uz to što je prosvеćena još i ništa. „Znanje“, tvrdi Vorhol, „može da vodi u depresiju (...) ako ne znate dovoljno o onome što znate“.<sup>564</sup> Ono što je pak željeni višak znanja koji sprečava depresivnost jeste spoznaja o ništa. Kada ga B pita: „Šta si to naučio ove godine što nisi znao prošle godine?“, Vorhol odgovara: „Ništa. Zato i jesam pametniji. Još jedna godina u kojoj nisam ništa naučio“.<sup>565</sup> Ništa dakle nije ništavno, ono bi pre bilo neutralno; nula, ni pozitivna ni negativna. Ništa bi bila frigidna praznina. U poglavlju u kojem govori o „atmosfera“, Vorhol piše:

„Biti stvarno bogat, prema mom mišljenju, jeste imati jedan prostor. Jedan veliki prostor. *Zaista verujem u prazan prostor*, mada kao umetnik pravim dosta đubreta. Prazan prostor nikada nije uzalud utrošen. Uzalud utrošen prostor je svaki prostor koji sadrži umetnost. (...) Dakle, s jedne strane, stvarno verujem u prazan prostor, ali s druge, pošto i stvaram neku umetnost, još uvek pravim đubre koje će ljudi da stave u svoj prostor, za koji mislim da treba da bude prazan, tj. pomažem ljudima da *proćerdaju* svoj prostor, dok zapravo želim da im pomognem da ga *isprazne*“.<sup>566</sup>

Vorhol ovde na krajnje egzemplaran način pokazuje šta znači biti cinik na moderan način. Znati da tvoji postupci nisu ispravni, pa ipak ih se nesmetano pridržavati. Biti umetnik, pa ipak smatrati da je umetnost đubre. Jedini ideal jeste, dakle, praznina. Međutim, čak ni izigravanje tog jedinog ideala nije razlog za očaj. Na izvestan način, to što je ideal „proćerdan“ služi kao izuzetak koji potvrđuje pravilo. Ako bi prazan prostor bio nešto, ugrozio bi jedinu istinu cinizma, da „sve je ništa“.<sup>567</sup> Prazan prostor je samo deklarativna i uslovna pozitivizacija tradicionalnog oblika angažovanosti. Vorholov cinizam prati drugu, paradoksalnu logiku. On žrtvuje prazninu da bi je sačuvao; proizvodi gomilu đubreta, da bi praznina mogla ostati jedini zamislivi ideal. Samo tako je u cinizmu istina sačuvana, a ništavilo sprečeno. Međutim, da bi se praznina postigla, treba *prestati žudeti*. Jer, kako kaže Vorhol, „čim prestanete da žudite za nečim, to i dobijete“.<sup>568</sup> Što znači, da biste imali sve, potrebno je da ne žudite ni za čim. Da biste bili srećni, potrebno je da vam preostane samo

---

<sup>563</sup> Ibid., str. 10.

<sup>564</sup> Ibid., str. 122.

<sup>565</sup> Ibid.

<sup>566</sup> Ibid., str. 92–93.

<sup>567</sup> Ibid., str. 124.

<sup>568</sup> Ibid., str. 22

ništa. U smislu prostornih relacija koje tvore ciničnu egzistenciju ništa je takođe presudno. Jer, cinični prostor nije ništa drugo do praznina tog ništa; prazan prostor koji, čak i pun đubreta, ostaje prazan. Drugo je u njemu anestezirano, žudnja za drugim ugušena. Ako i postoji nekakva žudnja, ona je onda tu samo zato da bi potvrdila svoju ispraznost. Čak i tad je žudnja samo performativna, simulirana. Nedostatak žudnje govori zapravo o nemogućem uspostavljanju neophodnog „razdvajanja“, na kojem bi se zatim gradio odnos subjekta i sveta. To znači da je u ciničnom prostoru ekstimsna dimenzija prostornosti takođe nemoguća, a pre svega jer je granica između spolja i unutra izbrisana. Budući da je sve podjednako ništa, spoljašnjost i unutrašnjost su u cinizmu dovedene na nivo nerazlikovanja. Veza koju cinik uspostavlja sa svetom stoga je svojevrsni paradoks. Ona je veza izvan svakog mogućeg povezivanja. U ciničkoj praznini subjekt i svet su jedno, ali tek pošto je svako za sebe najpre ništa. Moglo bi se stoga zaključiti da je cinični prostor indiferentni, frigidni prostor praznine, u kojem sile delovanja, pod pretpostavkom ukupne ništavosti svega, održavaju trajni *status quo*. Međutim, cinični prostor istovremeno prati i karakteristični osećaj nelagode, koji narušava taj *status quo*, a koji potiče od ignorisane činjenice da je cinik iznad svega *disocirani usamljenik*. Disocijativna distanca tako razotkriva da i u cinizmu deluje neko drugo, neko potisnuto drugo. O nipodaštavanjima smrti u okvirima savremenog cinizma, Sloterdijk piše: „Budući da moderni subjekt [cinik] iz psihologijskih, ideologijskih i metafizičkih razloga ne može misliti 'vlastitu smrt' (...) on pada pod zakon da je izbjegava doslovno svim sredstvima. U stanovitom pogledu, svekolika sredstva [cinizma] jesu sredstva za neumiranje“.<sup>569</sup>

Nakon što je ranjen 1968. godine,<sup>570</sup> Vorhol je, kako prenosi B, smatrao „da je toliko približiti se smrti potpuno isto kao približiti se životu, zato što život nije ništa“.<sup>571</sup> Budući da životna filozofija bazirana na cinizmu zahteva upravo ovu vrstu banalizacije vlastite smrti, Vorhol i nije mogao drugačije da govori o tom bez sumnje traumatičnom događaju. Međutim, da je napad u kojem je bio smrtno ugrožen ipak izvršio određeni uticaj na njega govore njegovi kasniji radovi koji tematizuju smrt (prikazi lobanje ili autoportreti s lobanjom). Pa ipak, ovo koketiranje s temom smrti ne mora se nužno tumačiti kao turobni *memento mori*. Kada *superstar* Vorhol stavi lobanju na glavu i tako pozira pred kamerom, to može predstavljati i kiničku drskost spram jedine, neizbežne istine. Moguće je, takođe, da Vorhol tu samo praktikuje jedan ludički, spektakularni performans kao vrstu prkosa

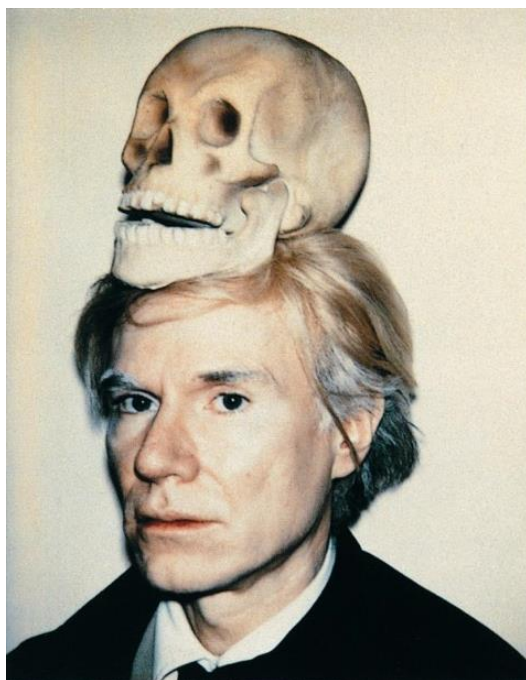
---

<sup>569</sup> Sloterdijk, Peter: *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1983, str. 341.

<sup>570</sup> Na Vorhola je iz pištolja pucala Valeri Solanas, osnivačica pokreta S.C.U.M. (*Society for Cutting Up Man*) grupe. Solanas je bila posetilac Fabrike (*Factory*), koju je, međutim, Vorhol jedva poznavao. Smatra se da je razlog napada bilo to što Fabrika Solanas nije vratila njen scenario za film. Kasnije se ispostavilo da scenario nije vraćen jer je trenutno bio zagubljen.

<sup>571</sup> Vorhol, Endi: *Filosofija Endija Vorhola – od A do B i nazad*, Službeni glasnik, Beograd, 2016, str. 14.

spram smrti, koja nam, istina, ne može ništa dok nas konačno ne uhvati. Da li je, dakle, Vorhol bio samo paradigmatički cinik XX veka ili se na njegovu „umetnost“ može gledati i kao na oblik kiničke ironije?



Slika 27: *Self-Portrait with Skull*, Endi Vorhol, 1977.

Verovatno je tačno i jedno i drugo, iako, kako navodi Foster, u tome i nema neke velike razlike. Jer, jedino „sigurno je da je [Vorhol] simulirao šizofreniju kao mimetičku odbranu protiv kontradiktornih zahteva koji su se postavljali avangardistima u društvu spektakla, ali je njegovu odbranu od spektakla teško razlikovati od njegove identifikacije s njim“.<sup>572</sup> Dakle, Vorhol je pripadao onome što Bergin naziva šizofreničnim psiho-korporalnim modusom reagovanja na kompleksnost spoljašnje realnosti. Da bi se odbranio od te kompleksnosti, šizofreni cinik pristupa dobrovoljnom fragmentiranju<sup>573</sup> i prijanja uz objektivnost spoljašnjeg sveta. Objekti tako postaju sredstva za neutralizaciju svega subjektivnog, kao i svega što bi moglo da nosi atribut stvarnog. Vorhol ovaj odbrambeni mehanizam vrlo precizno opisuje:

„Kupovina trakaša je stvarno stavila tačku na moj, kakav god da je bio, emocionalni život, ali bio sam srećan što je i s tim bilo gotovo. Više ništa nije bilo problem, jer problem je značio samo jednu dobru traku, a kad se problem pretvori u dobru traku, više nije problem“.<sup>574</sup>

---

<sup>572</sup> Foster, Hal: *Povratak Realnog*, Orion art, Beograd, 2012, str. 130.

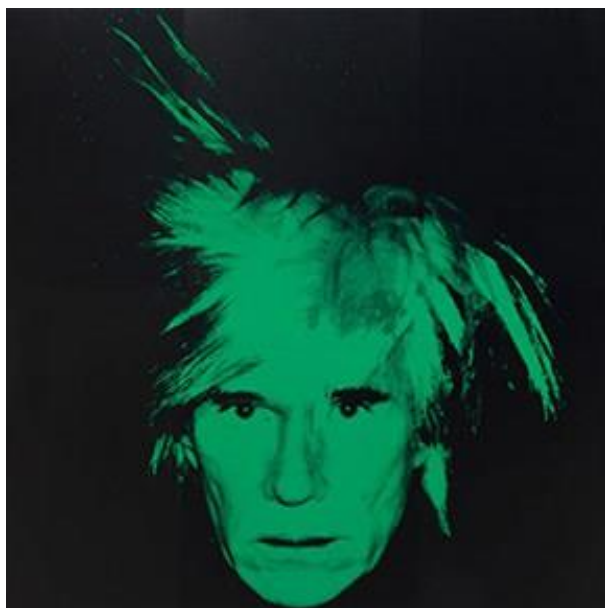
<sup>573</sup> Vorhol kaže: „Ja se nikada ne raspadam, zato što se nikada ne sastavljam“; preuzeto iz knjige *Povratak Realnog*, Hal Foster, Orion art, Beograd, 2012, str. 144.

<sup>574</sup> Vorhol, Endi: *Filosofija Endija Vorhola – od A do B i nazad*, Službeni glasnik, Beograd, 2016, str. 25.

Pitanje je naravno da li i problem smrti može da bude rešen na isti način. U *Filozofiji Endija Vorhola* u poglavlju posvećenom smrti, zapisane su svega četiri rečenice, koje ukazuju na mogući odgovor:

„A: *Tako mi je žao da čujem za to. Uvek sam mislio da su te stvari mađija i da nikad neće da se dogode.*

Ne verujem u smrt, jer čovek nije tu da bi znao šta se desilo. O smrti ne mogu da kažem ništa, jer nisam spreman za to“.<sup>575</sup>



Slika 28: *Self-Portrait*, Endi Vorhol, 1986.

Čini se pak da osamdesetih Vorhol ipak govori o smrti i to kroz seriju portreta koji se mogu tumačiti kao suptilna filozofija na temu vlastite smrtnosti. Naime, portreti nastali neposredno pred smrt samo naizgled predstavljaju visokoestetizovane, ikoničke slike kulture spektakla, jer „prazna i anestezizovana, kao što njegova platna nekada jesu, ona kriju dubine traumatizovanog sopstva ili dubokog saosećanja za slučajne i depersonalizovane tragedije modernog sveta“.<sup>576</sup> Nekoliko elemenata na tim portretima, u tom smislu, još jednom potvrđuje tezu da je Vorhola moguće čitati jedino u kontekstu „traumatičnog realizma“.<sup>577</sup> Glava, koja izgleda kao da je odstranjena od ostatka tela (tako asocira na ranije prikaze lobanja), crnilo pozadine u koju je portret uronjen i, konačno, smrtno ozbiljan pogled koji zuri direktno u posmatrača jasno govore da ispod površine Vorholovih slika ipak ima nečega.<sup>578</sup> Drugim rečima, trauma koju skrivaju simulakralna

---

<sup>575</sup> Ibid., str. 83.

<sup>576</sup> *Carter Ratcliff*, preuzeto sa: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-self-portrait-t07146>, 22.06.2017.

<sup>577</sup> Vidi str. 107–108.

<sup>578</sup> „Ako hoćete da znate sve o Endiju Vorholu, samo pogledajte površinu mojih slika, filmova, i moju – i tu sam. Iza nema ničeg.“; Endi Vorhol u knjizi *Povratak Realnog*, Hal Foster, Orion art, Beograd, 2012, str. 140.

ponavljanja, estetičke varijacije jednog istog portreta, zapravo sugerišu tiho susretanje sa sopstvenom smrtnošću. Ako je pak reč o prostoru, cinični se prostor ovde najviše približio prostoru melanholije. Naime, Vorhol je svojevremeno govorio da je srebrna boja boja prostora.<sup>579</sup> Utoliko pre, upečatljivo crnilo koje je progutalo prostor portreta iz 1986. govori da je indiferentni cinični prostor konačno prekrila tamna, melanholična senka (smrti). Varijeteti cinične prostornosti mogu se stoga tražiti u širokom dijapazonu od spektakularnog, praznog do traumatičnog, mračnog prostora.

## 6.6. Ekspanzivni prostori

Prethodno predstavljeni prostori disocijacije, depresije, anksioznosti, melanholije i cinizma mogu se sada posmatrati kao jedinstvena grupa prostora, koja nastaje u polju disocijativnosti, a koju karakteriše pre svega razdvojenost subjekta i sveta. Subjekt je u svim navedenim oblicima prostornosti bazično odvojen od sveta, jer veze kojima se disocijativni rasep tu savladava ne proizvode nužno osećaj povezanosti. Te su veze nekad asocijativne nekad odbojne<sup>580</sup> prirode, iako je njihova uloga uvek usmerena ka tome da bude sprečena ili bar umanjena puna disocijacija; apsolutna odvojenost subjekta od sveta. Mehanizmi prostornog asociiranja razlikuju se, dakle, po obliku, efikasnosti, te stepenu kompleksnosti. U disocijaciji tih mehanizama skoro da i nema, u depresiji oni imaju negativan predznak, dok u anksioznosti, melanholiji i cinizmu mehanizmi uspostavljanja asocijativnih veza podrazumevaju složeno psihološko involviranje subjekta u odnosu na okolni svet/prostor. Moglo bi se stoga pretpostaviti da upravo ti asocijativni procesi određuju i karakter ove grupe disocijativnih prostora. Međutim, činjenica da ono što prethodi svakom povezivanju jeste *razdvajanje* subjekta i sveta čini razdvajanje primarnom odlikom disocijativnih prostora. Uzme li se sada u obzir i Frojdovo istraživanje nagonских sila koje u čoveku teže upravo tom razdvajanju, ovi se prostori takođe mogu okarakterisati i kao *prostori smrti*; uz pretpostavku, u tom slučaju, da je osnovni nagon koji u njima deluje nagon smrti.

