

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Марија М. Булатовић

**ФИЛОЗОФСКИ КОНЦЕПТ ТЕЛА
МОРИСА МЕРЛО-ПОНТИЈА И РОЛАНА
БАРТА
КАО ПРИНЦИП ЕСТЕТСКЕ
НЕДОВРШЕНОСТИ У ЕГО-ДОКУМЕНТУ**

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Marija M. Bulatović

**MAURICE MERLEAU-PONTY AND
ROLAND BARTHES' BODY CONCEPT AS
IL NON FINITO IN THE EGO-DOCUMENT**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мария М. Булатович

**ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТЕЛА
МОРИСА МЕРЛО-ПОНТИ И РОЛАНА
БАРТА
КАК ПРИНЦИП ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
НЕЗАВЕРШЕННОСТИ В ЭГО-
ДОКУМЕНТЕ**

Докторская диссертация

Белград, 2023.

UNIVERSITÉ DE BELGRADE
FACULTÉ DE PHILOGIE

Marija M. Bulatović

**LE CONCEPT DE CORPS DE MAURICE
MERLEAU-PONTY ET DE ROLAND
BARTHES
COMME PRINCIPE DE L'INACHÈVEMENT
ESTHÉTIQUE DANS L'EGO-DOCUMENT**

Thèse de doctorat

Belgrade, 2023

Ментор:

др Ива Драшкић Вићановић, редовни професор, Филолошки факултет
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Реч захвалности

За настанак овог рада у његовој финалној форми најискреније се захваљујем свом ментору, проф. Иви Драшкић Вићановић која ме је, не само стручно водила у мојим идејама и научно-истраживачком раду, него и увела у свет естетике и научила да предана брига о племенитом духу тражи и трудољубиву бригу о телу.

Најсрдачније се захваљујем и проф. Уни Поповић која ми је својим сугестијама помогла у кристалисању властитих мисли и коментарима који су, такође, усмерили моје писање.

Подједнако, велику захвалност дугујем својим пријатељима на помоћи, разговорима и размени мишљења, као и својој породици на бескрајној подршци и разумевању. Хвала и мојим студијама и мојој лектури која ме је, заједно са осталим непосредним искуствима, обликовала и усмеравала мој укус и интересовања.

Марија Булатовић

Филозофски концепт тела Мориса Мерло-Понтија и Ролана Барта као принцип естетске недовршености у его-документу

Сажетак

У овом раду разматра се фрагментација сопства у хибридном позним текстовима Ролана Барта, кровно названим *его-документи*, као исход *мерло-понтијевско-бартовског* „дијалога“ органске и недовршене форме. Компаративном анализом филозофског концепта стварног тела Мориса Мерло-Понтија и текста-тела Ролана Барта, долази се до запажања подударности у слојевима тела-субјекта и текста-тела који одговарају слојевима его-документа као органске (слојевите) структуре. У пресеку два концепта у контексту уметности и, конкретније, књижевности, надаље уочава се деловање принципа естетске недовршености, у ликовној уметности познатог као *il non finito* који, вођен отвореношћу тела и дела, доводи форму до фрагмента.

Такво деловање принципа естетске недовршености нарочито је видљиво, садржински и формално, у фрагментарним хибридном позним текстовима Ролана Барта који су и сами поетска тела у којима се сопство конструише као *процес-форма*, нужно фрагментарно, откривајући своју интимну и друштвену егзистенцију. Интимизација друштвено-историјског и историзација најинтимнијег аспекта бића дешава се у вишежанровском тексту заснованом на моделу *писма сопства (l'écriture de soi)* који се игра са ја-формом – его-документу (путописи, аутобиографије, књижевна употреба фотографије, белешке). Отуда се его-документ и сам разуме као процес-форма.

У контексту Мерло-Понтијевог и Бартовог „дијалога“ концепата тела, Бартови текстови указују да сопство које се у њима интимно и друштвено раскриљује јесте фрагментарно по нужности. Такође, Бартови текстови отварају се пред тумачем као првенствено књижевни, раскриљујући Барта првенствено као писца, а потом као теоретичара.

Кључне речи: Морис Мерло-Понти, Ролан Барт, тело, принцип естетске недовршености, его-документ, сопство, процес-форма, *l'écriture de soi*, фрагмент, фрагментација.

Научна област: наука о књижевности, естетика, филозофија.

Ужа научна област: теорија књижевности, филозофија уметности.

УДК број:

Maurice Merleau-Ponty and Roland Barthes' Body Concept as *Il Non Finito* In the Ego-Document

Abstract

Within the horizon of Maurice Merleau-Ponty's and Roland Barthes' body concepts intersection, this paper examines the fragmentation of the self in the hybrid late texts of Roland Barthes, collectively called *ego-documents*, as the outcome of the "dialogue" of organic and unfinished aesthetic form. Through the comparative analysis of the "dialogue" between the philosophical concepts of the lived body of Maurice Merleau-Ponty and the text-body of Roland Barthes, we come to the observation of compatibility in the layers of the body-subject and body-text corresponding to the layers of the ego-document as an organic (layered) structure. What can be observed in the intersection of these two body concepts in the context of art and, more specifically, literature, is the performance of the principle of aesthetics of the unfinished, known as *il non finito* in visual arts, which, led by body and text openness, results in a fragmentary form.

The described performance of the principle of aesthetics of unfinished is particularly visible, essentially and formally, in the fragmentary late hybrid texts of Roland Barthes. Barthes' texts are perceived as poetic bodies in which the self is constructed as a *process-form*, fragmentarily by necessity, revealing its intimate and social existence. The creation of intimate out of the socio-historical, and the creation of historical out of the most intimate aspects of being, take place in a multi-genre text based on the model of *writing the self* (*l'écriture de soi*), playing with the first-person form – i.e., the ego-document (travelogues, autobiographies, literary use of the photographs, notes, etc.) denoting it as a process-form as well.

In the context of Merleau-Ponty and Barthes' intersection of body concepts, Barthes' texts indicate that the self is revealed intimately and socially by necessity in a fragmentary form. Also, Barthes' texts are open to the reader as primarily literary texts, revealing Barthes first and foremost as a writer rather than a theoretician.

Key words: Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes, body, principle of the aesthetics of unfinished, ego-document, self, process-form, *l'écriture de soi*, fragment, fragmentation.

cientific discipline(s): Literary Studies, Aesthetics, Philosophy.

Scientific subdiscipline(s): Literary Criticism and Theory, Philosophy of Art.

UDC Number:

Садржај

Увод	1
Предмет истраживања и кључна хипотеза	1
Методологија: путеви и кораци.....	10
Структура рада: кратак преглед	12
Филозофски и књижевнотеоријски концепт тела: Морис Мерло-Понти и Ролан Барт	16
1.1. Тело-субјект у филозофији Мориса Мерло-Понтија.....	17
1.2. Текст-тело у књижевној теорији Ролана Барта	37
1.3. Од Мерло-Понтија ка Ролану Барту.....	51
Принцип естетске недовршености у разумевању тела Мориса Мерло-Понтија и текста-тела Ролана Барта	68
2.1. Филозофска снага <i>non finito</i> поступка у ликовним уметностима	70
2.2. Естетика недовршеног у литерарном простору: преиспитивања	84
2.3. Схватање принципа естетске недовршености у его-документу на основу концепта телесног код Мерло-Понтија и Ролана Барта	94
Тело као реч и реч као тело: его-документ као поетско тело	110
3.1. Зашто его-документ?: могућности превазилажења термилошке неподесности	111
3.2. <i>L'écriture de soi: ego, cogito</i> и наративни <i>self</i>	125
3.2.1. Принцип естетске недовршености у схватању его-документа: естетика фрагментарности.....	132
3.2.2. Его-документ, хибридни жанр и теоријска проза.....	138
Фрагментација сопства у интимистичким текстовима Ролана Барта	143
4.1. <i>Alors, la Chine?</i> : Бартови путописни записи или <i>Carnets du voyage en Chine</i>	144
4.2. Модел репрезентације сопства у квази-аутобиографији <i>Ролан Барт по Ролану Барту</i>	162
4.3. Језичка фрагментација и искуство телесног у <i>Фрагментима љубавног говора</i> ..	181
4.4. Фрагмент као форма специфично филозофског мишљења у Бартовом постхумном <i>Дневнику (Journal de deuil)</i>	198
4.5. „Читање“ тела путем фотографије у <i>Светлој комори</i>	214
Закључак	232
Библиографија	236
Примарна литература.....	236
Примарна литература доступна на српском и хрватском језику	236