U jednom od svojih najspekulativnijih radova, *S one strane principa zadovoljstva*<sup>581</sup> (1920), Frojd prvi put iznosi šaklјivu teorijsku pretpostavku o nagonu smrti. Na ideju o jednoj takvoj sili, koja beskrupulozno opседа ljudsku psihu, Frojd je došao uočivši da se u upornim ponavljanjima, i to najčešće za subjekta sasvim neprijatnih situacija, manifestuje

---

<sup>579</sup> Vorhol, Endi: *Filosofija Endija Vorhola – od A do B i nazad*, Službeni glasnik, Beograd, 2016, str. 99.

<sup>580</sup> Misli se na *das Unheimliche* karakter.

<sup>581</sup> *Jenseits des Lustprinzips*; delo je napisano 1919, a objavljeno 1920.

određena vrsta prisile, „koja malo uvažava princip zadovoljstva“.<sup>582</sup> Ukazujući na tu prisilu, Frojd je zapravo hteo da dovede u pitanje dotad uvreženo shvatanje da psihičkim životom upravlja isključivo princip zadovoljstva. On je hteo da istakne kako postoji i nešto što je „s one strane“ tog principa; nešto, što bi prema njegovim rečima trebalo da se nazove nagonom smrti. Međutim, da bi dokazao postojanje jednog takvog elementa, najpre je sâm pojam nagona morao biti redefinisano. Nagoni više nisu bili sile koje „teraju na promenu i razvoj“, već „izraz konzervativne prirode žive materije“.<sup>583</sup> „Nagon bi“, smatrao je Frojd, „bio težnja svojstvena živom organizmu da uspostavi ranije stanje, koje je taj organizam morao da napusti pod uticajem spoljnjih poremećajnih sila“.<sup>584</sup> Drugim rečima, nagoni samo inkorporiraju promene koje dolaze spolja, stvarajući privid da upravo oni podstiču razvoj, iako suštinski samo teže sopstvenom zadovoljenju; postizanju prethodnih stanja. Dakle, regresivne težnje nagona elementarni su izraz konzervativizma organske prirode. Imajući s druge strane u vidu da prvobitno stanje svega živog jeste anorgansko stanje, Frojd konačno zaključuje: „*cilj sveg života jeste smrt*“.<sup>585</sup> Nagon smrti tako postaje „prototip nagona“.<sup>586</sup> Međutim, na putu ka smrti, ka neorganskoj egzistenciji, nagonima destrukcije suprotstavljeni su nagoni života (Eros). O dualizmu dve grupe nagona, u *Ego i idu*<sup>587</sup> (1923), Frojd piše:

„pretpostavili smo da postoji *nagon smrti*, čiji je zadatak da organski život vraća u beživotno stanje, dok je erosu cilj da izazivanjem sve dalekosežnije kombinacije delića na koje se raspala živa materija usložnjava život i da ga pritom, naravno, održava. Delujući na taj način, oba su nagona konzervativna u najstrožem smislu te reči, pošto teže da ponovo uspostave stanje razoreno nastankom života. Nastanak života bio bi, dakle, uzrok daljem življenju i u isti mah stremljenju ka smrti; a sâm život bio bi borba i kompromis između tih dveju težnji“.<sup>588</sup>

Antagonistički odnos životnih i nagona smrti izražavaju, dakle, njihovi suprotstavljeni modaliteti ispoljavanja. „Eros predstavlja nagonu potrebu za spajanjem, povezivanjem, dok destrukcija [nagon smrti] predstavlja nagonu potrebu za razdvajanjem, razvezivanjem“.<sup>589</sup> Iz ovoga je moguće zaključiti, da težnja ka neorganskom obliku

---

<sup>582</sup> Frojd, Sigmund: S onu stranu principa zadovoljstva, u knjizi *Psihologija mase i analiza ega – izabrani spisi*, Sigmund Frojd, Fedon, Beograd, 2006, str. 25.

<sup>583</sup> Ibid., str. 40.

<sup>584</sup> Ibid., str. 39–40.

<sup>585</sup> Ibid., str. 42.

<sup>586</sup> Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel: *Rečnik psihoanalize*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 656.

<sup>587</sup> *Das Ich und das Es*.

<sup>588</sup> Frojd, Sigmund: *Ego i id*, u knjizi *Psihologija mase i analiza ega – izabrani spisi*, Sigmund Frojd, Fedon, Beograd, 2006, str. 105.

<sup>589</sup> Preuzeto sa: <https://www.bps.org.rs/frojdoва-teorija-licnosti/>, 27.06.2017.

egzistencije, koja se ostvaruje oblicima kontinuiranog razdvajanja, kao ekskluzivna odlika nagona smrti, istovremeno jeste i odlika disocijativnih oblika prostornosti (subjektivnosti). U melanholiji, na primer, destruktivna snaga super-ega, njegov sadizam usmeren na ego predstavlja, prema Frojdu, jedinstven primer nagona smrti. Tim povodom on piše: „Ono što sad vlada u super-egu jeste, čini se, čista kultura nagona smrti, i ono zbilja uspeva, dosta često, da ego otera u smrt“.<sup>590</sup> Može se, međutim, pretpostaviti da kultura smrti upravlja i ostalim formama disocijativnosti – disocijacijom, depresijom, strepnjom, te cinizmom; budući da je u svim tim slučajevima, baš kao i u melanholiji, nagonskim silama destrukcije ego destabilizovan, izolovan i umrtvljen. Dakle, disocirani ego, te njemu pripadajući različiti disocijativni oblici prostornosti, izdanci su specifične kulture smrti; što s druge pak strane nikako ne znači da su to i oblici egzistencije lišene zadovoljstva, uživanja (*jouissance*), te kreativnih sublimiranja.<sup>591</sup> Prostori smrti nisu, međutim, i jedini oblici disocijativnih prostora. U polju disocijativnosti, moguće je registrovati i druge oblike prostornosti koji nisu pod isključivim uticajem nagona destrukcije, već, upravo suprotno, nagona života koji teže izgradnji, širenju i povezivanju. Iako je pretpostavka da tih *vitalističkih prostora* ima više, u ovom će radu biti analizirana i predstavljena samo dva karakteristična oblika: *ekspanzivni* i *ekstatični prostori*. Pre njihove analize, potrebno je precizirati kako se to, uprkos svemu, ovi vitalistički prostori koji teže povezivanju mogu svrstati u disocijativne prostore. Drugim rečima, na koji se način može govoriti o disociranju kada su u pitanju modusi *združivanja* subjekta i sveta? Pre svega treba naglasiti da ekspanzivni i ekstatični prostori nikako nisu prostori mirne koegzistencije subjekta i sveta. Reč je o intenzivnim, intencionalnim oblicima prostornosti (subjektivnosti) koji idu u susret svetu, te koji su kao takvi od njega nužno diferencirani; koji su disocirani od ostatka indiferentne veze subjekt-svet. Istina, ta je disociranost tranzitorna i po pravilu nestaje u običnom i svakodnevnom. Pa ipak, uspostavljena disocijativna distanca zagantovana je baš tim kratkotrajnim, iako izvanredno intenzivnim dejstvom životnih nagona, koji prevazilaze konzervativna ograničenja organskih veza između subjekta i njegovog sveta. Tranzitorni karakter disocijativnosti omogućava dakle da se specijalne prostorne forme ekspanzije i ekstaze takođe shvate kao disocijativni fenomeni; kao autentični treći prostori.

Disocijativni prostori smrti predstavljaju paradigme negativnih modela subjektivnog odnosa prema žudnji drugog. Subjekt u tim slučajevima zauzima inferiornu poziciju u odnosu na drugo. Istovremeno, njegov egzistencijalni prostor poprima inferiorni položaj u

---

<sup>590</sup> Frojd, Sigmund: *Ego i id*, u knjizi *Psihologija mase i analiza ega – izabrani spisi*, Sigmund Frojd, Fedon, Beograd, 2006, str. 119.

<sup>591</sup> Vidi str. 101.



odnosu na prostor kao drugo.<sup>592</sup> Dominantno okarakterisani nelagodnom, koja potiče od drugosti prostora kao takvog, prostori smrti su u manjoj ili većoj meri izrazi egzistencijalnog straha od prostora. Disociranje, izolacija i zatvaranje javljaju se tu kao odbrambeni mehanizmi ugroženih subjektivnosti i/ili prostornosti. Njima nasuprot, ekspanzivni prostori predstavljaju antitezu prostora izolacije. Ekspanzivni prostori su prostori širenja i prekoračenja granica subjektivnog sveta. Ekspanzivnost prostora se u ovom slučaju ogleda u subjektivnoj sposobnosti da se pozicionira na mestu drugog, da na taj način, promenom perspektive i ekspanzijom u polje drugog, ostvari uvećanje prostornosti sopstvene egzistencije. Ekspanzivni prostori su dakle prostori osvojene, ukroćene drugosti. To su produkti neobuzdanih, smelih „polazaka u otvoreni prostor“. Ekspanzivni prostori su hrabri, osvajački prostori odlučnih subjektivnosti. Deca i imperijalisti, kako s preciznošću uočava Sloterdijk, najbolje svedoče o tome.<sup>593</sup> Ekspanzivni prostori su prostori trenutnog dejstva i nekontrolisanog proboja. Mahnita rešenost, koja ih proizvodi, izraz je produktivnog ludila, glavnog krivca njihove *vitalističke disocijativnosti*. Mahnita ekspanzivnost istovremeno je i glavni izazov Frojdovoj težnji da sve nagone diskvalifikuje kao konzervativne. Jer, ekspanzivni prostori nisu ništa drugo do izraz nagonskih sila koje svoje zadovoljenje nalaze isključivo u „višku“; u prekoračenju granica, u uvećanju i širenju. Konačno, ekspanzivni prostori izraz su uvećanja egzistencijalnog prostora subjekta na račun drugosti spoljašnjeg sveta; na račun „manjka“ u prostoru drugosti.



Slika 29: *Expansion in Space*, Marina Abramović i Ulaj, 1977.

Seriya radova poznata kao *Relation works* (1976–1988), proizvod umetničke saradnje Marine Abramović i Ulaja,<sup>594</sup> između ostalog predstavlja i detaljnu studiju na temu

<sup>592</sup> Misli se na spoljašnji ili prostor kao takav.

<sup>593</sup> Vidi fusnotu br. 500 na str. 129.

<sup>594</sup> Frank Uve Lajzipen (*Frank Uwe Laysiepen*; 1943), vizuelni umetnik.

prostora. Anđelo Kapaso<sup>595</sup> piše: „Više nego ostali umetnici performansa, Abramovićeva se bavi temama prostora. Interes za pitanje na koji način se sopstvo odnosi prema prostoru, prevedeno u performanse koji istražuju odnos između fizičkog tela i arhitekture, u njenom je radu s Ulajem odlučujući“.<sup>596</sup> Jedan takav performans jeste i *Expansion in Space* (1977), koji predstavlja eksplicitnu ilustraciju ekspanzivnosti prostora. Cilj ovog performansa bio je da umetnici svojim telima odguraju stubove postavljene naspram njih, te da na taj način i bukvalno proizvodu širenje prostora (performansa). Međutim, ekspanzivni se prostor u ovom slučaju ne može svesti isključivo na uvećanje merljive fizičke distance između dva stuba. Ono što bi se pre moglo okarakterisati kao ekspanzivno uvećanje prostora (performansa) jeste stvaranje specifičnog mentalnog „prostora između“ (*space-in-between*), o kojem Abramovićeva piše:

„Po definiciji, eksperimentisanje znači odlazak na teritoriju na kojoj nikada nisi bio. Gde je greška veoma moguća. Kako možeš znati da ćeš uspeti? Imati hrabrosti da se suočiš s nepoznatim jako je važno. Ja volim da živim u *prostoru između*, na mestima gde iza sebe ostavljaš komfor svoje kuće i svojih navika i sebe u potpunosti otvaraš ka slučajnosti“.<sup>597</sup>

Budući da je za Abramovićevu performans to područje eksperimenta, „prostor između“ kao prostor koji se uspostavlja performansom predstavlja otisnuće na nepoznatu teritoriju potencijala gde je sve moguće. „Prostor između“ je stoga vrsta provokacije u odnosu na komforne prostorne habituse svakodnevice. To je izraz smelih, izazivačkih formi prostornosti na granici između mogućeg i nemogućeg, poznatog i nepoznatog, ekstaze i ništavila. Dakle, „prostor između“ je granični treći prostor koji se uspostavlja između subjekta i okolnog sveta. To je prostor (umetničke) akcije; ekspanzivni prodor u nepoznato. Kao takav, „prostor između“ je autentični izraz punine praznog prostora. Na drugom mestu, Abramovićeva pojašnjava:

„u *prostoru između* mi smo u mogućnosti da napustimo naše stare šeme ponašanja i načine života, pronalazimo da smo u stalnom stanju putovanja. Uvek smo u *prostoru između*, kad smo na aerodromima ili u hotelskim sobama, čekaonicama ili lobijima, teretanama, bazenima ... svim mestima na kojima zapravo nismo kod kuće ... Ovo su

---

<sup>595</sup> Anđelo Kapaso (*Angelo Capasso*), istoričar umetnosti.

<sup>596</sup> Buonomo, Leonardo; Vezzosi, Elisabetta (ed.): *Discourses of Emancipation and the Boundaries of Freedom*, EUT - Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2015, str. 51.

<sup>597</sup> Abramović, Marina: *Walk through Walls – a Memoir*, Crown Archetype, Pinguin Books, Kindle, 2016, Poglavlje 6, str. 155, kurziv S.M.

mesta gde je naš um najotvoreniji. Mi smo oprezni, osećajni i sudbina nam se može desiti ... [to] znači da smo zaista u potpunosti živi i to je ekstremno važan prostor“.<sup>598</sup> Dakle, prema Abramovićevoj, „prostor između“ je nesimbolizovani prostor praznine nastao dekontekstualizacijom, to jest razvezivanjem spona između subjekta i njegovog sveta. Upravo zato, „prostor između“ pripada prostorima disociranih subjektivnosti. Međutim, subjekt tog praznog disocijativnog prostora nije *izolovan* već, sasvim suprotno, *otvoren* prema sudbini. U tome je suštinska razlika između vitalističkih i prostora smrti, između, na primer, prostora disocijacije i ekspanzivnih prostora. Drugim rečima, vitalistički prostori su po svom karakteru disocijativni jer zahtevaju *razdruživanje* s simboličkom realnošću, s ustanovljenim društvenim normama i/ili formama identiteta, s komforom poznatog i sigurnog. Kao takvi, vitalistički disocijativni prostori su prostori potencijala (novog), a nikako stagnacije (svakodnevnog). Svaka tačka manifesta „Vitalne umetnosti“ (*Art vital*), kojima su Abramovićeva i Ulaj definisali osnovne principe svog umetničkog delovanja, izražava zapravo zahtev za tim vitalističkim „prostorom između“; za jednom probuđenom realnošću u kojoj život, umetnost i prostor postaju jedno. U manifestu, Abramovićeva i Ulaj pišu:

„Bez fiksnog mesta stanovanja. Permanentni pokret. Direktni kontakt. Lokalni odnosi. Samoregulacija. Prekoračenje ograničenja. Preuzimanje rizika. Mobilna energija. Bez proba. Bez predviđenog kraja. Bez ponavljanja. Uvećana ranjivost. Izloženost slučaju. Primarne reakcije“.<sup>599</sup>

Ovaj kratki manifest omogućava dakle da se kontinuirano izlaganje praznini „prostora između“ shvati kao primarni uslov vitalne umetnosti. Jer umetnost koja je vitalna zapravo je umetnost bez mesta, bez sigurnosti i izvesnosti, bez pripadnosti i utemeljenja. Prostori u kojima se takva umetnost ostvaruje vitalistički su prostori potencijala. Ekspanzivni prostori su, s druge strane, dinamički prostori akcije, „permanentnog pokreta“, koji obezbeđuju tu vitalnost umetničkog čina, ili vitalnost života koji je postao umetnički čin.

### **6.7. Ekstatični prostori**

Sublimno je izraz za jedan od centralnih koncepata modernosti. Na određen način, sublimno je moderna, sekularna verzija uzvišenih osećanja koja su se tokom srednjeg veka vezivala za pojam boga. Naime, s promenama koje su donele naučna, a ubrzo zatim i

---

<sup>598</sup>Marina Abramović u *Discourses of Emancipation and the Boundaries of Freedom*, Leonardo Buonomo, Elisabetta Vezzosi (ed.), EUT - Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2015, str. 53.

<sup>599</sup> Abramović, Marina: *Walk through Walls – a Memoir*, Crown Archetype, Pinguin Books, Kindle, 2016, Poglavlje 4, str. 91.

buržoaska revolucija, odnos prema svetu znatno je promenjen. Demistifikovani su pojmovi boga, metafizike, transcendencije, a pažnja se sve više okretala imanenciji fizičke realnosti. Naučni pogled na prirodu i društvenu realnost je nakon XVIII veka konačno prevladao. Međutim, s naučnim determinizmom nije nestala potreba za uzvišenim osećanjima. Samo je objekt tih osećanja promenjen. Ranije, povod za osećaj svetog i uzvišenog bila je svekolika moć boga. Od polovine XVIII veka sinonim za sublimno postaje priroda. Zastrašujuća moć boga transponovana je na zastrašujuću moć prirode – orkanske vetrove, lavine, zvezdano nebo, planinske vence. Moderno sublimno sada je prepoznato kao ono što ugrožava autonomiju subjekta, što podriva racionalno prosuđivanje. U periodu modernosti, pod sublimnim se stoga misli sve ono što onemogućava koherenciju moderne slike sveta, zasnovane na racionalizmu i naučnom determinizmu. Kao takvo, sublimno će zauzeti centralnu poziciju u oblasti moderne filozofije subjektivnosti, estetike i umetnosti.

Rasprava o sublimnom počela je polovinom XVII veka objavljivanjem teksta izvesnog Longinusa; antičkog retoričara, koji o ovom pojmu piše u kontekstu lepog govora, koji može da gane slušaoca, te da u njemu podstakne uzvišena osećanja. Prema Longinusu sublimno bi bilo ono što je nepoznato, što u čoveku izaziva čuđenje i želju za otkrivanjem. Međutim, vek kasnije će Edmund Berk<sup>600</sup> dati prvu modernu definiciju sublimnog. On će sublimno označiti kao vrstu ambivalentnog osećanja u kojem su iskustva straha i boli pomešana sa iskustvima oduševljenja i uživanja. Sublimna osećanja stoga nastaju najčešće u susretu sa zastrašujućim silama prirode, kao i sa svim objektima užasa koji kod subjekta izazivaju „zaprepašćenje“.<sup>601</sup> Berk je tako prvi ukazao da strašno i užasno mogu proizvoditi estetska osećanja slična onima koje proizvodi iskustvo klasičnih, lepih formi. Istovremeno, u modernoj estetici ustanovljen je problem odnosa lepog i uzvišenog o kojem će uskoro mnogi raspravljati. Kant se među prvima bavio ovim pitanjem. On je sublimno definisao kao negativno iskustvo granice racionalnog mišljenja, čime je naglasio njegovu subjektivnu prirodu. Sublimno osećanje javlja se onda kad je čovek na granici da nešto razume i zadrži kontrolu nad čulnim utiscima. Da bi makar i uslovno očuvao ideju o celovitosti znanja i stabilnost sopstvene subjektivne pozicije, susret s nemogućim znanjem subjekt konceptualizuje kao oblik *odsustva*. Kao odsutno, nemoguće znanje, sublimno će u romantičarskom pokretu figurisati kao glavni kritički koncept i biti suprotstavljeno osnovnim pretpostavkama prosvetiteljstva – razumu, istini, moralu. Za Hegela sublimno će biti susret s Apsolutom, a za Šopenhauera „konfrontacija s unutrašnjim zastrašujućim

---

<sup>600</sup> Vidi str. 95.

<sup>601</sup> Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Part II, Section I, *Of the Passion Caused by the Sublime*, pogledati na: [https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page\\_130](https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_130).

ambisom i, na taj način, postizanje određene mračne veličine“.<sup>602</sup> Niče je sublimno povezao s dionizijskim, dok je Frojdova verzija sublimnog bio *das Unheimlich* koncept; nelagodni susret s onim što je potisnuto, što je naš lični fantazam a ne glas neke više realnosti. Da li se, međutim, radi o psihološkom ili duhovnom fenomenu, susretu s potisnutim ili s apsolutom, prestaje da bude od većeg značaja ukoliko se sublimno shvati kao oblik iskustva drugosti. To će reći, ukoliko se sublimno shvati kao zastrašujući susret s onim što odudara od naše simboličke ili imaginarne predstave realnosti, našeg odomaćenog iskustva sveta. U tom slučaju, sublimno se može razumeti i kao lakanovsko realno; uznemirujući element unutar realnosti koji je istovremeno ugrožava i održava. Prazninom i besmislom realno ugrožava koherenciju realnosti, održavajući tako dinamiku odnosa između subjekta i sveta. S druge strane, svest da u svakom trenutku može biti preplavljen ništavilom realnog za subjekta predstavlja neprikosnoveni izvor perverznog osećanja sublimnog: istovremenog užasa i uživanja (*jouissance*). Drugim rečima, sublimno se javlja u trenutku kad subjekt „ostane u nepodnošljivom ne-znanju, iz kojeg nema drugog izlaza sem ekstaze“.<sup>603</sup>

U članku *Abstract Sublime* (1961) Robert Rozenblum<sup>604</sup> piše da se u modernoj umetnosti, nakon „romantičnog sublimnog“, tek u radovima apstraktnog ekspresionizma (Njuman, Rotko, Polok)<sup>605</sup> ponovo javlja potreba za ekstatičkim karakterom umetnosti. On je taj novi zahtev u umetnosti definisao kao „apstraktno sublimno“, a prvi ga je izrazio Barnett Njuman u poznatom tekstu *The Sublime is Now* (1948). Umetnost je na Zapadu, smatra Njuman, od najranijih početaka svoj primarni cilj – uspostavljanje odnosa prema Apsolutu – pomešala sa obožavanjem lepih formi. Odnos formalno lepog i uzvišenog stoga se može izraziti kao odnos (lepe) forme i besformnog (sublimnog). U pomenutom članku, Njuman piše:

„Za nas danas nema sumnje da je grčka umetnost insistiranje na tome da je osećaj egzaltacije moguće naći u perfektnoj formi, da je egzaltacija isto što i idealna razumljivost – što je suprotno, na primer, od gotike ili baroka, u kojima se sublimno sastoji od želje da forma bude uništena, gde forma može biti besformna“.<sup>606</sup>

Njuman stoga i inicijalni impuls moderne umetnosti takođe vidi u tome da lepe forme budu uništene; odnosno da moderna umetnost prihvati iskonski zadatak umetnosti: *susretanje sublimnog*. Zadatak moderne umetnosti nije pritom sadržan u prosto dekonstrukciji

---

<sup>602</sup> Morley, Simon: *The Sublime*, Whitechapel Gallery i MIT Press, London, Cambridge, 2010, str. 16.

<sup>603</sup> Žorž Bataj u knjizi *The Sublime*, Simon Morley, Whitechapel Gallery i MIT Press, London, Cambridge, 2010, str. 17, kurziv S.M.

<sup>604</sup> Robert Rosenblum (*Robert Rosenblum*; 1927–2006), istoričar umetnosti i kustos.

<sup>605</sup> Istaknuti slikari, predstavnici apstraktnog ekspresionizma: Barnett Njuman (*Barnett Newman*; 1905–1970), Mark Rotko (*Mark Rothko*; 1903–1970), Džekson Polok (*Jackson Pollock*; 1912–1956).

<sup>606</sup> Morley, Simon: *The Sublime*, Whitechapel Gallery i MIT Press, London, Cambridge, 2010, str. 25.

formalnih konvencija klasične umetnosti, što su svojevremeno činili impresionizam i kubizam, već omogućavanje da se susret sa sublimnim desi. To znači da se apstraktno sublimno više neće tražiti u likovnim ili prostornim reprezentacijama, već da će se zahtevati njegova direktna prezentacija. Apstraktno sublimno postaje stoga vremenska senzacija – „sada“; trenutak koji se proživljava pred slikom, a ne forma prikazana na slici. U eseju *The Sublime and the Avant-Garde* (1988), o tom „sada“ Žan Fransoa Liotar<sup>607</sup> piše:

„Njumanovo *sada*, koje nije više od prostog *sada*, stranac je za svest i ne može njom biti konstituisano. Pre će biti da je to ono što demontira svest, što je ruši, što svest ne može da formuliše i čak ono što svest zaboravlja, kako bi mogla da se konstituiše. Šta ne možemo da formulišemo jeste ono *nešto se dešava* (...) Ne značajan događaj u medijskom smislu, ne čak ni mali događaj. Jednostavno događanje“.<sup>608</sup>

U tom jednostavnom događanju ne dešava se takoreći ništa sem iskustva punine praznog. Iako u nekim slučajevima praznina dovodi do anksioznosti, Liotar naglašava da „suspencija takođe može biti praćena užitkom, na primer užitkom iščekivanja nepoznatog i čak (...) radošću zadobijenom intenzifikacijom postojanja koju događaj sa sobom nosi“.<sup>609</sup> Slika kao događanje, kako je Njuman shvata, bila bi stoga povod ekstatičkom iskustvu u kojem posmatrač postaje izložen slici, a ne obratno. U toj izloženosti, apstraktno sublimno se zapravo ispoljava kao samo događanje slike; kao čist događaj boje. „Što je nekada bio panteizam sada postaje kolor-teizam“,<sup>610</sup> primećuje Rosenblum. Ekstatično događanje slike postaje tako ne samo odgovor na to šta je sublimno u modernoj umetnosti već i šta je moderna slika kao takva.



Slika 30: u pozadini *Vir Heroicus Sublimis*, Barnett Njuman, 1950-1951.

<sup>607</sup> Žan Fransoa Liotar (*Jean-François Lyotard*; 1924-1998), filozof, sociolog i teoretičar književnosti.

<sup>608</sup> Lyotard, Jean-François: *The Inhuman*, Polity Press, Cambridge, 1991, str. 90, posladnji kurziv S.M.

<sup>609</sup> Ibid, str. 92.

<sup>610</sup> Morley, Simon: *The Sublime*, Whitechapel Gallery i MIT Press, London, Cambridge, 2010, str. 112; U izvanjnoj verziji teksta prisutna je igra reči između pojmova *pantheism* i *paint-theism*.

U dešavanju apstraknog sublimnog Žan Lik-Nansi<sup>611</sup> prepoznaje dve vrste osećaja: osećaj aproprijacije i osećaj izloženosti. U prvom slučaju nešto je za subjekta izloženo, dok je u drugom on sâm izložen, prikazan. Susret sa sublimnim predstvalja stoga specifičnu vrstu prezentacije, koja „zbilja postoji, mada ne prezentuje ništa. Čista prezentacija (prezentacija same prezentacije) ili prezentacija ukupnosti uopšte ne predstavlja ništa. Neko može reći, u određenom kontekstu, da nije predstavljeno ništa ili da je predstavljeno baš to *ništa*. U drugom kontekstu, neko može reći da je predstavljeno nepredstavljivo“.<sup>612</sup> Drugim rečima, u osećanju sublimnog subjekt susreće nepredstavljivo i neizrecivo „ništa“, ali ne tako da subjekt o njima dobija neku jasnu ideju, da su mu oni prosto prikazani ili dati. Ono što se u sublimnom iskustvu zaista dešava, zaključuje Nansi, nije vrsta prezentovanja već „nuđenja“. Gest ponude je najpribližniji mehanizmu koji se odvija u sublimnom; jer ponuda, kao i sublimno, po sebi podrazumeva određen, nikad neprekoračen limit. Nansi objašnjava:

„Nuđenje je sublimna prezentacija: ono povlači i suspenzuje vrednosti i moć poklona. Šta se tu dešava nije ni prikazivanje ni poklanjanje. Pre je jedno ili drugo, ili i jedno i drugo, ali tako kao da su oni napušteni ili da se od njih odustalo. Nuđenje je odustajanje i od poklona i od prikazivanja. Nuđenje nije davanje – to je suspenzija ili odustajanje od poklona u ime same slobode da se može ili uzeti ili ostaviti“.<sup>613</sup>

Sublimno, na šta ukazuje i njegov etimološki koren,<sup>614</sup> ostaje dakle isključivo iskustvo granice. U sublimnom, ukupnost – totalitet neograničenog, Celina, Apsolut – samo je ponuđena, ne i data. Ono što je s onu stranu granice tamo i ostaje. Subjekt ne dostiže radikalno drugo, ono zaista spoljašnje. To radikalno drugo samo je ponuđeno, ni dato ni prezentovano. Dakle, u sublimnom je subjekt uvek na tom limesu koji nikada ne prelazi; na granici na kojoj je ponuđen totalitetu, koji mu se istovremeno nudi. Konačno, zaključuje Nansi:

„mora se razumeti sledeće: da je sublimno nuđenje čin – ili pokret ili emocija – slobode. Sublimno nuđenje je čin slobode u dvostrukom smislu jer je sloboda istovremeno ono što nudi i ono što je ponuđeno – baš kao što i reč nuđenje označava jednom gest, jednom ponuđeni poklon“.<sup>615</sup>

Ekstatično iskustvo sublimnog jeste dakle iskustvo slobode. Slobode, međutim, koja nije data kao poklon, prikazana kao neki sadržaj, već ponuđena kao *dešavanje slobode*.

---

<sup>611</sup> Žan Lik-Nansi (*Jean Luc-Nancy*; 1940), filozof.

<sup>612</sup> Ibid., str. 50.

<sup>613</sup> Ibid., str. 51.

<sup>614</sup> Lat.: *sublimis* (*sub-*: do; *limen*: prag; prema nekim izvorima *limes*: granica, limit).

<sup>615</sup> Ibid.

Iskustvena dimenzija tog događaja slobode specifičan je prostorno-vremenski kontinuum, koji će ovde biti nazvan *ekstatičnim prostorom*. Događanje slobode u prostornom smislu znači oslobađanje od prostorno-vremenskog konteksta, te uopšte od bilo kakvih pojmova trajanja i prostiranja. Ekstatični prostor slobode prostor je onog „sada“ koje nije ni čisto vremenska ni čisto prostorna kategorija. Ekstaza trenutka nije ništa drugo do praznina. Međutim, tu nije reč o praznini kao ništavilu, već o praznini kao *sublimnom prezentovanju ukupnosti*. Drugim rečima, ekstatični prostor je oblik besformne, neograničene, nemislive praznine. Ekstatični prostor istovremeno je i prostor oslobođene subjektivnosti; vrsta graničnog prostora u kojem subjektivnost istovremeno nestaje i nastaje. Jer, u ekstatičnom prostoru subjektivnost kao forma nestaje upravo zato da bi se formirao *subjekt kao prazan prostor*. Konačno, ekstatični prostor oblik je punine praznog postojanja na granici na kojoj je subjektu ponuđeno sve i ništa, „gde je sve postignuto i gde sve počinje“.<sup>616</sup>



Slika 31: Akropolj, Atina.

Jedno specifično individualno iskustvo ekstatičnog prostora obeležilo je ne samo život i delo jednog od najznačajnijih modernih arhitekata, već je, posredno, takoreći uticalo i na razvoj moderne arhitekture. Reč je naravno o poznatom Le Korbizijeovom<sup>617</sup> ekstatičnom susretu s Partenonom. Korbizije je posetio Akropolj, tokom svog putovanja na Istok, kada je imao svega dvadeset četiri godine. Tokom celokupne, impresivne karijere koja će nakon toga uslediti, a koja će podrazumevati bogat projektantski, umetnički i teorijski rad, Korbizije će se stalno varaćati nezaboravnom atinskom iskustvu, o kojem će u *Voyage d'Orient* između ostalog zapisati:

„Ovde su, iskrenost hramova, njihova besprekorna struktura i brutalnost mesta, bili potvrđeni. Snažan duh trujumfuje.... Entablatura okrutne rigidnosti razara i vrši teror.