Секундарна литература (студије, расправе, чланци, огледи, есеји).....	237
Секундарна литература на страним језицима.....	242
Прилози	251
Путоказни текстови о студијама тела (на српском и страним језицима).....	251
Путоказни текстови о естетици недовршеног.....	251
Путоказни текстови о теорији и естетици књижевне фикције у контексту студија тела.....	252
MAURICE MERLEAU-PONTY: студије и чланци.....	255
Путоказна литература о Морису Мерло-Понтију.....	256
ROLAND BARTHES: студије и чланци.....	258
Путоказна литература о Ролану Барту.....	258

Увод

Предмет истраживања и кључна хипотеза

Француска филозофија, теорија и књижевност често су и дуго проналазиле плодно, рецептивно тле у естетским просторима¹ српског језика и теоријске мисли уз изванредан осећај суптилне чежње и прегалаштва францускости (*la francité*).² Подједнако, идеје француских интелектуалаца, феноменолога Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) и теоретичара књижевности и културе Ролана Барта (Roland Gérard Barthes; 1915-1980), у фокусу истраживања пред нама, не само да су врло брзо „примљене“ у српској науци и култури, већ су и данас актуелне као полигон за нова тумачења и ревизију „стarih“ идеја. Дакле, интерес за филозофске и књижевноисторијске идеје које су долазиле из Француске не јењава, што и наше истраживање потврђује.

О онтологији и органистичкој естетици Мориса Мерло-Понтија, па чак и каснијим политичким списима и есејима о језику, дискутовало се на српском језику још шездесетих година прошлог века. Чувени Мерло-Понтијев есеј *Око и дух* (*L'œil et l'esprit*; 1964) објављен је у српском преводу 1968. године, а једна од најсвежијих докторских дисертација на српском језику о Мерло-Понтију појавила се 2014. године, свега две године након што је објављен превод издања студије *Видљиво и невидљиво* (2016) (*Le visible et l'invisible*³) с пропратним белешкама. Мерло-Понтијева филозофија, иако често оспоравана због властите системске недоследности (од *Структуре понашања* [*La structure du comportement*; 1942] до *Прозе света* [*La prose du monde*; 1969])⁴ и честих реформулација,⁵ налазила је тада и сада одјека у

¹ Сматрамо да је језик, а отуда и књижевност, *par excellence* „естетски простор“ (в. ДРАШКИЋ ВИЋАНОВИЋ 2005). Како бисмо у тексту одвојили литературу на коју се информативно шире указује у спрези са темом и на коју се директно позива, прву бележимо великим словима (maiusculae) како је наведено у самој библиографији.

² Веза француске културе и српске културе свакако се објашњава постављањем у политичко-историјски контекст, најпре Великог рата и каснијег развоја историјских догађаја, али и дипломатских односа двеју држава који трају од средњег века. Историјски *itago*, популарно речено, „братске“ Француске засигурно је условио укрштање друштвених и културних веза српске и француске културе.

³ Прво издање датира из 1964. године.

⁴ Наш превод наслова недовршене студије *La prose du monde* која није у целости преведена на српски. *Проза света* јесте хегелијанска синтагма за римску државу коју Мерло-Понти преузима како би расправљао о категоријама прозе која добија социолошки смисао, како наводи филозоф Клод Лефор (Claude Lefort), Мерло-Понтијев коментатор и ученик, у Предговору издања (1969: 12-13).

⁵ Уп.: „[...]šta da se radi s takvim filozofom osim da se prigodno citiraju posebno uspjele formulacije prigodne da se uvede neka vlastita teza?“ (Ћаћиновић-Пушовски 1981: 44)

истраживањима савремене филозофије⁶ и (дескриптивне) психологије. Међутим, Мерло-Понтијево „отварање ума“⁷ и успостављање нацрта својеврсног феноменолошког егзистенцијализма отворило је пут ка естетици која представља, у неку руку, и искорак са структуралистичке позиције на чак постструктуралистичку и у том погледу инспиративност Мерло-Понтијеве филозофске мисли тешко да може бити оспорена (Ћаћиновић-Пушовски 1981: 47). Мерло-Понтијева органистичка естетика постала је *locus classicus* феноменолошке естетике и у нашем раду постављена је као конвергентна тачка са Бартовом увелико рабљеном идејом о *корпореалности текста*. Због првенствене усмерености на материјално и чулно, тело од антике, преко хришћанског учења па све до савремености јесте тема која дуго није завређивала значајно место у друштвено-хуманистичким дисциплинама и истраживањима. Мерло-Понтијево *упечатљиво скретање пажње на тему тела и телесности* у контексту филозофије, психологије и уметности отворило је огроман простор за интердисциплинарна истраживања. Отуда, на пример, тело, питања његове структуре и експресије у естетској форми текста, као и феномен перцепције тела и рецепције текста, јесу и естетичке и књижевнотеоријске теме које се доводе у блиску везу, као што уочавамо и чинимо **компаративном анализом филозофског концепата тела-субјекта Мерло-Понтија и текста-тела Ролана Барта**.⁸

На тридесетогодишњицу Бартове смрти, 2011. године, крагујевачки часопис за књижевост, уметност и културу, „Корац“, посветио је децембарски темат француском теоретичару, када се у штампи свега годину дана раније појављује и издање студије *Задовољство у тексту: чему претходе Варијације у писму (Le plaisir du texte, 1973)* у преводу Јовице Аћина. 2015. године у Београду објављено је реиздање преведене студије Ролана Барта насловљене *Елементи семиологије (Éléments de sémiologie, 1964)*, а тиме и обележена стогодишњица рођења француског филозофа и теоретичара Ролана Барта у Србији. Да интересовање за Бартову филозофску и књижевнотеоријску мисао не јењава на српском говорном подручју, а и у региону, чак и после четрдесет година након његове смрти, указују рецентна (ре)издања преведених Бартових студија и бројни научни текстови у којима је Барт чест научно-теоријски и филозофски ослонац. Хронологија превода Бартових текстова на српски и његова (све)присутност у академској мисли и полемици указују на изузетно утемељену рецепцију Бартових идеја и текстова на српском језику. Било да је реч о савременој филозофији, семиотици, лингвистици, фотографији, музици, плесу, антропологији, етнографији, Барт је, као теоријски ослонац, постао готово незаобилазан захваљујући својим бројним менталним ангажманима у споменутих дисциплинама. Барт је напосто постао *locus classicus* теорије и класик, такорећи, његовим језиком, у моди. У нашој интерпретацији Бартовог концепта тела и његовог „дијалога“ са Мерло-Понтијевим концептом настојаћемо да, поштујући мерло-понтијевску анализу егзистенције и уважавајући бартовски хедонистички приступ

⁶ Видети: ZUROVAC 1983; ZUROVAC 1983a; ZUROVAC 1984.

⁷ Видети: MEYER-DRAWE 1995.

⁸ Услед комплексности формулација, ставове и запажања која сматрамо **изузетно важним** и на која посебно скрећемо пажњу истицаћемо комбинацијом подебљаног фонта (**bold**) и курзива (*italic*). Хијерархијски, само **подебљаним фонтом** наглашавамо такође важне сегменте рада, док само *курзивом* обележавамо сегменте који се односе на већ наглашене ставове, стране појмове и наслове.

тексту, афирмишемо естетику текста у дубокој повезаности са телом,⁹ али и да подцртамо књижевно-стваралачки опус Ролана Барта и усмеримо пажњу на Бартаписца.

Органска форма у уметности препозната је још у Платоновом *Федру* где Сократ истиче да је беседа као живо биће, односно да има своје *тело*, те „није ни без главе, ни без ноге“ (в. Платон 1996), инсистирајући на целини. Међутим у нашем истраживању **полазимо од Мерло-Понтијевог разумевања органске форме**, то јест органске онтологије уметности као „једном виду органистичке естетике“ (в. Žurovac 1984) успостављене *поређењем људског тела са уметничким делом* (Merleau-Ponty 1978: 165-6). Мерло-Понти такође признаје целину људског тела као таквог, односно да је „човек без руку или без сексуалног система исто [је] тако незамислив као човек без мисли“ (1978: 185), међутим исто тако тело за њега није „скуп органа који су јукстапонирани у простору“ (1978: 112). Оно што суштински одређује Мерло-Понтијеву органску форму јесте нужна саусловљеност свести и тела коју карактерише **покрет**. Стварно тело у неодређености своје егзистенције и недовршивости перцепције јесте за Мерло-Понтија у *сталној кретњи*, у покрету према свету. Упоредивши га са телом, уметничко дело јесте *жива форма* у покрету која „тражи да се настави“ (Žurovac 1984: 67). Већ у самом разумевању мерло-понтијевске органске форме указује се **идеја недовршења и веза са недовршеном формом**. Наиме, сам Мерло-Понти рећи ће да је тело у свету као „срце у организму“ (1978: 217) и да се преко тела, као „моћи света“ (1978:364), свет предочава као „недовршен индивидуум“ (Ibid), то јест као „недовршено дело“ чије се „довршење наслућује[м] кроз неодређене хоризонте“ (1978: 420). Оно што важи за свет, код Мерло-Понтија важи и за тело, то јест „отворено и неодређено јединство субјективности“ једнако је неодређеном „јединству света“ (1978: 420). Дакле, веза органске и недовршене форме сугерисана је већ у Мерло-Понтијевом разумевању концепта тела. У књижевној теорији, с друге стране, увелико познат Бартов концепт текста као људског (еротског) тела (2010: 108) указао се као плодносна „дијалоска веза“ у којој је могуће значајније расветлити најпре сâмо Бартово разумевање тела и текстуалности, а потом и естетско недовршење органске форме у „ја“ лицу на примеру Бартових текстова насталих након чувеног *Задовољства у тексту*.

Мерло-понтијевско-бартовска веза концепата тела постаје **кључно место** спајања два мислиоца у нашем истраживању и тумачењу. Представљањем и потом **поређењем две линије разумевања тела** које се врши раслојавањем оба концепта у анализи која уважава методе и Мерло-Понтија и Барта, кристалише се **естетски простор недовршеног** и поље деловања принципа естетске недовршености. **Тема дисертације пред нама** јесте најпре анализа **везе органске и недовршене естетске форме у его-документу** као књижевном вишежанровском, вишедискурсном делу, **примарно се ослањајући на мерло-понтијевско-бартовску линију разумевања тела и дела** (текста)¹⁰. У том погледу, **кључна пажња** посвећена је **анализи Бартових текстова**, као примерима „малих тела“, као пољима

⁹ Види: BARBE 2001.

¹⁰ У истраживању **нећемо потенцирати термилошку разлику између дела и текста**, какву истиче сам Барт, те ћемо синонимно користити оба појма.

деловања принципа естетске недовршености (*il non finito*)¹¹, при чему се „ја“, лингвистички *ego loquens*, конструише у тексту као процес-форма, процес-сопство, **нужно фрагментарно** и, отуда, **естетски недовршено**.

У дијалогу Мерло-Понтијеве органистичке естетике и Бартове естетике текстуалности указала се идеја о естетици *недовршеног* и хибридној форми текста означеног као „его-документ“, поетског сведочења „ја“ себи, другима и свету. *Хибридизација* је схваћена као „физиолошко-биолошки израз“ (Juvan 2019: 6), погодан да укаже на формацију *поетског тела* укрштањем различитих говора (дискурса) као израза стварног тела у, како смо нагласили, естетски недовршеном тексту. Занимљиво је такође да се *non finito* поступак у ликовном изразу јавља први пут управо у скулпторалним представама тела: *људско тело као уметничко дело* у опусу ренесанских мајстора *изражено је недовршено*.¹² Да је идеју о естетици недовршеног могуће испитати у телу текста у ја-форми, иако је *non finito* надасве визуелни (ликовни) поступак/принцип, потврђује чињеница да су уметници високе ренесансе у Италији потписивали своја дела са *faciebat* (имперфекат латинског глагола *facere*) уместо са типичним *fecit* (перфекат истог глагола) истовремено сугеришући у *језику* да је уметничко дело *недовршено*, на шта упућује несвршени облик глагола, али и *несавршено* како историчар уметности Пол Баролски (Paul Barolsky) указује имајући у виду значење појма *imperfect* (2015: 197). Већ се у употреби *прошло несвршеног времена*, премда у скулпторском поступку, потврђује да је недовршено врло легитимно испитивати у просторима текста, а особито ако у нашем раду имамо на уму два комплементарна пола органистичке естетике: Мерло-Понтијево разумевање тела као уметничког дела¹³ и Бартово разумевање уметничког текста као тела. С једне стране, Мерло-Понтијева позиција изразито је важна јер полази од стварног, преципирајућег тела које сазнаје и осмишљава себе и свет, док је с друге стране, Бартова позиција комплементарна јер полази од текста који се поистовећује са телом проналазећи у њему *еротичку структуру*. Међутим, Мерло-Понти ће у више наврата рећи да *људско тело* не може бити сматрано објектом и самим тим никад до краја не може бити „потпуно конституирано“ (1978: 107), те да је упоредиво са уметничким делом (1978: 165-6), као једна вишесмислена, вишеслојна структура, како у овом раду и разумемо само уметничко дело, ингарденовски, као полифону и вишезначну композицију (Ingarden 2006: 43). **Заметак** **нужне недовршености его-документа**, у документовању себе, уочава се, дакле, већ у онтологији, шире феноменологији тела.

Кључна хипотеза дисертације пред нама јесте да се органска форма интерпретирана у мерло-понтијевско-бартовском кључу разуме као *естетски*

¹¹ Италијански појам *il non finito* или, једноставно, *non finito* поступак или принцип третирамо синонимно са појмом *принцип естетске недовршености*.

¹² Један од могућих разлога може бити да је ефекат недовршености изразитији и наглашенији у структури *људског тела* која је, на извештан начин, позната.

¹³ У литератури се препричава извесна анегдота из Микеланђеловог живота када је стварао свог Мојсија. Наиме, у набоју стваралачког беса што није у стању да пигмалионски оживи своје дело, Микеланђело је ударио ногом свог Мојсија рекавши: „Зашто не проговориш?“ [Perché non parli?] (Feraris 2020: 23).

недовршена процес-форма кристалишући отуда сопство као праву процес-форму. Процес-сопство конструише се потом **нужно недовршено у интимистичким хибридном жанровима** у *ја-форми* (аутобиографија, дневник, путопис, белешка/нота), кровно означеним термином *его-документ*. Управо због недовољно чврсте дефиниције и суштинске отворености појма, „его-документ“ ћемо у раду означити као „хибридну форму“, „категорију“, „жанр“. Под **појмом сопства** разумемо мерло-пontiјевски схваћено тело као отелотворену свест која се изражава као биће-у-свету и конституише у тексту у пунини своје *метафизичке индивидуалности и квалитета*,¹⁴ чинећи да сам текст, опет у бартовском кључу, има назнаке тог тела: отвореност и „осетљиве зоне“. **Процес-форма сопства** или краће процес-сопство, ослањајући се на терминолошки апарат естетике недовршеног, подразумева кретање, динамику и збивање тела какво проналазимо код Мерло-Понтија и уосталом код Барта који полази од самог тела текста. Под **појмом его-документа** разумемо жанрове који се у науци о књижевности третирају као *гранични*, односно који постављају сопство у хоризонт света и његове историје, то јест осцилирају између *фикције и фактографије*, те се често узимају и као дела између књижевних и историјских извора: сведочења, аутобиографије, дневници, мемоари, писма, интимне белешке. **Наша кључна хипотеза потврђује се** у интерпретацији Бартових хибридних текстова које третирамо као его-документе и у којима се указује нужна естетска недовршеност у конструисању *процес-сопства*¹⁵ и то у форми фрагмента. **Активност принципа естетске недовршености** која се уочава у дијалогу Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта стварног тела и тела-текста манифестује се у **фрагментацији органске форме, односно у форми фрагмента** на којој Барт инсистира и пише велики број својих позних текстова, а који се жанровски могу и сами подвести под појам его-документа. Отуда, **принцип естетске недовршености** – *non finito* – постаје важан, оркестрирајући принцип у конституцији и димензији експресивности процес-форме сопства, то јест текстуалног ега (самог его-документа).