---

<sup>616</sup> Ibid., str. 50.

<sup>617</sup> Šarl Eduar Žanere/Le Korbizije (*Charles-Édouard Jeanneret/Le Corbusier*; 1887–1965), arhitekta, urbanista, slikar i teoretičar arhitekture.



Osećaj nadljudske fatalnosti obuzima te. Partenon, užasna mašina, melje i dominira“.<sup>618</sup>

Koliko inspirativan, susret s Partenonom je za Korbizija bio i traumatičan. Lorens Holm<sup>619</sup> piše da se Korbizije pred Partenonom osećao kao da je na saslušanju, kao da se razoren njegovim dejstvom „morao (...) braniti od njegovog pogleda“.<sup>620</sup> Taj začudni spoj oduševljenja i straha govori međutim da je u pitanju bilo nesumnjivo sublimno iskustvo. U članku *L'Espace indicible*<sup>621</sup> (1948), Korbizije će to iskustvo definisati kao „neizrecivi prostor“, pod čime će zapravo podrazumevati egzaltirani doživljaj prostornosti koji se stiže u prisustvu umetničkog dela. Međutim, ne bilo kakvog, već dela umetnosti koje postiže harmoniju plastičnih osećanja, koje izaziva „u nama, premašujući naša čula, nekakav odjek“.<sup>622</sup> Šta pod tim odjekom konkretno misli, Korbizije piše: „bezgranična dubina se otvara, briše zidove, odagnava kontigentna prisustva, *ostvaruje čudo neizrecivog prostora*“, a zatim nastavlja: „Nisam svestan čuda vere, ali često živim taj neizrecivi prostor, konzumaciju plastičnih emocija“.<sup>623</sup> Jasno je dakle da Korbizije neizrecivi prostor vidi kao bezgranični, besformni prostor, koji se iskustveno graniči sa uzvišenim osećajima svetog. Reč je otud o iskustvu koje ne može biti konceptualizovano u smislu nekih konkretnih prostornih form(ul)acija. Sam odnos posmatrač–posmatrano u ovom je slučaju takođe poništen. Ono što se pak može reći, budući da se bez sumnje radi o sublimnom iskustvu, jeste da neizrecivi prostor predstavlja *dogadaj prostora kao takvog*. Drugim rečima, neizrecivi prostor predstavlja traumatičan susret s realnom dimenzijom prostora. Šta je u tom susretu subjektu „ponuđeno“ jeste ono što ne može biti simbolizovano, to jest konceptualizovano kao bilo kakav simbolički ili imaginarni prostor. Upravo zato, kako sugeriše Holm, i sâm Korbizije se ovom iskustvu „mogao približiti jedino opisom sopstvene ekstaze“.<sup>624</sup> Međutim, posmatran kao ekstatični prostor, Korbizijeov neizrecivi prostor sada može biti formulisan i kao *sublimni susret s ukupnošću realnog prostora*. Konačno, ako se u iskustvu (neizrecivog) ekstatičnog prostora subjektu nudi *realno prostora kao takvog*, a ne zaboravlja se pritom da je svaki susret s realnim traumatičan, moguće je razumeti i traumatični karakter na kojem Korbizije insistira u opisu svoje

---

<sup>618</sup> Le Korbizije, navod iz *Voyage d'Orient*, preuzet iz knjige Brunelleschi, Lacan, *Le Corbusier – Architecture, space and the construction of subjectivity*, Lorens Holm, Routledge, London and New York, 2010, str. 185.

<sup>619</sup> Lorens Holm (*Lorens Holm*), arhitekta.

<sup>620</sup> Holm, Lorens: *Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier – Architecture, space and the construction of subjectivity*, Routledge, London and New York, 2010, str. 186.

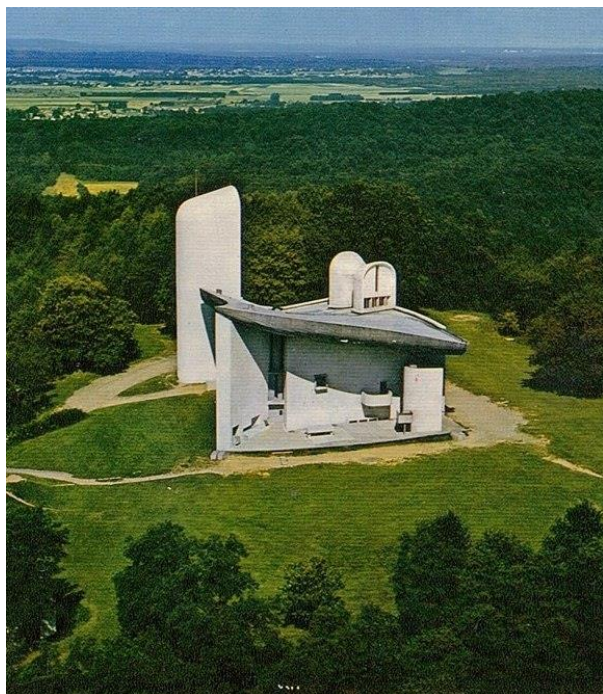
<sup>621</sup> U prevodu *Neizrecivi prostor*.

<sup>622</sup> Korbizije, Le: *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999, str. 165.

<sup>623</sup> Korbizije, Le: *The Ineffable Space*, preuzeto sa: <https://www.scribd.com/document/335986557/Le-Corbusier-Ineffable-Space>, 08.07.2017.

<sup>624</sup> Holm, Lorens: *Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier – Architecture, space and the construction of subjectivity*, Routledge, London and New York, 2010, str. 192.

ekstaze. S druge strane, moguće je razumeti i uzvišen karakter neizrecive ekstaze na čijem odgonetanju je ovaj najuticajniji arhitekta XX veka, pionir moderne arhitekture, radio kroz sve svoje projekte, te koja je postala neprikosnoveni cilj njegovog ukupnog stvaralaštva. Može se reći da se na projektu kapele u Ronšanu Korbizije najviše približio tom cilju, da je uspeo stvoriti „plastičnu akustiku“, koja u posmatraču izaziva „treperenje žica“, koja u njemu, kako je i sam pisao u *Ka pravoj arhitekturi* (1925), pogađa osu „prema kojoj je čovek organizovan, u savršenom skladu s prirodom i, verovatno, sa svemirom“, osu koja „navodi [nas] na pretpostavku da postoji jedinstveno upravljanje prirodom, [koja] navodi nas da pretpostavimo postojanje jedinstvene volje u prapočetku“.<sup>625</sup> Međutim, da je u ekstazi ipak sve samo u pretpostavci ili nuđenju (kako Nansi precizno formuliše taj sublimni susret s apsolutnom voljom prapočetka), da Korbizije nikada nije uspeo da izrazi onaj neizrecivi prostorni trenutak koji mu je podario Partenon, potvrđuje i poslednja rečenica, koju 1965, neposredno pred smrt, dodaje u reizdanju *Voyage d'Orient*, a kao odgovor na pitanje: *zar nikad više nećemo stvarati harmoniju?* Korbizije tada zagonetno piše: „Dvadeset mi je i ne mogu da odgovorim...“,<sup>626</sup> kao da sav uloženi trud, ceo životni opus nisu bili dovoljni da se ta harmonija postigne. Pa ipak, u ovom Korbizijeovom komentaru nema gorčine, niti melanholičnog osećaja promašenosti. Sa svežinom, kao da mu je dvadeset, i sa nesmirenom žudnjom on i dalje gleda ka onom „neizrecivom“ drugom.



Slika 32: kapela Notre-Dame du Haut, Ronšan, Le Korbizije, 1950-1954.

---

<sup>625</sup> Korbizije, Le: *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999, str. 165.

<sup>626</sup> Holm, Lorens: *Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier – Architecture, space and the construction of subjectivity*, Routledge, London and New York, 2010, str. 186.

Drugi značajan susret s Partenonom, desio se 1904. godine, kada je Frojd posetio Akropolj. Svoje iskustvo Frojd je opisao u pismu upućenom Romenu Rolanu<sup>627</sup> za njegov sedamdeseti rođendan, koje je bilo naslovljeno sa *Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis* (1936).<sup>628</sup> Frojd u pismu sprovodi svojevrstu samoanalizu, pokušavajući da objasni dve intenzivne reakcije koje su bile u vezi s njegovim odlaskom na Akropolj. Prva reakcija bilo je osećanje depresivnosti, koje se javilo odmah nakon saznanja da će posetiti Atinu, a druga osećanje koje je Frojd imao na samom Akropolju i koje je pokušao da ilustruje rečenicom: „Dakle, sve ovo zaista *postoji*, baš kao što smo učili u školi“. <sup>629</sup> Prvo osećanje, koji mu se činilo i lakšim za analizu, objasnio je kao permisivnu reakciju super-ega na dobre vesti, koje egu najavljuju moguće zadovoljstvo. To su one situacije u kojima subjekt pomisli da je nešto „isuviše dobro da bi se desilo“, a zatim oseti da i ne zaslužuje da se nešto takvo desi. Svoju depresivnost Frojd je, dakle, smestio u ovaj kontekst osećaja krivice pred super-egom. S druge strane, osećanje derealizacije, to jest sumnje u samo postojanje onoga što se nalazilo pred njegovim očima Frojd je smatrao mnogo težim predmetom analize, budući da mu je mehanizme javljanja derealizacije i depersonalizacije bilo teže utvrditi. O ovim disocijativnim fenomenima, on piše:

„Ovi fenomeni mogu biti posmatrani na dva načina: subjekt oseća ili da mu je deo realnosti ili deo njegovog sopstva stran. U poslednjem slučaju govorimo o depersonalizaciji; derealizacija i depersonalizacija su intimno povezane. Postoji i drugi skup fenomena koji mogu biti posmatrani kao njihova pozitivna suprotnost – koji su poznati kao *'fausse reconnaissance'*, *'déjà vu'*, *'déjà raconté'* itd., iluzije u kojima nastojimo prihvatiti nešto kao da pripada našem egu, baš kao što u derealizaciji postajemo anksiozni kako bi nešto od sebe držali na odstojanju“. <sup>630</sup>

Osećanje derealizovanosti Frojd će dakle objasniti kao mehanizam odbrane od nekog potisnutog sećanja. U njegovom slučaju to je bilo sećanje na adolescentsku želju da se putuje i konačno napusti siromaštvo i nezadovoljstvo porodičnim životom. Međutim, za mladog Frojda, koji je u to vreme osećao da nikada neće stići tako daleko, Atina je postala metafora nemogućnosti i ograničenja koji su, budući potisnuti tada kad je konačno bio tu, proizvodili nevericu i derealizaciju. Pošto je utvrđeno poreklo derealizacije i prethodno depresivno osećanje dobilo je novo tumačenje: „Mora biti da je taj osećaj krivice bio vezan za zadovoljstvo što se prevalio toliki put: postojalo je nešto u vezi s tim što se činilo

---

<sup>627</sup> Romen Rolan (*Romain Rolland*; 1866–1944), književnik, dramaturg, esejist, muzikolog.

<sup>628</sup> Na engleski prevedeno kao *A Disturbance of Memory on the Acropolis*, što bi na srpskom značilo *Uznemiravanje sećanja na Akropolju*.

<sup>629</sup> Freud, Sigmund: *A Disturbance of Memory on the Acropolis*, preuzeto sa:

[https://s3.amazonaws.com/freud2lacan.docs/A\\_Disturbance\\_of\\_Memory.pdf](https://s3.amazonaws.com/freud2lacan.docs/A_Disturbance_of_Memory.pdf), 08.07.2017, str. 241.

<sup>630</sup> *Ibid.*, str. 245.

pogrešnim, što je od najranijih dana bilo zabranjeno. To nešto je imalo veze sa očevim kritikovanjem deteta“.<sup>631</sup> Konačno, Frojd zaključuje da „tema Atine i Akropolja po sebi sadrži dokaz sinovljeve superiornosti“, koja je, međutim, morala biti potisnuta budući da je to nešto „što je od najranijih dana bilo zabranjeno“.<sup>632</sup> Dakle, „odbacivanje realnosti Partenona bilo je za Frojda odbacivanje straha od potisnute edipalne želje“.<sup>633</sup>

Poredeći Korbizijeovo i Frojdovo iskustvo na Akropolju, Lorens Holm zaključuje da se i u Korbizijeovom slučaju radilo o iskustvu derealizacije, iako nije poznato kakvo traumatsko iskustvo bi tu moglo biti potisnuto. Međutim, prema Holmu, sve što je Korbizije napisao o svom ekstatičnom iskustvu neizrecivog prostora ukazuje na to da je njegov doživljaj prostora u susretu s Partenonom odgovarao prostoru derealizacije. Holm tim povodom piše:

„Derealizacija za subjekta objekt lišava njegove simboličke i imaginarne realnosti, ostavljajući vrstu nesvodivog podsetnika. S derealizacijom, paradoksalno, objekt deluje realno. Partenon je bio realan za Le Korbizijea, za trenutak čak jedino realan, i njegova realnost izložila je celu istoriju arhitektonskog prostora – njene stilove, agende, trajanja i iščezavanja – kao ništa više do mnogo buke, fraza, laži, stavova, odvrćanja...“.<sup>634</sup>

Holm, dakle, uočava da je u Korbizijeovom iskustvu neizrecivog prostora nedvosmisleno posredi bilo iskustvo *realnog prostora kao takvog*, iskustvo traumatične akontekstualnosti, vanvremenosti i, konačno, disocijativnosti. Ovim Holm potvrđuje da Korbizijeovo prostorno iskustvo neizrecivog predstavlja vrstu disocijativnog prostora. Međutim, sasvim suprotno od pretpostavke ovog istraživanja, Holm zaključuje da to iskustvo, te Korbizijeovo kompulsivno bavljenje Partenonom čitavog života, predstavlja rezultat nagonskih sila smrti. On piše vrlo konkretno: „Kada bi bilo moguće formirati sliku nagona smrti koja bi se manifestovala u materijalnom, u životu, bila bi to Le Korbizijeova tvrdoglava životna borba s Partenonom“.<sup>635</sup> Budući da ne može da ga poseduje, da se odvoji od njegovog razornog pogleda, zaključuje Holm, sve što Korbizijeu preostaje jeste ponavljanje; ponavljanje konzervativnog nagonskog impulsa. Ova interpretacija nije, međutim, jedina i jedina tačna, imajući u vidu da se sve ono što je iz traumatičnog susreta s Partenonom proizašlo<sup>636</sup> pre može okarakterisati kao proizvod kreativnih povezivanja (Erosa), nego

---

<sup>631</sup> Ibid., str. 247.

<sup>632</sup> Ibid.

<sup>633</sup> Holm, Lorens: *Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier – Architecture, space and the construction of subjectivity*, Routledge, London and New York, 2010, str. 191.

<sup>634</sup> Ibid., str. 191.

<sup>635</sup> Ibid., str. 193.

<sup>636</sup> Ovde se ima u vidu pre svega Korbizijeov profesionalni rad, kao i njegov uticaj na arhitekturu XX veka.

destruktivnih razdruživanja (Tanatosa). Čak i nesumnjiva dimenzija traume, prisutna u Korbizijeovom iskustvu Partenona, više predstavlja sublimni izraz pomešanih osećaja užasa i uživanja, nego depresivnu afekciju nagonkim silama smrti. Korbizijeovo ekstatično iskustvo prostora na Akropolju, ako i jeste bilo traumatično, bilo je takvo tek kao preduslov za prenošenje onog neraspoloživog ljudskog na stranu raspoloživog.<sup>637</sup> Konačno, bilo je to iskustvo slobode da se ne prihvati „ponuđeni“ negativni dar drugog; da se ne podlegne pred traumatičnom invazijom drugosti. Štaviše, bio je to dosledan izraz pevladavanja disocijativnosti delovanjem nagonskih sila povezivanja i kreativnog prenosa prostornog iskustva.