Што се тиче појма „его-документа“ важно је образложити разлоге употребе термина и уједно разумевање „ега“ и „документа“ у контексту нашег истраживања. Суштински, его-документ, као појам који долази из историографије, представља најпре историјски извор који блиско комуницира са фикционалном сфером књижевног дела (аутобиграфија, дневник, мемоари, писма) у којем се сопство, односно „ја“ које приповеда, скрива и разоткрива, замагљује и, као такав, извор се може сматрати уметничким делом и обратно. Такав хибридни жанр који је *гранични случај књижевног* (в. Ingarden 2006) третира се у историјској науци као веза са прошлошћу и њеним појединостима, микро-животом. Међутим, из перспективе књижевне науке, текст у којем се сопство кристалише постаје отворен не само према прошлости, већ према различитим временитостима које естетска перцепција тумача може поставити/отворити. Увезујући различите говоре и жанрове, као хибрид,

¹⁴ *Метафизичка индивидуалност* је Мерло-Понтијева синтагма која означава специфичну, „баш ту“ егзистенцију и њен принцип трансцендирања властитих граница. *Метафизички квалитети*, у корелацији са метафизичком индивидуалношћу, јесу ингарденовске провинијенције, чиме се мисли на особености егзистенције који осветљавају њену метафизичку структуру.

¹⁵ У употреби су термини „сопство као процес-форма“ и „процес-сопство“ које третирамо синонимно.

термиолошки упућујући на лингвистичко-биолошку везу, его-документ јесте (потеско) тело.

Најпре, „его“, један од централних појмова феноменологије, поставља се као синоним „ја“ које говори (лингвистичког *ego loquens-a*), односно пише, као централно тело-субјект, **сопство** (француско *soi*, енглеско *self*, немачко *Selbst*) које се конституише у естетском простору текста. У контексту истраживања, сопство се разуме као индивидуалност са *властитим елементом непоновљивости*, самосвојност, али ћемо ипак надаље, не ширећи исувише термиолошки апарат, сâм појам сопства третирати **синонимно са појмовима** „ја“, „его“, „индивидуалност“, „индивидуум“, „self“.¹⁶ Појам *идентитет* који се појављује у интерпретацији Бартових текстова у нашем раду корелира са друштвеним и мање променљивим карактеристикама које чине субјект (датум рођења/смрти, порекло, образовање, све што чини, бартовски речено, „студијум“ субјекта у друштвеном смислу и упућује на целовитост), како етимологија каже: *idem* (исто), на „документарност“ ега. У контексту нашег рада, сопство и идентитет нераскидиво су повезани да се не могу ни на који начин одвојити, али ћемо чешће и радије користити појам сопство јер етимолошки упућује на „бављење собом“, што је погодно за анализу его-документа и интимистичког записа уопште.

Его, појам који и психологија, психоанализа и феноменологија деле, у нашем раду јесте „ја“ које записује себе, исписује властити текст *документујући сопство*, не као самост, већ као *самосвојност у историјском хоризонту*, као биће-у-свету, мерло-пontiјевски, и као бартовски „субјект“ у чијој се (ауто)биографској чињеници као историјском партикуларитету очитује задовољство. Такође, Бартови текстови који су предмет анализе представљају илустративни књижевни пример деловања принципа естетске недокончености *путем фрагментарне форме*: наиме, реч је о текстовима који једна струја у историјској науци сврстава у его-документе – путопис, аутобиографија, исповест, дневник, белешка. Дакле, реч је о формама које увезују различите жанровске регистре и дискурсе, флукутирају између фактичког и фиктивног и које исказују *апетит према историјском*, према *документарном* као *никада апсолутно довршеном* поступку јасне, тачне, прецизне, усаглашене *фактографије света и човека као бића-у-свету*.

¹⁶ Мерло-Понти ће на једном месту у *Феноменологији перцепције* (1978: 439) употребити израз *l'ipséité* за сопство, као „самост“, односно као *објављивање властите унутрашњости*. Мерло-Понти отуда сматра да се субјективност које се објављује себи треба објавити (међу) другима, интерсубјективно: „ја“ постаје историјско „ја“. Конкретно, у нашем раду, под појмом „сопство“ не подразумевамо самост, већ у линији мерло-пontiјевског разумевања субјективности, јединствену и непоновљиву субјективност која се оваплоћује себи међу другима и пред другима, у свету.

Уп. „U predgovoru knjige „Sopstvo kao drugi“, Riker objašnjava da sopstvo nije isto što i Ja : *soi* изражава рефлективност свих граматичких лица, *soi-même* naglašava dvoznačnost ličnog i narativnog identiteta, koja se iskazuje latinskim *idem* i *ipse* (« identitet » значи i istovetnost, i samosvojnost). Istovetnost (identitet u smislu *idem*, na francuskom « *mêmeté* ») jeste permanentnost karaktera u vremenu, dok samosvojnost (identitet kao *ipse*, tj. « *ipséité* » na francuskom) podrazumeva različitost od drugih, tako da alteritet čini konstitutivni i najintimniji deo identiteta. Riker nastoji da se odvoji i od dekartovskog ega iz *Ego cogito*, kasnije preuzetog kod nemačkih idealista, i od ničeovski razbijenog Ja, želeći da zasnuje Ja na moralnoj svesti, utemeljenoj na subjektivom intimnom uverenju o sebi i u sebe samog“ (Vinaver-Ković 2012: 90).

Сопство које се записује и објављује себи и свету уистину „документује“ тело и властита искуства остварујући се и као *историјско сопство* које *постоји* и нужно *делује* у свету, сопство које је маркирано властитом историјом, како се указује у пресеку концепција Мерло-Понтија и Ролана Барта. У једном од фрагмената *Задовољства у текту*, Барт ће имплицитно наговестити приклоњеност его-документу проналазећи задовољство у биографском детаљу као „приватном призору“ у који се сопство може „уденути“ (Барт 2010: 134-135). Дакле, док читање историјског партикуларитета, микро-приче, за Барта значи проналазак задовољства у историјском телу/субјекту (*mon sujet historique*; 1973: 98-99), Мерло-Понтијево разумевање тела јесте дубоко одређено двомисленошћу времена и припадањем свету и историјском току. Мерло-понтијевска двосмисленост егзистенције, индивидуалне и опште, разуме се у хоризонту двосмислености временске структуре тела, то јест његовој отворености различитим временостима (прошлости, садашњости, будућности) (Merleau-Ponty 1978: 101).

Такође, у погледу осталих компаративних веза, Мерло-Понти и Барт деле **заједнички књижевни узор** на који често реферишу у разјашњавању теоријских позиција и каткад интимних ставова. Реч је о Прусту (Marcel Proust) и његовој аутобиографији која се и сама, играјући се фактицитетом и фикционалитетом, *може сматрати его-документом* као отвореном и нужно недовршеном процес-формом сопства. Отуда, врло је упутно указати да обојица мислилаца, Мерло-Понти и Барт, узимају за пример ни мање ни више него *хибридни жанр* који историјска наука назива его-документом, а дискурсом и стилем пре може присвојити књижевна наука. Да разлог употребе појма „его-документа“ у науци о књижевности и филозофији уметности буде снажнији, говори у прилог чињеница да кованица „его-документ“ долази управо од холандског историчара Жак Пресера (Jacques Presser) који је и сам био књижевни стваралац и у великој мери љубитељ Стендалових (Stendhal) и Амиејелових (Henri Frédéric Amiel) текстова. Дакле, можемо претпоставити да *мотивација* за укључење једне такве флуидне категорије текстова, каква је категорија его-документа, у егзактност историјске науке, *долази од књижевних узора*. У том погледу, у спрези **подударних елемената органистичке естетике** које уочавамо у дијалогу концепата Мерло-Понтија и Барта **и принципа естетске недовршености** која их суштински спаја, указује се **его-документ као кристалишућа комуникативна тачка** у којој се веза органске и недовршене форме обелодањује: односно, сопство као процес-форма нужно се конституише недовршено у тексту који документује једно „ја“.

Конкретни примери, попут египатских мумија или одливака из Помпеје, показују да се **предмет или људско тело** каткад проглашавају уметничким делима (у контексту музеалности, али и у примерима концептуалне уметности и перформативној димензији уметности). То такође значи и да уметничко дело можемо сматрати *и документом* најпре јер је уметничко дело исто тако и *ствар/артефакт* (Feraris 2020: 117-118) где се може уочити извесна документарност. У том погледу, наводимо слично размишљање Мерло-Понтија:

Ali ako se odvaja od naše vitalne gestikulacije, pjesma se ne odvaja od svakog materijalnog oslonca, i bila bi nepovratno izgubljena kad njezin tekst ne bi bio tačno sačuvan: njezino

značenje nije slobodno i ne boravi u nebu ideja: ona je zatvorena među riječima na nekom lomnom papiru. U tom smislu, kao svako djelo umjetnosti, **pjesma postoji na način stvari** i ne subzistira vječno na način istine (1978: 165-166).

Песма се разликује од крика, како тврди Мерло-Понти, од „виталне гестикације“, њена затвореност лежи у њеној материјалности, у чињеници да постоји као артефакт који може потпуно нестати једног дана¹⁷ (1978: 165-166). „Ја“ које говори/пише у једном интимистичком тексту јесте и једно наративно, повесно „ја“ као један его међу многим другим. Дело као документ, односно документарност у уметничком делу, отуда, у овом истраживању разуме се на два начина:

1) као материјалност, тварност и појавна, формална егзистенција самог текста као граничне форме између књижевног и историјског жанра у смислу да текст своју вредност и значење гради на властитој егзистенцији, то јест вредност и значење текста, између осталог, проналази се у, хусерловски речено, *ноеми* (предмет садржаја мисли/перцепције)¹⁸ „то је било“, у његовом *доказном аспекту* и

2) у садржинском смислу, као *поетско сведочанство тела*, „ја“, ега, сопства које је уједно историјски субјект, биће-у-свету, динамично сопство као процес и које документујући своје бивање-у-свету плете наратив естетске вредности: мерло-понтитјевски схваћено (стварно, живљено) тело постаје бартовско (естетско, еротско) тело-текст са властитим „осетљивим зонама“ уживања (у тексту).

Документ као социјални акт – не мислимо првенствено на бирократску документацију безличног и штурог језика, већ на примере у којима се јавља хибридноста израза (лични исказ о стварном догађају), самоекспресија, попут изјаве, исповести и сведочења – можда не може достићи естетски положај уметничког дела, иако га може наслутити. С друге стране, уметничко дело може дозволити да се, у појединим тумачењима, назове „документом“. Свакако, его-документ у себи чува и аспект „социјалног акта“ и аспект уметничког дела поетско-естетске вредности. Уметничко дело може, а не мора бити документ, односно није нужно сваки уметнички текст у „ја“ лицу его-документ (его-документ је хотимичан акт изражавања интимних и друштвених аспеката тела у тексту), док **его-документ јесте уједно и уметничко дело**, али се у својој документарности свакако не исцпрљује. Оно што у **контексту нашег истраживања** его-документ *документује* јесте **истина ега који пише**, односно референцијалност која се проналази у тексту јесте она која важи за сâмо сопство у тексту. Естетска перцепција јесте та која „отвара нову просторност“ тумачења *оплемењивањем историје*, то јест отварањем виђења уметничког дела не само као доказ-објекта који заузима физички, историјски простор, већ и као **слојевите вишезначне структуре** која се простира и естетским простором:

¹⁷ Барт ће нешто слично рећи у *Светлој комори*, реферишући да је трајање слике фотографисаног условљено трајањем папира.

¹⁸ Барт ће у *Светлој комори* употребити исти хусерловски појам у трагању за феноменом фотографичности.

Moglo bi se, na primjer, pokazati da estetska percepcija otvara novu prostornost, da slika kao umjetničko djelo nije, u prostoru gdje stanuje, kao fizička stvar i kao kolorirano platno – da se ples odvija u prostoru bez ciljeva i bez smjerova, da je on obustava naše povijesti, da se subjekt i njegov svijet u plesu više ne suprotstavljaju, više ne odvajaju jedan od drugog, da prema tome dijelovi tijela u njemu više nisu naglašeni kao u prirodnom iskustvu: trup više nije podloga iz koje se pokreti dižu i u koju, kad su jednom dovršeni, propadaju; ples je taj koji upravlja a pokreti udova mu služe (Merleau-Ponty 1978: 302).

Тачније, уметничко дело као својеврсна „класа објеката“ чини све што и чини документ тумачен као „социјални акт“ (Feraris 2020: 124). Међутим, *его-документ* као жанр између историјског/фактографског и уметничког дела, стварног и естетског простора, мерло-пontiјевским речником, *трансцендира* властиту документарну егзистенцију (физичке ствари, артефакта), обустављајући реалну историју, и **успостављајући недовршење** кроз естетску перцепцију, то јест **кроз естетски слој его-документа**, кроз све оне „задовољствено-насладне“¹⁹ елементе које дело чине уметничким. У Мерло-Понтијевом примеру, у свакодневном искуству, тело и његови покрети доживљавају се као довршени, но у естетском простору (конкретно, плеса) егзистенција у својој отворености и сраслости са светом доживљава своје **трајање „на рачун“ естетског**, кроз **естетско недовршење**. Феноменологију хибридног интимистичког записа, его-документа, коју у овом раду желимо интерпретирати на примеру Бартових текстова, постављамо у хоризонт мишљења који такође истиче следеће: као изванредан *записани акт* и органска форма, его-документ интегрише **1) слој структуре** (слој који, условљен перцептивним моделом тела, разоткрива отвореност и недовршеност структуре дела), **2) слој значења** (слој који, у сусрету „читљивог“ и „исписивог“ тела²⁰, производи значење и смисао), **3) естетски слој** (слој који, у самом телу текста, указује на фрагментацију сопства и узрокује естетски доживљај путем задовољствене фрагментарне форме) (Bart 1992: 141-142). Но, то чулно/перцептивно јесте селективно и отуда непотпуно, крње, као што су и спознаја, значење и најпосле, естетска форма и доживљај – **фрагментарни и недовршени**, а засновани на онтологији тела и чулном плану који је сам по себи, мерло-пontiјевски речено, двосмислен.

Дакле, **его-документ** јесте интимистички, хибридан текст који осцилира између елемената личне и друштвене историје и „документује“ их, у којем се „**ја**“ као **мерло-пontiјевска органска форма остварује фрагментарно и недовршено у бартовском тексту-телу**. „Ја“ у пресеку мерло-пontiјевске органистичке естетике и бартовске естетике текста-тела распршује се, кида се у фрагментарну форму дела које у себи чува црту *документарности*. То је особито видно у Бартовим путописима из Кине, *Фрагментима љубавног говора*, *Ролан Барт по Ролану Барту*, *Дневнику и Светлој комори*, који су предмет анализе у нашем раду. Барт креће од (чулне, перцептивне) импресије којој приступа семиотички, изводећи теоријске закључке

¹⁹ Такође, разлика, недовољно јасна и прецизна, коју Барт прави између задовољства и насладе није од пресудног значаја за наше истраживање. Оба појма су у употреби у раду без посебног нагласка на нијансама разлике.

²⁰ Бартовска терминологија („читљиви“ и „исписиви“ текст као дистинкције које приписује природи односа текста и његовог читаоца).

који су тешко раздвојиви од естетског доживљаја и естетско-поетске ароме текста. Отуда и самом Бартовом тексту приступаћемо првенствено као књижевном.