---

<sup>637</sup> Vidi fusnotu br. 361 na str. 91.

## 7.0 ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

### 7.1. Disocijativno vs. „neljudsko“

Moglo bi se reći da je upravo u trenutku kad je Leukip utvrdio postojanje praznine kao vrste netelesne egzistencije, ništa manje stvarne od materijalnih tela, započela i istorija *diskursa praznine*. Istovremeno, formulisano je i centralno pitanje tog diskursa: *da li čista praznina kao takva postoji?* Za antičku filozofiju, te srednjovekovnu teologiju Zapada, ovo će pitanje predstavljati izvor najvećeg nemira; paradigmu *čiste nemogućnosti*. Strah od praznine, takozvani *horror vacui*, oblikovaće stoga ne samo odgovor na postavljeno pitanje, već će dominantno odrediti i predmodernu sliku sveta. Budući zasnovana na aristotelovskom zatvorenom kosmosu, ta slika sveta nije poznavala niti prazninu niti pojam spoljašnjosti. Iskustvo unutrašnjosti predstavljalo je ontološku pretpostavku predmoderne kosmološke celine. Ništa nije bilo (niti je moglo biti) isključeno. Sva su bića imala svoje mesto unutar hijerarhije Velikog lanca bića i čak su svoju ontologiju crpla iz tog mesta. Biti na nekom mestu bilo je preduslov da se uopšte bude, a budući da praznina nije posedovala takvo mesto u aristotelovskom kosmosu kao takva, nije mogla ni da bude, to jest da postoji. Ako se, međutim, razmišljanje o praznini i javljalo tokom antike i srednjeg veka ono je bilo okarakterisano ili kao paradoks filozofskog mišljenja ili kao teološka jeres. Utoliko pre, istinski će paradoks biti činjenica da su upravo teološka učenja krajem srednjeg veka preko pojma beskonačnog, koji je pripisivan karakteru božije svemoći, prokrčila put ka modernom pojmu beskonačnog kao beskonačno praznog prostora. Moglo bi se, dakle, reći da je s Tomasom Bradvardinom, te Nikolom Kuzanskim započela era postepenog prihvatanja praznine. Imaginarne predstave božanske beskonačnosti nakon XIV veka polako će se stapati sa idejama o fizičkoj beskonačnosti, sve dok, kako Margaret Verthajm navodi, praznina konačno ne postane „osnova egzistencije“. Nekoliko će linija delovanja voditi ka formulisanju i usvajanju modernog pojma praznine: teološka učenja o božanskoj beskonačnosti, geometrijske i likovne interpretacije prostora, pre svega otkriće perspektive, velika kosmološka otkrića o strukturi univerzuma, te Njutnova naučna formulacija apsolutnog prostora. Kada, do kraja XVIII veka, a pre svega potpomognuta novim, naučnim pogledom na svet, praznina konačno postane primarni element fizičke realnosti, biće to najočigledniji dokaz da je moderna epoha počela.

Moderno shvatanje praznine oslanja se, dakle, na pojam fizičke praznine nastao pod uticajem beskonačno praznog prostora univerzuma, te modernog prostora klasične njutnovske fizike. Drugim rečima, moderni pojam praznine podrazumeva koncept

apsolutnog, homogenog, izotropnog i beskonačnog prostora. Reč je o obliku indiferentne praznine u kojoj je smeštena i kroz koju se kreće sva materija. *Moderni diskurs praznine*, kako je ovde shvaćen, ne odnosi se međutim samo na tu indiferentnu prazninu kao takvu, već pre njom proizvedeno složeno psihološko iskustvo, koje se može označiti kao specifična vrsta *psihološke praznine*. Ono što prvenstveno obeležava i proizvodi psihološku prazninu jeste iskustvo *drugosti*. Pod pojmom drugosti označeno je upravo ono što u aristotelovskom univerzumu nikako nije bilo moguće: iskustvo praznine, spoljašnjeg (prostora), onog što je izopšteno, strano, nesmešteno, to jest onog što nema svoje mesto, ili, u krajnjem, iskustvo onog što ne pripada nijednom mestu. Brojna istraživanja psiholoških strahova od prostora sprovedena tokom XIX veka govore u prilog tome da je moderni prostor postao primarni izvor te drugosti. S druge strane, psihoanalitički koncept nesvesnog dodatno je doprineo da se iskustvo drugosti projektuje i na unutrašnji psihički prostor, te da moderni subjekt i sam postane onaj koji je izopšten, nesmešten, disociran. Psihološko „krivljenje“ modernog koncepta praznine predstavlja dakle situaciju u kojoj se moderni subjekt (pro)nalazi zarobljen između dve drugosti, dve praznine – unutrašnje i spoljašnje, psihološke i fizičke. Dijalektika ove dve praznine čini specifikum modernog diskursa praznine. Istovremeno, situacija dve-praznine predstavlja kontekst u kojem se, i zbog kojeg, javlja i ona specifična prostorna dimenzija koja paradigmatski opisuje modernu subjektivnost, te modernu prostornost, a koja se naziva *disocijativnim prostorom*.

Disocijativni prostor nastaje u susretu s drugošću (nesvesnim, stranim, zastrašujućim), kao vrsta prostornog iskustva koje se ne može opisati atributima niti unutrašnjeg niti spoljašnjeg prostora, već se dâ definisati jedino kao vrsta trećeg prostora, intermedijarne oblasti u koju se subjekt izmešta disociranjem. Disocijativna pozicija u kvalitativnom smislu nije stoga vrsta mesta čije bi, kako Kejsi piše, fundamentalno svojstvo bilo da *povezuje* subjekta i okolni svet. Upravo suprotno, disocijativno iskustvo je zasnovano na *razdvajanju*, *razdruživanju* subjekta i sveta. Disocijativni prostor predstavlja stoga svojevrsan oblik *ne-mesta*. U periodu modernosti, ovaj disocijativni jaz nastao je zaplenom procepa ustanovljenog kartezijanskim razdvajanjem subjekta i sveta, mišljenja (*res cogitans*) i sve druge materije (*res extensa*). Reč je o razdvajanju koje je najpre bilo preduslov autonomije *cogita*, da bi ubrzo zatim postalo ono što podriva subjektivnost, te ono što mora biti prevladano da bi se subjekt kao takav formirao. Što će reći da je moderna subjektivnost uslovljena prevladavanjem disocijativnog jaza, (prostornog) iskustva disociranosti. Ono što u disocijativnom iskustvu treba prevladati zapravo je dejstvo nagonskih sila razdvajanja, koje umrtvljuju subjekta, zatvaraju horizonte produktivnosti i kreativnosti. Disocijativni prostor stoga predstavlja poligon međusobnog suprotstavljanja

nagonskih sila povezivanja i razdruživanja, nagona života i nagona smrti. Upravo zato, disocijativni kontinuum u smislu prostora obuhvata raspon od prostora čiste disocijacije, kao prostora smrti, do prostora slobode, potencijala i kreativnosti, kao oblika uzvišenih prostornosti koje bogate život i afirmišu subjektivnost.

Kvalitet osećanja imanentan disocijativnom iskustvu, kao i psihološke mehanizme prevladavanja disocijativnog jaza, na jedinstven način objašnjava Frojdiv koncept *das Unheimliche*. Frojd je pod ovim konceptom podrazumevao susret sa onim što bi inače trebalo da ostane skriveno, a ipak izlazi na videlo. Istovremeni osećaj bliskosti i stranosti, koji se u tom slučaju javlja, opisan je svojstvom ljudske psihe da potisnute utiske prenosi na nove situacije. Specifična nelagoda (*das Unheimliche*) podrazumeva, stoga, da određeno potisnuto sećanje, isprovocirano trenutnim životnim iskustvom, funkcioniše kao okidač za provalu nesvesnog. Budući da postupak potiskivanja u većoj ili manjoj meri uvek deformiše sećanja, *das Unheimliche* se javlja upravo u onim situacijama u kojima je došlo do morbidne transformacije sećanja u njihovu suprotnost. Objekt neposrednog iskustva, na koji su prenete potisnute impresije, postaje izvor nelagode i zazora. Okolni svet pokazuje se zatim kao odbojan (*das Unheimliche*), istovremeno uzrok disocijacije (odvajanja i distanciranja), ali i uspostavljanja latentnih asocijativnih veza između subjekta i sveta. Preduslov za ovu vrstu povezivanja, koja disocijativni rascep proizvodi koliko ga i prevladava, jeste rad nesvesnog. Postupci prenosa i potiskivanja otkrivaju, međutim, i specifičan odnos subjekta i prostora, budući da iskustva prostornih kvaliteta takođe mogu da se prenose (Sloterdijk). Subjekt je u stanju da svoje imaginarne prostore, nesvesne prostorne relacije, prenosi na nova mesta, da na taj način uspostavlja odnos prema tim mestima, ali i da širi granice sopstvenog sveta, sopstvenog egzistencijalnog prostora. Dakle, uloga nesvesnog u izgradnji emocionalnog odnosa između subjekta i sveta (prostora) pokazuje se (posebno za disocijativno iskustvo) kao presudna. Lakanova kovanica *extimité*, koja podrazumeva da najintimnija unutrašnjost može poprimiti karakter spoljašnjosti i obratno, odražava dakle koekstenzivnu prirodu odnosa nesvesnog i prostora. Drugim rečima, koekstenzivnost subjektivnosti i prostornosti zasnovana je na mogućnosti uspostavljanja ekstimnih odnosa između potisnutih prostornih relacija i neposrednog iskustva prostora. Bitna odlika disocijativnosti takođe je i činjenica da iznenadni susret sa onim što bi trebalo da ostane prikriveno (potisnuto) podrazumeva i određenu vrstu traume. Kvalitet traume, da uvek deluje i kao nešto unutrašnje i kao nešto spoljašnje (Foster), omogućen je upravo zahvaljujući tom koekstenzivnom (ekstimnom) karakteru prostornosti/ subjektivnosti. S druge strane, trauma je psihološki preduslov koji taj karakter prostornosti (subjektivnosti) omogućava. Imajući u vidu ovu vrstu bitne uslovljenosti,



disocijativni prostor je definisan i kao prostor traume; prostor traumatičnog susreta s drugim. Konačno, disocijativno iskustvo modernosti predstavlja jedinstven izraz koekstenzivnosti prostora, subjektivnosti i *das Unheimliche* osećajnosti. To će reći da integralni rad ove tri dimenzije subjektivnog iskustva u zbiru obezbeđuje jedinstven doživljaj modernog „bivanja u svetu“.

Moderni diskurs praznine s jedne strane ilustrativan za odnos moderne epohe prema pojmu praznine, s druge direktno reflektuje dijalektiku odnosa kada su u pitanju pojmovi modernog prostora, moderne subjektivnosti, te specifično modernog osećanja nelagode. U tom kompleksnom interdisciplinarnom okviru, koji u sebe uključuje teoriju i filozofiju prostora, filozofiju subjektivnosti, psihološke i umetničke interpretacije i reprezentacije prostornog iskustva, priroda se modernosti ispoljava na jedinstveno paradigmatičan način *kao moderno iskustvo disocijativnosti*. Istovremeno, različite faze modernosti svedoče o različitim oblicima disocijativnosti. Budući da moderna i postmoderna faza modernosti različito konceptualizuju problem praznine (Žižek), one takođe proizvode i različite oblike disocijativnosti. Dok je u periodu visoke modernosti disocijativnost obeležena odnosom prema praznini kao vrsti odsustva, te kontrolisana izraženim zahtevom za transcendencijom (sublimacijom) tog odsustva, u postmodernizmu je disocijativni refleks reakcija na imanentno prisustvo inertnog objekta svakodnevice, pozicioniranog na mestu centralne praznine. Drugim rečima, dok je moderni oblik disocijativnosti usmeren na dinamičko prevazilaženje negativiteta disocijativnog razdvajanja, njegova postmoderna varijanta sastoji se u statičkom kruženju oko fantazmatičnog objekta koji je zaposeo, mada ne i popunio, centralno prazno mesto. Dakle, vertikalno modernističko nadilaženje disocijativnosti u postmodernizmu je zamenjeno kontinuiranom horizontalnom dislokacijom disocijativnog negativiteta. Pa ipak, za moderni kao i postmoderni odnos prema praznini indikativna je važna činjenica: *horizont disocijativnosti u oba slučaja ostaje otvoren*. Savremene, post-postmoderne tendencije, sasvim suprotno, ukazuju na zatvaranje ovog horizonta, što u krajnjem znači nestanak za polje disocijativnosti karakteristične dimenzije iskušenja. Zatvaranje horizonta disocijativnosti znači ukinutu mogućnost transcendencije, to jest sublimacije negativiteta razdružujućih sila koje subjekta odvajaju od sveta. Moderna arhitektura i umetničke prakse u celini, utemeljene upravo na dijalektici odnosa čoveka i sveta, pre svih pronalaze interes u pitanjima neutralizacije, odnosno nestajanja horizonta disocijativnosti.

Prelazak iz moderne u postmodernu fazu modernosti obeležila je dezintegracija koncepata homogenog prostora, autonomne subjektivnosti, te moderne predstave tela kao kompaktne, čvrste, u sebe zatvorene celine. Istovremeno, sledeća post-postmoderna faza,

koju obeležava „bio-kibernetički“<sup>638</sup> razvoj, što podrazumeva spajanje biološkog i tehnološkog, ukazuje na nestanak koncepata prostora, subjektivnosti i tela kao takvih. U smislu prostora, ovo bio-kibernetičko stapanje Virilio opisuje kao nestanak prostora, to jest kao brisanje bitne razlike između tela i prostora. U kontekstu disocijativnosti, ovo brisanje znači nestanak bitne dimenzije disocijativnog prostora, kao vrste trećeg prostora koji posreduje odnos čoveka i sveta. Činjenica da prostor nestaje tako što samo telo postaje vrsta utelovljenog sajber-prostora podrazumeva, zapravo, da nestaje disocijativna distanca kao dinamičko polje sila razdruživanja i povezivanja između subjekta i sveta. Taj nestanak, međutim, nije vrsta apsolutne razdvojenosti, čiste disocijacije koja bi u karakteru bila psihološka, već se radi o nestanku koji podrazumeva brisanje odnosa između subjekta i drugog, u kojem je sam subjekt postvaren u vrsti materijalne (tehnološke) objektivizacije. S druge strane, nestanak polja disocijativnosti problematizuje pre svega odnos prema humanizmu, to jest odnos prema dimenziji onoga što bi se moglo nazvati „ljudskim“. U zbirci eseja *Inhuman* (1991) Liotar govori upravo o tom ljudskom u epohi koja se prema njegovim rečima ubrzano kreće ka „neljudskom“. Liotar tim povodom iznosi dve ključne sumnje:

„što ako se ljudska bića, u humanističkom smislu, prisilno nalaze, u procesu postajanja neljudskim (to je prvi dio)? I (drugi dio), što ako neljudsko nastani sve ono što je 'svojstveno' čovječanstvu?“<sup>639</sup>

Iako pripada tradiciji postmoderne kritike humanizma kao oblika čovekove dominacije nad prirodom, Liotar na ovaj način istovremeno gradi specifičnu vrstu humanizma, koja se ispoljava u vidu otpora prema neljudskom. Pod neljudskim on podrazumeva, s jedne strane, kapitalistički razvoj koji zahteva neprestani progres, unapređenje i primenu tehnologije koja će taj progres podržati, dok sa druge strane izdvaja razvoj veštačke inteligencije i utapanje ljudskog u tehnološko. Ono što u neljudskom nestaje, prema Liotaru, jesu „različitosti“, odnosno sve ono što bi se moglo opisati kao „neuskladivo“. Prema njegovim rečima, to neuskladivo proizvod je ljudskog mišljenja zasnovanog na intuiciji i analoškom povezivanju, a ne logičkim relacijama binarnog kodiranja karakterističnim za računarske procese. Neuskladivo je, dakle, ono što izmiče kontroli i racionalizaciji, što ne podleže programiranju. U kontekstu neuskladivosti prostor-vremenskog iskustva, Liotar piše:

---

<sup>638</sup> Termin koji V.Dž.T. Mičel koristi u tekstu „Umetničko delo u veku biokibernetičke reprodukcije“, vidi knjigu *SLIKE/SINGULARNO/GLOBALNO: savremeno kao eksperiment*, Čekić, Jovan; Stanković, Maja (ed.); Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013.

<sup>639</sup> Lyotard, Jean-François: *The Inhuman*, Polity Press, Cambridge, 1991, str. 27.

„Šta su mjesto ili trenutak, ako nisu usidreni u neposrednoj 'strasti' onoga što se događa? Da li je računalo na bilo koji način ovdje i sada? Može li se s njim išta dogoditi? Može li se njemu išta dogoditi?“<sup>640</sup>

Problem neljudskog Liotar dakle vidi u ukidanju onog sadašnjeg trenutka (Njuman) u kojem je subjektu „ponuđen“ sâm čin slobode kao takve (Nansi). Problem s neljudskim jeste ukidanje horizonta neizvesnosti i otvorenosti ka različitostima. S druge strane posmatrano, ono što u neljudskom nestaje jeste dimenzija iskušenja disocijativnosti, otvorenosti ka negativitetu, te sloboda subjekta da se tom negativitetu ili odupre ili prepusti. Jer, upečatljivo ljudska „strast onoga što se događa“ iskrsava upravo na temelju razdvojenosti subjekta i sveta, te subjektovoj sposobnosti da disocijativni rez prevlada, da se u psihoanalitičkom kontekstu posmatrano postavi na mestu žudnje u drugom i konačno ostvari imaginarno jedinstvo s drugim (svetom). Ova esencijalno modernistička slika odnosa čoveka i sveta, prostora i subjektivosti, posmatrana u sklopu nove ontološke i epistemološke paradigme *neo-* ili *novog materijalizma*,<sup>641</sup> početkom XXI veka je u najmanju ruku pred izvanrednim izazovom.

## 7.2. *Mogući pravci daljih istraživanja*

Fundamentalnu odliku modernosti, što koncept disocijativnosti nedvosmisleno potvrđuje, s jedne strane čini radikalni rez između subjekta (*res cogitans*) i materije (*res extensa*), dok je s druge to odnos prema materiji kao vrsti drugosti. Kartezijanski materijalizam na materiju je gledao kao na nešto mrtvo, inertno, čoveku direktno podređeno. Istovremeno, odnos prema materiji kao drugom uzrokovao je i niz specifično modernih psiholoških reakcija, od patoloških do sublimnih. Međutim, upravo u tom psihološkom prostoru nelagode – disocijativnom prostoru – nastalom u susretu s drugim, i arhitektura i umetnost i filozofija i psihoanaliza su tokom XX veka formulisale svoje predmete istraživanja. U tom prostoru otelovljeni su svi deformiteti i svi dometi modernosti. Čak je i postmoderna kritika binarnih modernističkih opozicija subjekt/objekt, unutra/spolja, živo/neživo itd., ostajala unutar istog ontološkog i epistemološkog okvira, koji je u osnovi bio samo *antimodernistički*. Novi materijalizam, međutim, predstavlja pokušaj da se iz tih okvira izađe preispitivanjem esencijalnog modernističkog odnošenja prema materiji kao drugom.

---

<sup>640</sup> Ibid., str. 37.

<sup>641</sup> <https://www.newmaterialism.eu>

Za razliku od modernizma, utemeljenom na osnovnim postulatima klasične fizike, pre svega na prostoru i vremenu kao apsolutnim veličinama, te na opštem determinizmu u pogledu na prirodu, novi materijalizam se bazira na saznanjima kvantne fizike, na shvatanju prostora i vremena kao međusobno neodvojivih, relativnih veličina, na kvantnim diskontinuitetima, te načelu neodređenosti. Osnovna, distinktivna odlika novog materijalizma jeste, međutim, ta da se na materiju ne gleda kao na drugo ili kao na nešto mrtvo, već kao na asimilovanog, aktivnog učesnika životnih procesa. Unutar ovog okvira mišljenja materija postaje elementarna osnova realnosti. Odnosi tu nisu zasnovani na interakcijama između autonomnih entiteta koji stoje jedni naspram drugih, već na nečemu što se naziva „intra-akcijama“ (*intra-actions*). Ovaj termin je u upotrebu uvela Karen Barad<sup>642</sup> u poznatoj studiji *Meeting the Universe Halfway* (2007), pod kojim se zapravo podrazumeva da delovanje (akcija) nije nešto inherentno individuumu, već nešto što nastaje u odnosu sa okolnom materijom. Pod intra-akcijama podrazumeva se dinamizam sila koje istovremeno proizvode i samu individuu. Ništa nije odvojeno i ništa nije po sebi, već je sve proizvod su-delovanja. Vrsta međusobne uslovljenosti, koja je ovde pretpostavljena, pre svega zahteva potpuno izmenjen odnos prema materiji. Materija nije drugo, odnosno nije nešto što je ponuđeno subjektu. Sâm subjekt se pojavljuje tek u aktuelnosti zasecanja u zapetljanost materijalnih procesa, nakon čega u toj zapetljanosti nestaje, da bi se iz nje opet pojavio. Posredovanje između subjekta i sveta opisano je tu na sledeći način:

„Objekti i bića nisu egzaktno razdvojena, objektivizovana, ograničena, kontinualna-kroz-vreme-prostor tela na koja se konstantno referišemo. Dešavaju se konstantne promene i transformacije; sile se premeštaju, elektroni skaču, čestice su upetljane sa česticama na drugim mestima bez bilo kakve trenutno merljive veze ili sile u prostoru. Ovo kretanje je posredovanje. Razumeti svet, šta 'mi' razumemo da jeste operativno fenomenološko telo, na primer 'ja' ili 'ti', po sebi funkcioniše kao aparat (struktura kroz koju ishod može biti izmeren – na primer, definicija) i zaseca u ova posredovanja, ove sile, da bi identifikovao šta će se činiti bliskim i dovoljno konzistentnim da bude zamišljeno unutar tog aparata-konstrukta kao objekt/telo/biće i šta će, u tom okviru, biti drugo.“<sup>643</sup>

Subjekt (ja ili ti) ovde se shvata kao vrsta zasecanja, privremene funkcije koja određuje šta je subjekt, a šta objekt (drugo). Novi materijalizam tako briše razliku između ljudskog i neljudskog, i to na način da sve postaje ista materija, skup čestica upetljan s drugim česticama. Modernističko zasecanje između subjekta i objekta, materije i prostora, u novom

---

<sup>642</sup> Karen Barad (*Karen Barad*; 1956), teoretičarka fizike i feminizma.

<sup>643</sup> Whitney Stark, preuzeto sa: <http://newmaterialism.eu/almanac/a/agential-cut>, 18.07.2017.

materijalizmu svodi se na „posredničko zasecanje“ (*agential-cut*), koje isključuje bilo kakvu vrstu fiksnog pozicioniranja, već podrazumeva uvek novo uspostavljanje orijentacije ka onome što bi za dati kontekst bio objekt/telo/biće/drugo. Posredničko zasecanje bilo bi dakle neomaterijalistički pandan modernističkom zasecanju u kojem je upravo disocijativni prostor formiran kao u osnovi fiksno, iako dinamično, posredničko polje interreagovanja subjekta i sveta/objekta/materije/drugog.

Zahtev za ukidanje drugosti kroz „prihvatanje materije“ čini novi materijalizam autentičnim savremenim izazovom modernosti. Međutim, iako prihvatanje materije u izvesnom smislu danas može proizvesti čak iste efekte disocijativnosti kakve je krajem XIX i tokom XX veka proizvelo „prihvatanje praznine“, novi materijalizam na početku XXI veka signalizira pojavu fundamentalno novog ontološkog i epistemološkog okvira, u kojem ne samo da nije moguća disocijativna distanca već su i sami koncepti (autonomnih) prostornosti i subjektivnosti pod znakom pitanja. Imajući ovo u vidu, buduća istraživanja u okviru istraživačkog polja koje je ovim radom markirano, imaće za cilj, pre svega, da preispitaju koncepte disocijativnosti i disocijativnog prostora kako u kontekstu najavljujuće „onto-epistemologije“, tako i u kontekstu savremenog bio-kibernetikog razvoja, te da uspostave kritički odnos prema, s jedne strane, ne tako jednostavnom nasleđu modernizma, a sa druge prema naročitoj problematici vremena koje tek dolazi.

## 8.0 LITERATURA

### *Monografske publikacije:*

1. Abramović, Marina: *Walk through Walls – a Memoir*, Crown Archetype, Penguin Books, Kindle, 2016.
2. Agamben, Đorđo: *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993.
3. Algra, Keimpe: *Concepts of Space in Greek Thought*, E.J. Brill, Leiden-New York-Köln, 1995.
4. Ariew, Roger (ed.): *The Correspondence / G.W. Leibniz and Samuel Clarke*, Hackett Publishing Company, Inc, Indianapolis/Cambridge, 2000.
5. Aristotel: *Fizika*, Paideia, Beograd, 2006.
6. Asun, Pol-Loran: *Lakan*, Karpos, Loznica, 2012.
7. Badiou, Alain: *Stoljeće*, Antibarbarus, Zagreb, 2008.
8. Berlin, Isajia: *Koreni romantizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
9. Berman, Marshal: *All that is Solid Melts into Air*, Penguin Books, 1988.
10. Binswanger, Ludwig: *Being-in-the-World*, A Condor Book, London, 1975.
11. Buonomo, Leonardo; Vezzosi, Elisabetta (ed.): *Discourses of Emancipation and the Boundaries of Freedom*, EUT - Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2015.
12. Burgin, Victor: *In/different Spaces – Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.
13. Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, na: [https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page\\_130](https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_130).
14. Casey, Edward: *The Fate of Place – A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1997.
15. Cvetić, Mariela: *Das Unheimliche - psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion Art i Univerzitet u Beogradu Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011.
16. Čapek, Milič (ed.): *The Concepts of Space and Time*, Springer-Science+Business Media, Dordrecht, 1976.
17. Čekić, Jovan; Stanković, Maja (ed.): *SLIKE/SINGULARNO/GLOBALNO: savremeno kao eksperiment*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013.
18. Dekart, Rene: *Meditacije o prvoj filozofiji*, Plato, Beograd, 1998.

19. Delez, Žil; Gatari, Feliks: *Anti Edip – kapitalizam i šizofrenija*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1990.
20. Dolar, Mladen; Moder, Gregor; Bunta, Aleš; Ličer, Matjaž; Dolenc, Sašo (ed.): *The Structure of the Void*, Institute of Philosophy at SRC SASA, Ljubljana, 2013.
21. Drakulić, Bogdan: *Subjektivno vreme u traumatskom stresu*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006.
22. Eriksen, Trond Berg: *Niče i moderna*, Karpos, Beograd, 2014.
23. Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1996.
24. Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity – Body, Spirit, Soul*, University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000.
25. Fink, Bruce: *Lakanovski subjekt - između jezika i jouissance*, KruZak, Zagreb, 2009.
26. Foster, Hal: *Povratak Realnog*, Orion art, Beograd, 2012.
27. Foster, Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1987.
28. Foster, Hal (ed.): *Vision and Visuality – discussions in contemporary culture*, Bay Press, Seattle, 1988.
29. Frojd, Sigmund: *Autobiografija – nova predavanja*, Matica Srpska, Novi Sad, 1976.
30. Frojd, Sigmund: *Psihologija mase i analiza ega – izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006.
31. Fuko, Mišel: *Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005.
32. Galassi, Peter: *The Complete Untitled Film Stills – Cindy Sherman*, The Museum of Modern Art, New York, 2003.
33. Genz, Henning: *Nothingness - the science of empty space*, Basic Books, New York, 1999.
34. Gidion, Zigfrid: *Prostor, vreme, arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1969.
35. Hajdeger, Martin: *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
36. Hajdeger, Martin: *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982.
37. Hall, Donald E.: *Subjectivity*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York and London, 2004.
38. Hamer, Espen: *Unutarnji mrak - esej o melanholiji*, Geopoetika, Beograd, 2009.
39. Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York; 1991.
40. Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.

41. Holm, Lorens: *Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier – Architecture, space and the construction of subjectivity*, Routledge, London and New York, 2010.
42. Jammer, Max: *Concepts of space – The history of theories of space in physics*, Dover publications, Inc, New York, 1993.
43. Jameson, Fredric: *Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern*, Verso, London, New York, 1998.
44. Kant, Imanuel: *O lepom i uzvišenom*, Bonart, Nova Pazova, 2002.
45. Kern, Stephen: *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2003.
46. Ketrin Belsi, *Poststrukturalizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
47. Kirby, Alan: *Digimodernism - how new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*, A&C Black, London, 2009.
48. Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturn i melankolija – studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti*, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2009.
49. Koire, Aleksandar: *Od zatvorenog sveta do beskonačnog svemira*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2012.
50. Korbizije, Le: *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999.
51. Kordić, Radoman: *Subjekt teorijske psihoanalize*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
52. Kristeva, Julia: *Black Sun: Depression and Melancholia*, Columbia University Press, New York, 1992.
53. Kristeva, Julija: *Crno sunce - depresija i melanholija*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
54. Kristeva, Julia: *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991.
55. Kristofer Batler, *Postmodernizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
56. Kuhn, Thomas S.: *The Copernican revolution: Planetary Astronomy in the Development in Western Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1985.
57. Lakan, Žak: *Četiri temeljna pojma psihoanalize - XI seminar*, Naprijed, Zagreb, 1986.
58. Lyotard, Jean-François: *The Inhuman*, Polity Press, Cambridge, 1991.
59. Mansfield, Nick: *Subjectivity – theories of self from Freud to Haraway*, Allen & Unwin, St Leonards NSW, 2000.
60. Milivojević, Zoran: *Emocije*, Psihopolis institut, Novi Sad, 2008.
61. Morley, Simon: *The Sublime*, Whitechapel Gallery i MIT Press, London, Cambridge, 2010.



62. Mušicki, Đorđe: *Uvod u teorijsku fiziku I – teorijska mehanika*, Odsek za fizičke i metodološke nauke, Prirodno matematičkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Beograd, 1987.
63. Niče, Fridrih: *Tako je govorio Zaratustra*, Oktoih, Podgorica, 1999.
64. Norberg Šulc, Kristijan: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002.
65. Paskal, Blez: *Misli I*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980.
66. Piskel, Đina: *Opšta istorija umetnosti 1,2,3*, Vuk Karadžić, Beograd, 1970.
67. Platon: *Timaj*, Eidos, Vrnjačka Banja, 1995.
68. Ross, Christine: *The Aesthetics of Disengagement - Contemporary Art and Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006.
69. Roudinesco, Elisabeth: *Why psychoanalysis?*, Columbia University Press, New York, 2001.
70. Rudinesko, Elizabet; Plon, Mišel: *Rečnik psihoanalize*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002.
71. Seixas Lopes, Diogo: *Melancholy and Architecture - On Aldo Rossi*, Park Books, Zurich, 2015.
72. Sim, Stuart: *Lyotard i „neljudsko“*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
73. Sloterdijk, Peter: *Sfere II - globusi*, Fedon, Beograd, 2015.
74. Sloterdijk, Peter: *Spheres III – Foams*, MIT Press, Semiotext(e), 2016.
75. Sloterdijk, Peter: *Kritika ciničkog uma*, Globus nakladni zavod, Zagreb, 1992.
76. Tally, Robert T. Jr.: *Spatiality*, Routledge, London – New York, 2013.
77. Vajthed, Alfred Nort: *Nauka i moderni svet*, Nolit, Beograd, 1976.
78. Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, 1992.
79. Vidler, Anthony: *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000.
80. Virilio, Pol: *Kritični prostor*, Gradac, Čačak - Beograd, 2011.
81. Virilio, Pol; Lotringer, Silver: *Sumračno svanuće*, Službeni glasnik, Beograd, 2015.
82. Vorhol, Endi: *Od A do B i nazad – filozofija Endija Vorhola*, Mandala press, Beograd, 1995.
83. Šulc, Kristijan Norberg: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002.
84. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
85. Šuvaković, Miško: *Postmoderna*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

86. Žižek, Slavoj: *Ispitivanje Realnog*, Akademska knjiga, Beograd, 2008.
87. Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, New York, 2002.
88. Warf, Barney; Arias, Santa (ed.): *The Spatial Turn – Interdisciplinary Perspectives*, Routledge Studies in Human Geography, 2008.
89. Wertheim, Margaret: *The Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000.
90. West-Pavlov, Russell: *Space in Theory – Kristeva, Foucault, Deleuze*, Rodopi B.V, Amsterdam – New York, 2009.
91. Windelband, Wilhelm: *Povijest filozofije*, Naprijed, zgreb, 1978.
92. Winnicott, Donald Woods: *Playing and Reality*, Routledge, London and New York, 2005.
93. Worringer, Wilhelm: *Apstrakcija i uosećavanje – prilog psihologiji stila*, samostalno idanje, Bogovađa, 1996.