Методологија: путеви и кораци

Истраживање је започело *пажљивим читањем* одабраних текстова и упознавањем са целокупношћу продукције која се испитује, а то је, најпре, Бартов и Мерло-Понтијев опус који махом чине критичко-теоријски текстови и студије, и то почев од текстова који су приложени у примарној литератури па надаље. Сусревши се са обимним бројем текстова на српском и, нарочито, страним језицима, о Барту и Мерло-Понтију, претрага и селекција примарне и секундарне библиографије морала је бити ограничена најпре *тематски*. Дакле, критеријум селекције прелиминарне библиографије која је у употреби била је тематска веза, или бар њено наслућивање, Бартових и Мерло-Понтијевих текстова са питањима документа, естетике недовршеног и органистичке естетике. Јасно је да истраживач најбољи преглед испитиваног предмета може имати уколико обухвати све његове стране, али како Мерло-Понтијев пример немогућности перцепције свих страна коцке, па макар она била и стаклена (1978: 217), указује – бити на врху, а не подно интерпретативног брда јесте извесна позитивистичка мегаломанија. Уосталом, ограничити предмет истраживања подједнако је важно колико и запазити везе „са осталим садржајима из тог *хоризонта*“ (Стојановић 2011: 16-17).

Поводом методе претраге и селекције прелиминарне библиографије, важно је истаћи следеће. Екстензивност литературе о Барту или Мерло-Понтију, на српском и на страним светским језицима, у потпуној је дискрепанци са обимом литературе о естетици недовршеног и *non finito* принципу која се може излистати и бити доступна. Такође, проналазак библиографије у нашој претрази која компаративно повезује Ролана Барта и Мерло-Понтија или их уопште поставља у исти или близак контекст готово да је занемарљива и не дотиче кључне аспекте на основу којих се ове две естетичке позиције могу поставити једна наспрам друге. Отуда, услед властитог тока испитиване везе, изван број текстова прелиминарне библиографије овог истраживања није директно коришћен у писању овог рада иако представља резултат претприпремне минуциозне потраге за литературом. Ова неколицина текстова предочена је у одељку *Прилози* као *путоказна литература* у могућем даљем тумачењу ове или сличне теме. Из тог „путоказног“ разлога, као ипак незанемарљив елемент ове тезе, подељена је на: **1)** монографије и чланке о студијама тела, **2)** путоказне текстове о естетици недовршеног, **3)** путоказне текстове о теорији и естетици књижевне фикције, **4)** студије и чланке самог Мерло-Понтија и о њему и **5)** студије и чланке самог Ролана Барта и о њему, који су добијени у претрази на српском и страним језицима. Дакле, овај бревијар упутне литературе јесте кратки преглед већине Мерло-Понтијевих и Бартових текстова који у финалној фази нису директно узети у обзир у докторској дисертацији због свесног ограничавања поља

истраживања, али и „фрагментарни“ преглед књижевних и теоријских текстова који се баве естетиком недовршеног и фрагментарног у књижевности и хуманистици уопште.

С обзиром на паралелне корпусе текстова који су укључени, у раду компаративном анализом и *пажљивим читањем* и *минуциозним навођењем важних делова извора* проналазимо кључне везе два концепта. Потврђивање и поткрепљивање кључне хипозезе, ставова и аргументативног тока у раду изводи се управо *упућивањем на конкретна места и цитате* из самих извора и пропратне литературе. Пажљиво читање нарочито је видно у најобимнијем сегменту рада који представља тумачење изабраних Бартових текстова. Посебну пажњу, дакле, посветили смо такозваној „позној“ Бартовој фази, коју он сам, у студији *Ролан Барт по Ролану Барту*, назива фазом моралности (*la moralité*) (1992: 173), подразумевајући специфичан стадијум властитог списатељског искуства које, условљено смрћу вољене мајке, представља повратак себи и успостављање јединствене културе и *херменеутике сопства*. С обзиром на Бартов делимично, некад и потпуно, интроспективни метод (и „нехајну феноменологију“ у *Светлој комори*, 2011: 25) и у светлу Мерло-Понтијеве феноменолошко-егзистенцијалистичке позиције, у широј употреби биће *терминологија теорије слојева*, али не у стриктно ингарденовском, колико у једном ширем феноменолошко-књижевнотеоријском смислу. Та *слојевитост* испитиваних релација у тесној је спрези са вишезначношћу као таквом и разумевањем структуре тела и отуда уметничког дела. Вишезначност, како указујемо, није знак некаквог дефекта, већ знак „озбиљности самог концепта“ (Стојановић 2011: 18)

Такође, по среди је *структурална организација* материјала и аргументација ставова и, донекле, махом услед природе самих Бартових текстова, бартовски *постструктуралистички увид* при анализи конкретних *пажљиво читаних* фрагмената – стилистичкој и анализи дискурса и језичких обрта којима се храни теорија богатог песничког језика. Кроз заједничку призму језика у контексту тела, субјективности и статуса лингвистичког „ја“, Мерло-Понти и Барт јесу добри „саговорници“, те ћемо у методолошком смислу приступити анализи Мерло-Понтијевом и Бартовом концепту тела, а потом и Бартовим текстовима, пратећи и ослушкујући методолошке кораке Мерло-Понтијеве егзистенцијалне анализе и Бартовог хедонизма у тексту, „нехајне феноменологије“. Како је код Барта такође очигледан утицај постструктуралистичке струје, у темама и формама његових текстова, тако се и код Мерло-Понтија могу сагледати постструктуралистички преливи захваљујући чињеници да је језик *par excellence* тема феноменологије.²¹ Често осуђиван да циркулисањем једне те исте теоријске мисли сазнаје само оно што и претпоставља, феноменолошки приступ у традиционалном смислу можда није *à la mode*, али такође често се поставља као „права естетичка метода“ (Damnjanović 1967: 428-9), са позицијом *беспретпоставности* као суштинском одредбом (Damnjanović

²¹ У претрази литературе наилазили смо на тезе да је Мерло-Понти постструктуралист *avant la lettre*. В. Merleau-Ponty, *Hermeneutics and Postmodernism*, edited by Thomas W. Busch and Shaun Gallagher, State University of New York Press, 1992.

1967: 434).²² У том погледу, и Мерло-Понтијев и Бартов приступ феноменима јесте врло интуитиван и често сугестиван. Отуда, кључна хипотеза овог рада проистекла је из комуникације теорије и књижевне праксе, илустровано даље на примерима Бартових текстова. Дакле, хипотеза не представља унапред задату премису која се упорно покушава потврдити, нити су проистекли закључци априори детерминисани. Конкретно, теоријско које се црпи из чисто књижевног директно је условљено односима структура: тела и его-документа. Примера ради, иако се текстуална грађа често црпи из живота, литература је животна у оној мери колико и живот има капацитет да буде литераран: књижевност је реална онолико колико је реалност књижевна и обротно.²³

Иако су Ролан Барт и Мерло-Понти теоријски ослонци овог рада, сам теоријски слој текста оживљен је, кроз читав рад, конкретним примерима из Бартових или Мерло-Понтијевих студија, или штавише, у дијалогу њихових идеја. На послетку, изабрани Бартови текстови „подлежу“ читалачким интервенцијама и разматрањима. Изабрани Бартови текстови за пажљиво читање и анализу, хронолошки поређани (по годинама када су писани/објављени) јесу махом позни списи, изабрани уочавањем специфичне везе тела и фрагментације: **1) *Carnets du voyage en Chine* (Путописи из Кине²⁴, 2009), 2) *Ролан Барт по Ролану Барту* (Roland Barthes par Roland Barthes; 1975), 3) *Фрагменти љубавног говора* (*Les fragments du discours amoureux*, 1977), 4) *Светла комора* (*La chambre claire*; 1980), 5) *Journal de deuil* [Дневник короте]²⁵. С друге стране, Мерло-Понтијеви текстови који у раду комуницирају са Бартовим јесу *Феноменологија перцепције* (*Phénoménologie de la perception*, 1945), есеј *Око и дух* (*L'œil et l'esprit*; 1964), као и одређени важни сегменти студија *Видљиво и невидљиво* (*Le visible et l'invisible*, 1964), *La prose du monde* [Проза света, 1969], *Sens et non-sens* [Смисао и не-смисао, 1948].²⁶**

Структура рада: кратак преглед

Мерло-понтијевско-бартовско истраживање везе органске и недовршене форме у его-документу представљено је у четири кључна поглавља. Сва четири поглавља дисертације скупа представљају мозаичну компактну целину.

²² В. „Izgleda, naime, da se umetničkom delu može prići samo neposredno, intuitivno, u najdirektnijem doživljajnom odnosu koji čak ne treba ni zvati „pristupom“ tj. metodički promišljenim odnosom. Izgleda, dakle, da nikakav pristup ne može biti opravdan, osim umetničkog „pristupa“; drugim rečima, nikakav od posmatrača izabran i negovan put ka delu ne može biti opravdan, već delo samo treba da oslovi posmatrača; ono pristupa i treba ga samo slušati, sve ostalo je proizvoljni subjektivni zahvat“ (Damjanović 1967: 428).

²³ О односу природе и креативности, реалног и уметничког, видети: БУЛАТОВИЋ 2019.

²⁴ Превод наслова је наш. Путописне цртице објављене су постхумно,

²⁵ Превод хрватског издања коришћеног у овом раду. Ми смо Бартову студију превели као *Дневник жалости* (аналогно синтагми Књига жалости).

²⁶ Изабрани есеји из последње две непреведене студије, *La prose du monde* и *Sens et non-sens*, уврштени су у књигу *Сезанова сумња* која се као избор неколицине Мерло-Понтијевих есеја, у српском преводу појавила 2016. године. Уколико није другачије назначено, сви преводи су наши.

Прво поглавље тезе чине три потпоглавља која представљају преглед и анализу кључних Бартових и Мерло-Понтијевих позиција, контекстуално и суштински значајних за наше истраживање, најпре појединачно, након чега следи и компаративна анализа двеју естетичких позиција – увиђања сличности и оцењивања оправданости за њихову компарацију. Информативни увод о Мерло-Понтијевој и Бартовој естетичкој позицији не претендује да буде искључиво прегледан, већ су обе позиције постављене у одређени интерпретативни и критички контекст анализирајући њихове компаративне везе. Намера у овом раду није фељтонистички приступ естетичкој и књижевнотеоријској мисли, већ покушај да се на самом почетку ступи на тло анализе: да се путем Мерло-Понтијеве онтологије тела и Бартове идеје о задовољству у тексту *као телу*, компаративном анализом слојевитости естетичких позиција што јасније укаже на дијалог оба концепта и на специфични теоријски хоризонт који се овде трасира. У компаративној анализи, уједно и мерло-понтијевски схваћено тело и бартовски схваћено текст-тело јесу слојевите структуре које корелирају и у којима се излистава *слој структуре, слој значења и естетски слој*. У дијалогу оба концепта тела, односно њиховој додирној тачки, его-документу као слојевитој органској форми, запажа се *рад принципа естетске недовршености* који делује на споменуте слојеве, најочигледније у естетском слоју у погледу јасне фрагментарности.

Друго поглавље рада екстензивније разлаже начине на које принцип естетске недовршености делује на слојеве его-документа као органске творевине. Друго поглавље чине три потпоглавља која, најпре, уводе и обрађују појам естетског принципа недовршености, познатог као *non finito* принципа у историји уметности и његовог разумевања кроз различите форме уметности и медије, почев од архитектуре, потом скулптуре, преко уметности цртежа и сликарства, до фотографије, што чини изванредан куриозум у тумачењу естетике недовршеног у (релативно) новим медијима. Разумевање *non finito принципа* у визуелним уметностима²⁷ неопходно је зарад анализе његових механизма како би се сâм принцип естетске недовршености могао тумачити у естетском простору књижевности. Претпоставка коју потврђујемо у раду, расветљавајући је ековским моделом отвореног дела²⁸ (који комуницира са Мерло-Понтијем и Бартом), указује на идеје отворености, недовршености и фрагментарности, те да се **у дијалогу Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела запажа деловање принципа естетске недовршености** у простору текста. У том дијалогу концепата, где се у тексту у „ја“ форми као слојевитој телесној структури уочава естетска недовршеност, како разјашњавамо, указује се категорија *фрагментарног хибридног текста означена као его-документ* (у коју се сврставају *гранични жанрови* који разоткривају тело, „ја“ као биће-у-свету, попут аутобиографија, мемоара, дневника, путописа, есеја, писама, белешки, итд.).

Нешто мање обимно треће поглавље уводи знатно конкретније појам „его-документа“, мигрирајући га из историографске дисциплине, која је од Платона у сукобу са песништвом, аргуменујући вишеструко његову употребу у хоризонту

²⁷ Видети: SPECQ 2011.

²⁸ В. ЕКО 1962; ЕКО 1965.

овога рада, разматрајући фикционално као сведочанствено и обратно, у контексту мерло-пontiјевско-бартовских позиција о субјекту. Уводећи модел „писања себе“ (*l'écriture de soi*), самоекспресије тела, сопства у тексту, у науци о књижевности, тумачи се тако схваћен концепт его-документа у оквиру естетике недовршеног и, потом, фрагментарности, а све опет у вези са органском формом. Теоријска илустрација и поткрепљивање примерима из Бартових студија представља намеру да се елиминише штудије, прегледни увид у сферу нашег разумевања концепта его-документа, и да се покаже да се теорија бартовски може оживети „заплускивањем“ живим примерима који, ипак, произлазе из ње, али и обратно. Закључујемо, его-документ као поетско тело, нужно недовршено, у контексту обелодањене интимне и јавне егзистенције, представља кристалишућу тачку дијалога Мерло-Понтија и Барта у овом раду. Гледе везе его-документа и Бартових позних текстова (путописа, дневника, аутобиографије, забелешке/ноте) уочава се **хибридност форми**, међусобно стапање теоријског, ванлитерарног и литерарног дискурса, као и **упечатљива формална фрагментарност текста**. Од *Задовољства у тексту*, Барт инсистира на фрагменту. У том погледу, фрагментарност тумачимо као *поље рада принципа естетске недовршености* који комуницира са органском формом.

Последње, четврто поглавље у потпуности је посвећено анализи Бартових позних текстова третираних као его-документ, уједно представљајући **кључну тему ове дисертације**: анализу репрезентације тела као уметничког дела, сопства као естетске процес-форме и његове нужне недовршености, односно фрагментације. Поглавље које обухвата тумачене Бартове текстове, рубножанровске,²⁹ као *првенствено* књижевне, јесте врста апликативне анализе, при чему сама анализа не производи искључиво из претходно утврђених теоријских поставки, него је двосмерна: конкретни текстови, хијазмично, указују на аргументовану основаност теоријског оквира и методологије – теоријско се црпи из књижевног и обрнуто. У том смислу угледања на књижевност и деривирања књижевнотеоријског из ње, Мерло-Понти и Барт јесу репрезентативни примери. Не само као адекватни саговорници у овом раду, Мерло-Понтијеве и Бартове позиције у контексту разумевања тела јесу **надопуњујуће**, док чак можемо рећи да Бартов концепт тела, у неку руку, наставља Мерло-Понтијев, не желевши притом ниједан од концепата да поставимо у субординирајућу позицију. У контексту везе мерло-пontiјевско-бартовско схваћеног концепта тела и естетике недовршеног, прецизније фрагментарности, тумачи се: **1)** представа тела и нужна фрагментација сопства у Бартовом путописном виђењу Кине, **2)** нужна фрагментација сопства кроз (квази)аутобиографско представљање тела, **3)** фрагментација говора љубавника као нужна експресија заљубљеног сопства, **4)** фрагментација говора жалног субјекта, као нужна експресија трауматизованог субјекта у жалости и **5)** фрагментација сопства кроз феномен фотографичности и фото-језичке слике тумачене као фото-текст. У свим изабраним текстовима за интерпретацију указује се особита и изричита веза феномена – *телесности* и *недовршености/фрагментарности* у експресији ега, то јест „ја“ у его-документу.

²⁹ На граници између теоријских и књижевних.

Поглавља пред нама ће детаљније и аргументованије увести и детаљно појаснити горенаведено, а на основу којих ћемо извести могуће закључке и указати на путоказе у даљем истраживању ове и сличних тема.

1.