***Tekstovi iz periodike:***

1. Avdibegović, Esmina: *Contemporary Concepts of Dissociation*, Psychiatria Danubina, 2012; vol. 24, br. 3, str. 367–372.
2. Braude, E. Stephen: *The Creativity of Dissociation*, Journal of Trauma & Dissociation, 2008; br. 3, str. 5–26.
3. Dolar, Mladen: *'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny*, October, vol. 58, Rendering the Real, 1991, str. 5–23.
4. Freud, Sigmund: *A Disturbance of Memory on the Acropolis* (1936), preuzeto sa: [https://s3.amazonaws.com/freud2lacan.docs/A\\_Disturbance\\_of\\_Memory.pdf](https://s3.amazonaws.com/freud2lacan.docs/A_Disturbance_of_Memory.pdf), 08.07.2017.
5. Freud, Sigmund: *Mourning and Melancholia* (1917), preuzeto sa: <http://www.columbia.edu/itc/hs/medical/clerkships/psych/misc/articles/freud.pdf>, 17.06.2017.
6. Freud, Sigmund: *The Uncanny* (1919), preuzeto sa: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, 23.05.2012.
7. Korać, Nada: *Razvojna psihologija – izabrane teme za studente pedagoškog fakulteta*, preuzeto sa: [http://www.pefja.kg.ac.rs/preuzimanje/Materijali\\_za\\_nastavu/Razvojna%20psihologija/Razvojna\\_psihologija\\_izabrane teme.pdf](http://www.pefja.kg.ac.rs/preuzimanje/Materijali_za_nastavu/Razvojna%20psihologija/Razvojna_psihologija_izabrane teme.pdf), 11.09.2016.

8. Korbizije, Le: *The Ineffable Space*, preuzeto sa:  
<https://www.scribd.com/document/335986557/Le-Corbusier-Ineffable-Space>,  
08.07.2017.
9. Pérez-Fabelloa, María José; Camposb, Alfredo: *Dissociative experiences, creative imagination, and artistic production in students of Fine Arts*, Elsevier, 2010, str. 44–48.
10. Schiller, Friedrich: *On the Sublime* (1801), preuzeto sa:  
<http://philosophyproject.org/wp-content/uploads/2013/04/On-the-Sublime-Schiller.pdf>,  
02.07.2017.
11. Simmel, Georg: *Metropolis and Mental Life* (1903), preuzeto sa:  
[http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content\\_store/Sample\\_chapter/0631225137/Bridge.pdf](http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/0631225137/Bridge.pdf), 16.06.2017.
12. Van Der Hart, Onno; Horst, Rutger; *The Dissociation Theory of Pierre Janet*,  
Journal of Traumatic Stress, Vol 2, No. 4, 1989.
13. Zlatanović, Ljubiša: *Postmodernizam i "smrt subjekta" – ka dekonstrukciji samstva*,  
Godišnjak za psihologiju, vol. 5, br. 6–7, 2002, str. 81–94.
14. Žižek, Slavoj: *Architectural Parallax – Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle*,  
[http://www.lacan.com/essays/?page\\_id=218](http://www.lacan.com/essays/?page_id=218), preuzeto: 25.04.2017.
15. Žižek, Slavoj: *Melancholy and the Act*, Critical Inquiry 26, The University of  
Chicago, 2000, str. 657–681.

**Web izvori:**

1. <https://www.bps.org.rs>
2. <https://www.britannica.com>; najvećim delom izvor informacija o autorima, koje su  
kroz ceo rad navođene u fusnotama.
3. <https://www.gutenberg.org>
4. <https://www.newmaterialism.eu>
5. <http://phototheoria.ch>

## 9.0 IZVORI ILUSTRACIJA

**Slika 1:** izvor reprodukcije: *L'atmosphère: météorologie populaire*, Camille Flammarion, Hachette, Paris, 1888, str. 163; Reprodukcija iz 1888. prva je sačuvana. Veruje se da je originalno delo iz srednjeg veka, nepoznatog autora; preuzeto sa:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Universum.jpg>, 20.03.2017,

**Slika 2:** ilustracije pruzete iz knjige *The Copernican revolution: Planetary Astronomy in the Development in Western Thought*, Thomas S. Kuhn, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1985, str. 31. i 53.

**Slika 3:** preuzeto sa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Digges#/media/File:ThomasDiggesmap.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Digges#/media/File:ThomasDiggesmap.JPG), 16.06.2017.

**Slika 4:** pretpostavlja se da je autor dela ili Pjero dela Frančeska (*Piero della Francesca*) ili Lučijano Laurana (*Luciano Laurana*); ilustracija preuzeta sa:

[https://hr.wikipedia.org/wiki/Lucijan\\_Vranjanin#/media/File:Formerly\\_Piero\\_della\\_Francesca\\_-\\_Ideal\\_City\\_-\\_Galleria\\_Nazionale\\_delle\\_Marche\\_Urbino.jpg](https://hr.wikipedia.org/wiki/Lucijan_Vranjanin#/media/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg), 16.06.2017,

**Slika 5:** preuzeto sa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Allegory\\_of\\_Divine\\_Providence\\_and\\_Barberini\\_Power\\_\(Cortona\)#/media/File:Ceiling\\_of\\_Palazzo\\_Barberini.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Allegory_of_Divine_Providence_and_Barberini_Power_(Cortona)#/media/File:Ceiling_of_Palazzo_Barberini.jpg), 16.06.2017.

**Slika 6:** ilustracija preuzeta iz knjige *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Adrian Forty, Thames & Hudson, London, 2000.

**Slika 7:** preuzeto sa: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>, 16.06.2017.

**Slika 8:** preuzeto sa:

[http://www.milanaleksic.com/milan\\_aleksic/PORTFOLIOS\\_PORTFEL/Pages/NATURE\\_MORTE.html#0](http://www.milanaleksic.com/milan_aleksic/PORTFOLIOS_PORTFEL/Pages/NATURE_MORTE.html#0), 16.06.2017.

**Slika 9:** preuzeto sa: <http://www.geertgoiris.info/index.php?album=p#4>, 16.06.2017.

**Slika 10:** preuzeto sa: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936](https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936), 24.04.2017.

**Slika 11:** preuzeto sa:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/%C3%9A%9Anor#/media/File:Limbourg\\_brothers\\_-\\_Les\\_tr%C3%A8s\\_riches\\_heures\\_du\\_Duc\\_de\\_Berry\\_-\\_Fevrier\\_\(February\),\\_detail\\_-\\_WGA13019.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C3%9A%9Anor#/media/File:Limbourg_brothers_-_Les_tr%C3%A8s_riches_heures_du_Duc_de_Berry_-_Fevrier_(February),_detail_-_WGA13019.jpg), 16.06.2017.

**Slika 12:** preuzeto sa: <https://liceulice.wordpress.com/2017/02/08/orude-delanja-biljane-durdevic/>, 16.06.2017.

**Slika 13:** preuzeto sa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Martin\\_\(painter\)#/media/File:John\\_Martin\\_-\\_The\\_Great\\_Day\\_of\\_His\\_Wrath\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Martin_(painter)#/media/File:John_Martin_-_The_Great_Day_of_His_Wrath_-_Google_Art_Project.jpg), 16.06.2017.

**Slika 14:** preuzeto sa:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob\\_Isaacksz.\\_van\\_Ruisdael\\_-\\_Road\\_through\\_an\\_Oak\\_Forest\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Isaacksz._van_Ruisdael_-_Road_through_an_Oak_Forest_-_Google_Art_Project.jpg) (levo),

<https://www.artsy.net/artwork/jacob-van-ruisdael-forest-scene> (desno), 16.06.2017.

**Slika 15:** preuzeto sa: <http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en>, 24.04.2017.

**Slika 16:** preuzeto sa: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/480704> (levo),

<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/self-portrait-1925> (sredina),

<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/self-portrait-nude-1945> (desno),  
24.04.2017.

**Slika 17:** preuzeto sa: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/five-deaths>, 06.06.2017.

**Slika 18:** preuzeto sa: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.46/>,  
09.05.2017.

**Slika 19:** preuzeto sa:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/6/#/6/untitled-173-1986>, 16.06.2017.

**Slika 20:** preuzeto sa:

<https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18355>, 14.05.2017.

**Slika 21:** preuzeto sa: <https://www.wikiart.org/en/Search/rene%20magritte%20bather>,  
16.05.2017.

**Slika 22:** preuzeto sa: <http://lorettalux.de/selected-works/>, 23.05.2017.

**Slika 23:** preuzeto sa: <http://www.gladstonegallery.com/artist/ugo-rondinone/work/fullscreen#&panel1-11>, 27.05.2017.

**Slika 24:** preuzeto sa:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/50/untitled-film-still-48-1979>, 16.06.201.

**Slika 25:** preuzeto sa: <https://divisare.com/projects/246125-aldo-rossi-nuno-cera-andrea-pirisi-cimitero-di-san-cataldo>, 14.06.2016.

**Slika 26:** preuzeto sa: <http://www.subtilitas.site/image/3905020099>, 14.06.2016.

**Slika 27:** preuzeto sa: <http://blog.sartle.com/post/139778582442/emo-art-history-warhol>,  
22.06.2017.

**Slika 28:** preuzeto sa: <https://www.guggenheim.org/artwork/4183>, 22.06.2017.

**Slika 29:** preuzeto sa: <https://www.mumok.at/de/expansion-space>, 28.06.2017.

**Slika 30:** preuzeto sa: <http://art-now-and-then.blogspot.rs/2012/08/color-field-painting.html>, 05.07. 2017.

**Slika 31:** preuzeto sa: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a2/79/e8/a279e858044f335c279120c1f0a4125d.jpg>, 07.07.2017.

**Slika 32:** preuzeto sa: <http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/greece/articles/Athens-what-to-see-and-do/>, 07.07.2017.

## 10.0 INDEKS IMENA

### A

Abraham, Karl 104  
Adorno, Teodor 41  
Agamben, Đorđo 140  
Ajnštajn, Albert 21, 40, 42  
Aleksić, Milan 77  
Alhra, Keimp 21, 23  
Anaksimandar 24  
Antonioni, Mikelandelo  
Arhitas  
Aristotel 24, 26, 29, 45, 137  
Asun, Pol-Loran 121

### B

Badiou, Alen 91, 92, 101  
Barad, Karen 172  
Beket, Semjuel  
Benjamin, Valter 41  
Bergin, Viktor 17, 48, 112, 113, 148  
Bergson, Anri 69  
Berk, Edmund 95, 156  
Berlin, Isajia 94, 95  
Berman, Maršal 50, 51  
Binsvanger, Ludvig 43  
Bradvardin, Tomas 28  
Breton, Andre 91, 92, 101  
Bruno, Đordano 11, 28, 34, 36

### C

Cvetić, Mariela 17, 77, 89, 92, 93, 94, 99  
Čapek, Milič 24, 25, 28, 30, 37

### D

Dekart, Rene 11, 30, 31, 36, 54, 55, 57,  
76  
Delez, Žil 48, 62, 64  
Demokrit 24, 25  
Digs, Tomas 35, 36  
Dijem, Pjer Moris Mari 25, 26  
Dolar, Mladen 19, 31, 32, 88, 89, 97,  
102

Drakulić, Bogdan 82  
Džejmson, Fredrik 59, 113  
Đoto, di Bondone 34  
Đurđević, Biljana 92

### E

Empedokle 24  
Empirikus, Sekst  
Epikur  
Eriksen, Trond Berg 58, 70  
Euklid 25, 29  
Evans, Dilan 61, 105, 132

### F

Ferguson, Harvi 18, 51, 52, 54, 66, 67,  
68, 69, 71, 72, 77, 80  
Fičino, Marsilio 137, 138  
Filopon 27  
Fink, Brus 19, 105, 106, 107, 119, 120,  
123, 124, 132  
Fisli, Hajnrih 94  
Foster, Hal 17, 51, 97, 98, 99, 100, 101,  
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,  
117, 143, 148, 149, 168  
Frankl, Pol 44  
Frojd, Sigmund 10, 18, 53, 56, 58, 70,  
85, 86, 88, 89, 92, 96, 99, 104, 106,  
124, 125, 139, 150, 151, 152, 163,  
168  
Fuko, Mišel 46, 47, 61

### G

Galilej, Galileo 11, 36  
Gasendi, Pjer 29  
Gatari, Feliks 62, 64  
Gejnsboro, Tomas 77  
Genz, Hening 29, 37  
Gidion, Zigfrid 9, 42, 44  
Goja, Francisko 94

### H

Habermas, Jirgen 50, 51

Hajdeger, Martin 57  
Hal, Donald 20, 52, 53, 55, 56, 59, 61,  
62, 64  
Hamer, Espen 136, 137, 138, 145  
Haravej, Dona 64  
Hejnen, Hild 50, 79  
Huserl, Edmund 69, 70

## J

Jamer, Maks 19, 22, 27  
Jarzombek, Mark 111, 112  
Jenč, Ernst 84, 85

## K

Kac, Eduardo 65  
Kafka, Franc 104  
Kant, Imanuel 10, 31, 39, 45, 75, 156  
Kaspar, David Fridrih 95  
Kejsi, Edvard 19, 22, 26, 28, 32, 37, 70,  
167  
Kepler, Johanes 36  
Kern, Stefan 19, 40, 41, 42, 45  
Kirbi, Alan 63, 64  
Kiriko, Đorđo de 99, 100, 101, 102, 143  
Klajn, Melanija 105  
Klark, Semjuel 30  
Klibanski, Rejmond 137, 141  
Koire, Aleksandar 20, 28, 34, 36, 37  
Kopernik, Nikola 11, 34, 35  
Kordić, Radoman 123, 136  
Kornford, F.M. 24  
Krakauer, Zigfrid 18, 41  
Kristeva, Julija 18, 46, 47, 48, 87, 139,  
140  
Kun, Tomas 19, 36  
Kuzanski, Nikola 28, 35

## L

Lajbnic, G.V. von 30, 31  
Lakan, Žak 18, 61, 97, 103, 105, 107,  
109, 115, 120, 121, 122, 124, 132  
Laku-Labart, Filip 60  
Lefevr, Anri 46

Leukip 24, 166  
Liotar, Fransoa 158, 170, 171  
Lips, Teodor 44  
Luks, Loreta 125, 126

## M

Magrit, Rene 121, 122  
Mansfield, Nik 20, 53, 55  
Martin, Hajdeger 57, 95  
Mej Post, Liza 116, 117  
Milivojević, Zoran 127, 128, 132  
Minsterberg, Ugo 42

## N

Niče, Fridrih 9, 44, 58, 69, 70, 157  
Norberg Šulc, Kristijan  
Njutn, Isak 11, 29, 36, 45, 67

## O

openhajm, Meret 86  
Ortega i Gaset, Hoze 45

## P

Panofski, Ervin 137, 141  
Parmenid 24  
Paskal, Blez 9, 37, 75  
Piskel, Đina 42  
Platon 25, 45  
Prins, Ričard 110  
Prokl  
Prouz, Fransin 126, 127  
Pusen, Nikola 77

## R

Rigl, Alojz 44  
Rojsdal, Jakob van 77, 96, 97  
Rondinone, Ugo 130, 131  
Ros, Kristin 114, 130  
Rosi, Aldo 142, 143, 144  
Rudinesko, Elizabet 100, 104, 105, 114,  
124, 133, 136, 138, 139, 151  
Ruso, Žan Žak 55



## S

Saksl, Fric 137, 141  
Seixas Lopes, Diogo 43  
Sezan, Pol 41  
Sloterdijk, Peter 10, 22, 33, 34, 66, 74,  
81, 94, 128, 129, 145, 147, 153, 168  
Sodža, Edvard 47  
Straton 27  
Šerman, Sindi 111, 134, 135  
Šilder, Pol 18, 71, 72  
Šmarsov, Avgust 44  
Špengler, Osvald 41  
Švaković, Miško 21, 106, 145

## T

Tali, Robert T. Jr. 45  
Tarnier, Vilijam 95  
Tejlor, Čarls 56, 60, 61

## V

Vajthed, Alfred Nort 20, 36, 76  
Varburg, Ebi 18, 79  
Vekskil, Jakob fon 40  
Velflin, Hajnrih 39  
Verthajm, Margaret 19, 28, 29, 33, 35,  
48, 69, 166

Vestfal, Oto Karl 43  
Vest-Pavlov, Rasel 46, 47, 48  
Vidler, Entoni 17, 37, 38, 39, 41, 42, 43,  
44, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 89, 134  
Vinikot, Donald V. 18, 83, 84, 124  
Virilio, Pol 48, 114, 170  
Vorhol, Endi 108, 145, 146, 147, 148,  
149, 150  
Voringer, Vilhelm 133

## Z

Zimel, Georg 18, 78  
Zlatanović, Ljubiša 60, 61

## Ž

Žane, Pjer 81, 82  
Žižek, Slavoj 18, 103, 104, 118, 140, 141,  
169

## 11.0 INDEKS POJMOVA

### A

agorafobija 43, 76,  
analoška arhitektura 142, 143, 144  
animizam 76, 96,  
anksioznost 11, 14, 43, 65, 79, 97, 113,  
132, 134, 133, 135, 136, 150, 155  
anti-subjektivizam 53, 56, 58, 59, 60  
aproporijacija prostora 39  
apsolutni prostor 29, 45  
apstrakcija 133  
arhitektonski prostor 39, 78, 142, 144  
asocijativni rad, 93, 94,  
asocijativno 82, 83, 85, 88, 93, 94, 116,  
140, 141, 142, 143, 150, 168  
atomisti 10, 24, 25, 28, 30, 37  
atomistička praznina 26  
autistično društvo 63  
autizam 63  
autonomni subjekt 52, 56, 59, 60, 169  
autonomnost 52, 55, 60

### B

barokni prostor 39  
beskonačni prostor, 25, 28, 29, 31  
beskonačno 21, 25, 27, 29, 35, 37, 74, 75,  
76, 166  
beskrajno 24, 28, 75, 136  
bestelesno 27  
bio-kibernetški 170, 173  
bitak 57, 58  
blaziran 79, 81, 88  
buržoaski enterijer 78

### C

Celina 32, 159,  
čtetvero-dimenzionalni kontinuum 40  
čista praznina 24, 73, 106, 118, 166  
Cogito 54, 55, 57  
crna žuč 136

### D

*das Unheimliche* 13, 16, 17, 19, 77, 84,  
85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 96,  
97, 98, 101, 102, 107, 119, 125, 126,  
150, 168  
decentriran 61, 99, 102  
dementilizacija 115  
depersonalizacija 87, 88, 163,  
depresija 87, 115, 128, 129, 130, 131,  
140  
depresivnost 114, 115, 127, 128, 131,  
141, 146, 163,  
dezintegracija 59, 169  
digimodernizam 63  
dimenzionalnost 28, 29,  
dinamizam 52  
diskurs praznine 4, 6, 10, 11, 13, 15, 18,  
74, 119, 167, 169,  
diskurs prostora 43  
diskurs traume 111  
disocijacija 64, 79, 82, 122, 124, 128,  
150  
disocijativna distanca 11, 134, 147, 152,  
170, 173  
disocijativna fantazija 83  
disocijativni kontinuum 82, 168  
disocijativni nukleus 81, 82  
disocijativni prostor 4, 11, 14, 19, 81, 84,  
90, 93, 94, 101, 119, 169, 173  
disocijativno stanje 82  
disocijativnost 11, 14, 16, 17, 18, 19, 78,  
80, 82, 83, 84, 89, 90, 93, 102, 103,  
107, 109, 111, 118, 123, 150, 152, 153,  
163, 165, 168, 169, 170, 171, 173  
disociranje 82, 122, 124, 138, 153, 167  
disociranost 88, 102, 126, 128, 146, 152  
drugost 11, 14, 19, 65, 78, 84, 86, 88, 89,  
91, 97, 110, 119, 123, 153, 157, 165,  
167, 171, 173  
duhovni prostor 33, 34

dvojniki 88, 93, 97

## E

ego 56, 68, 69, 70, 72, 86, 88, 98, 120,  
127, 139, 140, 152...  
egzistencijalizam 43, 59  
egzistencijalni prostor 90, 128, 133, 134,  
152  
ekran 108, 109, 110, 111, 116, 118  
ekspanzivni potencial 94, 109, 123  
ekstaza 111, 160  
ekstenzija 27, 30, 47, 62, 80, 129  
eksteriornost 58, 61  
ekstimno 97, 98, 99, 113, 116, 121, 123,  
125, 141, 142, 143, 144, 147, 168  
estetika isključivanja 115  
euklidski prostor 40

## F

fantazija 83, 90, 98, 115, 124, 125, 143  
fantazmatično 121, 122, 169  
fizička praznina 15, 28, 166  
fizički prostor 29, 35  
fobični modernizam 76

## G

geometrija 25, 40  
geometrijski prostor 25  
gubitak, 26, 33, 63, 82, 88, 101, 115, 123,  
130, 131, 139, 140

## H

heterotopijski prostor 47  
hiperprostor 48  
*homo clausus* 68  
homogenost 38, 40, 44  
*horror vacui* 10, 13, 33, 36, 37, 75, 166  
humanizam 51, 52, 59, 60

## I

Id 56  
identitet 52, 53, 55, 59, 60, 65, 68, 82, 87,  
112, 114, 115, 117, 118, 127, 135, 155

imaginarno 19, 37, 105, 121, 122, 123,  
124, 140, 144, 157, 164, 171  
imaginarni prostor 28, 161  
implozija 48  
indiferentno 75, 78, 83, 103, 104, 124,  
145, 146  
indiferentni objekt,  
individualnost, 52, 55, 114,  
inertni prostor, 68,  
inertno 104, 169, 171  
introjekcija 11, 64,  
iskrivljenja 39, 43, 74, 80, 119  
istorija prostora 22, 44, 66

## J

jouissance, 19, 105, 106, 107, 111, 119,  
120, 121, 122, 123, 132, 152, 157

## K

kiborg 38, 44, 64, 65, 66, 73  
kiborgizacija 49  
klastrofobija 43, 76  
koekstenzivno 14, 15, 16, 17, 18, 27, 30,  
71, 168  
kompulsivno 101, 164  
koncepti prostora 22, 23  
konflikt 114, 118, 131, 139  
Kopernikanska revolucija 52  
kora 21, 23, 25  
kosmos 24, 26, 27, 28, 32, 33, 35, 69  
kritični prostor 48, 119

## L

latentne veze 92, 113, 123  
libido 53, 139

## M

majka 120, 129, 132  
manjak 120, 121, 123, 129, 130, 132, 141  
mašina 64, 76, 161  
materija 23, 30, 37, 48, 151, 167, 172  
meandar 38  
međuprostor 27, 84

melanholija 18, 19, 87, 115, 130, 136,  
138, 140, 141  
mentalni konstrukt 44  
mesto 11, 23, 26, 29, 34, 36, 45, 52, 55,  
62, 70, 81, 89, 90, 95, 103, 113, 115,  
117, 118, 120, 122, 123, 129, 132, 166,  
167, 169  
mimetička identifikacija 117  
moderna epoha 30, 66, 166  
moderna slika tela 67, 68, 69, 71  
moderna subjektivnost 13, 51, 167  
moderna diskurs praznine 11, 15, 18, 74,  
119, 167, 169  
moderna prostor 13, 14, 15, 48, 71, 119,  
167  
modernizacija 50  
modernizam 50, 63, 103  
moderno doba 11, 74, 104  
modernost 4, 50, 52, 66, 80, 89, 113, 145  
mrtva priroda 76, 101

## N

Nadrealizam 98, 101, 108  
naučna revolucija 11, 19, 34, 51  
nebesa 35  
nebeske sfere 32  
nebeski prostor 33  
nelagodnost 33, 73, 127, 168  
neprijateljski prostor 43  
nestajanje 72, 144  
nesvesno 11, 14, 16, 17, 18, 53, 56, 57,  
61, 62, 66, 71, 78, 85, 86, 87, 93, 94,  
97, 99, 141, 167, 168  
nezamislivo 10, 30  
ništa 9, 24, 25, 30, 37, 49, 54, 55, 56, 59,  
60, 61, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 76, 85,  
88, 89, 90, 97, 107, 117, 121, 123, 124,  
127, 128, 139, 142, 145, 146, 147, 148,  
149, 153, 158, 159, 160, 164, 166, 172  
ništavilo 37, 48, 75, 88, 104, 146

## O

*objekt a* 105, 106, 107, 120, 121, 122

objekt-uzrok žudnje 105, 132  
odbojnost 86, 107  
odsustvo 31, 45, 84  
odvajanje 79, 113, 124  
omnipotentno 84, 86  
otuđenje 41, 43, 44, 78, 119, 120, 122,  
125, 131, 144  
otvoreni prostor 129, 136, 153

## P

paranoični prostor 112  
perspektivizam 68  
planarni subjekt 61  
plenum 25, 27, 30  
pogled 14, 30, 109, 110, 111, 126, 136,  
138, 149, 156  
politički prostor 46  
ponor 11, 33  
postmoderna prostor 62, 66  
postmoderna subjekt 60, 61, 62  
prazan prostor 4, 11, 24, 26, 30, 31, 32,  
48, 74, 90, 146, 160  
praznina 4, 10, 13, 23, 24, 27, 28, 29, 32,  
33, 37, 72, 74, 104, 110, 119, 122, 127,  
146, 158, 160, 166  
predmoderno 74, 89  
prenos 79, 94  
prijateljski prostor 43  
priroda 18, 28, 36, 52, 59, 65, 76, 78, 85,  
89, 95, 96, 156, 169  
prirodna mesta 26  
prostor anksioznosti 134  
prostor depresije 128, 129  
prostor disocijacije 83, 88, 123, 124, 127  
prostor distance 84  
prostor egzila 90  
prostor iskušenja 92  
prostor između 88, 122, 154, 155  
prostor kao takav 21, 49, 134, 153  
*Denkraum* 79, 84  
prostor potencijala 83, 84  
prostorna paradigma 31, 39  
prostorna patologija 43

prostorne relacije 41, 70, 118, 143, 168  
prostorni zaokret 47  
prostorno iskustvo 91, 97, 118, 164  
prostornost 4, 44, 45, 102, 167  
prosvetiteljski projekat 45  
pseudoautistična subjektivnost 63, 64  
psihički aparat 56  
psihički prostor 11, 167  
psihoanaliza 53, 57, 70, 90, 97, 114, 136,  
141, 171  
psiho-korporalni modus 113  
psihološka praznina 10, 15, 75, 80, 91,  
167

## R

rascepljeni subjekt 120  
rastvaranje 38, 53  
razdvajanje 68, 119, 124, 150  
razum 28, 54, 55, 59, 60, 70  
realno  
relativni prostor 29  
rizom 63

## S

sajber prostor 63  
Saturn 137, 138, 141  
senzorijum 29, 36  
simbolički prostor 28  
šizofrenija 63, 113  
slika sveta 33, 48, 69, 166  
slika tela 67, 68, 71, 72, 73  
sloboda 79, 81, 159, 171  
sopstvo 53, 80, 154  
spolja 11, 34, 44, 56, 61, 68, 99, 118,  
122, 143, 147, 151, 171  
spoljašnji prostor 18  
spoljašnjost 26, 32, 48, 97, 118, 125, 134,  
147  
strah 10, 33, 43, 65, 74, 75, 86, 87, 125,  
132, 133  
stranac 87, 158  
strano 77, 85, 86, 87, 89, 97, 121, 167  
strukturalizam 47

Stvar 103, 106, 107, 111, 139, 141  
subjektivnost 4, 10, 15, 34, 53, 54, 55,  
57, 60, 61, 62, 65, 70, 77, 102, 112,  
123, 132, 160, 167,  
sublimacija (sublimno) 11, 95, 155, 156,  
157, 158, 159, 160, 161  
svest 21, 51, 55, 58, 62, 72, 81, 94, 157,  
158  
svet 10, 11, 13, 14, 20, 23, 24, 25, 27, 28,  
30, 31, 33, 36, 37, 40, 44, 49, 53, 54,  
56, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 70,  
71, 75, 76, 79, 81, 86, 90, 94, 96, 100,  
104, 109, 112, 115, 118, 123, 124, 126,  
128, 131, 132, 133, 138, 141, 147, 150,  
152, 166, 167, 168, 172

## T

tehnologija 61, 63, 64  
telo kao senka 72, 73  
telo kao slika 73  
teletopologija 114  
telo 24, 26, 44, 49, 52, 64, 66, 67, 69, 70,  
71, 72, 97, 99, 113, 117, 121, 170, 172,  
173  
teorija objektnih odnosa 105  
topos 23  
transponovanje 143  
tranzicioni objekat 84  
trauma 98, 107, 112, 149, 168  
traumatični iluzionizam 109  
traumatični realizam 107  
traumatično iskustvo 76, 100  
treći prostor 11, 68, 70, 81, 84, 154  
trodimenzionalnost 27, 30  
tubitak 58  
tuga 139, 140

## U

Univerzum 35  
unutra 11, 34, 44, 61, 68, 118, 122, 126,  
143, 147, 171  
unutrašnji prostor 33, 112, 118

unutrašnjost 48, 61, 72, 80, 97, 118, 125,  
134, 147, 168  
užas 37, 74, 97, 111, 131  
uzvišeno 95

## V

vakuum 10, 30, 36, 37  
vankosmička praznina 28  
volumen 44

## Z

zazorno 17, 77, 78, 79, 81, 85, 86, 91, 96,  
97, 107, 109, 125, 168  
zbrinutost 128  
Zemlja 11, 33, 35

## Ž

žudnja 103, 105, 115, 120, 122, 123, 127,  
129, 132, 147

## **12.0 BIOGRAFIJA**

Sladana Milićević je rođena 1982. godine u Tuzli (BiH, SFRJ). Integrisane osnovne i master studije arhitekture završila je 2008. godine na Departmanu za arhitekturu i urbanizam, Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu. Nakon završenih studija, od 2008. do 2012. godine, radila je kao projektant saradnik u nekoliko arhitektonskih biroa, učestvovala na brojnim arhitektonskim konkursima, te na nekoliko grupnih izložbi. Od 2012. na Fakultetu tehničkih nauka radi kao asistent na studijskim programima u oblasti scenskog dizajna. Učestvovala je u kreiranju i akreditaciji kurikuluma za sva tri nivoa ovih studijskih programa (osnovni, master, doktorski), te u kreiranju silabusa za predmete u oblasti arhitekture, scenske arhitekture, teorije prostora, teorije i fenomenologije scenskog dizajna. Tokom rada u nastavi, učestvovala je u brojnim umetničkim projektima, gde je kao mentor vodila nekoliko studentskih radionica uglavnom u oblasti arhitekture i scenskog dizajna. Izlagala je naučne radove na konferencijama u zemlji i inostranstvu, te učestvovala u organizaciji naučnih skupova.