**Филозофски и књижевнотеоријски концепт
тела: Морис Мерло-Понти и Ролан Барт**

I

Филозофски и књижевнотеоријски концепт тела: Морис Мерло-Понти и Ролан Барт

1.1. Тело-субјект у филозофији Мориса Мерло-Понтија

„Vlastito je tijelo u svijetu kao srce u organizmu: ono neprekidno održava u životu vidljivi prizor, ono ga oživljava i iznutra hrani, ono tvori s njime jedan sistem.“
(Merleau-Ponty 1978: 217)

„Ontološki svijet i ontološko tijelo koje nalazimo u srcu subjekta nisu svijet kao ideja ili tijelo kao ideja, to je sam svijet sažet u jednom globalnom zahvatu, ti je samo tijelo kao spoznavajuće tijelo.“
(Исто, 422)

„Ova započeta knjiga nije izvjestan skup ideja, ona za mene konstituira otvorenu situaciju čiju kompleksnu formulu ja ne mogu dati, i u kojoj se slijepo koprcam sve dok se, kao čudom, misli i riječi ne organiziraju same od sebe. Utoliko prije osjetilna bića koja me okružuju, papir pod mojom rukom, stabla pod mojim očima, meni ne odaju svoju tajnu, moja svijest sebe izbjegava i ne poznaje se u njima.“
(Исто, 383)

Своју тезу о примарности перцепције Морис Мерло-Понти изградио је под снажним утицајем феноменологије, филозофије тела и органистичке естетике, сосировске лингвистике, али и егзистенцијалистичких уписа с обзиром да је био близак сарадник Жан-Пол Сартра у оквиру часописа *Les temps modernes*³⁰ с којим је могао размењивати идеје. Прву студију *Структура понашања (La structure du comportement)* објављује 1942. године започевши тако ревизију Хусерлове мисли и изградњу темеља властите феноменологије као *дескриптивне психологије* (Merleau-Ponty 1978: 6). Надаље, 1945. године када из штампе излази гласовита *Феноменологија перцепције*, Мерло-Понти предаје филозофију на Универзитету у Лиону, потом на Сорбони у Паризу, а 1952. добија место управника катедре за филозофију на Колеж де Франсу. Осим есеја о феноменолошким темама, уметности и језику, Мерло-Понти објављује и текстове о политичким темама – есеј *Хуманизам и терор (Humanisme et terreur; 1947)* и *Авантуре дијалектике (Les Aventures de la dialectique; 1955)*, односно о совјетском комунистичком проблему и хипокризији западног света, вративши се касније уже филозофским темама и ревизији својих концепата, значајно се бавећи темом језика уметности.

³⁰ Сартр је једно поглавље у *Портретима (Situations, IV; 1964)* посветио Морису Мерло-Понтију.

Вратити се самим стварима

„Ка самим стварима“, суштинама, јесте крилатица која лежи у срцу феноменологије и феноменолошког поступка. Амбициозни задатак који је феноменологија поставила сама себи – демистификацију ума и света – назначили су и њен карактер *недовршености* и *инкоативности*³¹ као специфичних одређења (Merleau-Ponty 1978: 17).³² Феноменолошка метода редукције која тече из чистог, трансценденталног „ја“ – онда када свест, да би конструисала смисао, поставља стварност у „заграде“ (Beyer 2022) – показала је немогућност једне потпуне редукције јер је биће дубоко укоренено у свету: свака мисао о нечему јесте у исто време и свест о себи, „битак духа у дјеловању“ (Merleau-Ponty 1978: 385). „Мукотрпна као дело Балзака, Пруста, Валерија или Сезана“ (Merleau-Ponty 1978: 17), феноменологија као проучавање бити (перцепције, свести, тела) имала је амбицију да буде егзактна наука, али она која ће полазити од евиденције перцепције и *чињеничности* које су већ ту пред нама, од нас самих, света и искуства који чекају да буду *описани* од стране „ја“, а не објашњени и анализирани. То „ја“ рађа се из света за свет, односно из света који је већ конституиран, али који се и даље конституише, никада потпуно довршен (Merleau-Ponty 1978: 466). Средиште филозофије за Мерло-Понтија више није аутономна трансцендентална субјективност присутна свугде и нигде, већ филозофска рефлексивност која разматра *себе* као проблем, анализа која не иступа из себе и која признаје претенциозност ума и жељу за тотализацијом и довршењем као кључни филозофски проблем (1978: 78-79). Свако „ја“ изриче своју мисао из свог особеног становишта као једино могућег извора искуства и знања. Међутим, *мислити* није довољно да би се засигурно постојало и то искључиво као свест. Сазнање да се и о изреченој мисли може мислити, односно третирати је као објект, значи да „ја“ егзистира и као субјект и као објект, као свест и као ствар. *Вратити се самим стварима* за француског феноменолога, Мориса Мерло-Понтија,

³¹ Иницијалан, формативан, који упућује на почетак неке радње или стања.

³² Наизменично ћемо наводити одломке из студије *Феноменологија перцепције* у преводу и оригиналу: у преводу, зарад једноставнијег разумевања и смисла у реченици, и у оригиналу тамо где сматрамо да је важно упоредити француски оригинал и превод, као и нагласити места у оригиналу која сматрамо нарочито важним. Наизменична употреба превода и оригинала одређених студија биће поступак присутан кроз читаво истраживање.

Отуда, наводимо цитат у оригиналу у целости:

„L'inachèvement de la phénoménologie et son allure inchoative ne sont pas le signe d'un échec, ils étaient inévitables parce que la phénoménologie a pour tâche de révéler le mystère du monde et le mystère de la raison. Si la phénoménologie a été un mouvement avant d'être une doctrine ou un système, ce n'est ni hasard, ni imposture. Elle est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, - par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire d l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne“ (1945: 16).

Наглашени део текста у наведеном цитату је наш. Карактеристике недовршености и инкоативности значајне су како бисмо истакли важност улоге феноменологије у интерпретацији принципа недовршености.

значи вратити се свету пре спознаје, односно признати свет као „већ ту“, као „неотуђиву присутност“ с којом се успоставља „наивни додир“ (1978: 5).

Мерло-Понти покушава да редефинише поставке феноменологије и њене поступке како би указао да се филозофијом свести, иако се полази од осета и перцепције, наизглед парадоксално, морамо бавити специфичним поступком „одозго“, самим тим што се биће објављује најпре као битак-у-свету (*in-der-Welt-sein*)³³: **објављена субјективност постаје интерсубјективност**, коегзистенција различитих „ја“, егâ. Полази се, дакле, од поставке мунданог „ја“, ја-у-свету, што надаље комуницира са филозофијом тела и мяса (као живљеног тела). Онтолошки солипсизам негира се у неизбежној комуникацији са светом у којем се живи и који се живи. Овај спој „екстремног субјективизма и екстремног објективизма“, интелектуализма и емпиризма Мерло-Понти узима за „најзнаменитију тековину феноменологије“ (1978: 16). Стога Мерло-Понтијева реинтерпретација Хусерлових поставки након више деценија њиховог објављивања имала је за циљ да редефинише феноменологију као *феноменологију феноменологије* (Merleau-Ponty 1978: 379) и у то име освети важну и врло запостављану тему која потврђује ново продубљено схватање феноменолошке науке – реч је о *телу* и његовом крунском значају у оквиру кључне феноменолошке теме *перцепције*. Управо због феномена перцепције уз који се везује перспективизам, Мерло-Понтијеву феноменологију перцепције одређени тумачи не сматрају довољно конзистентном и стабилном теоријом перцепције, већ називају „херменеутиком амбигвитета“ (Busch, Gallagher 1992: 4). Та „херменеутика амбигвитета“ (двосмислености) коју Мерло-Понти образлаже у *Феноменологији перцепције* јесте заправо *процес интерпретације* – херменеутички процес – у којем је сам реципијент неодређено ситуиран у феноменалном пољу јер је сама перцепција према Мерло-Понтију неодређена и двосмислена (амбивалентна) (Busch, Gallagher 1992: 10).³⁴ Према томе, уколико уз мерло-понтијевску перцептивну двосмисленост и неодређеност увежемо *интерпретативни* доживљај стварности, перцептивно поље постаје у неку руку интерпретативно поље, отворено поље могућности, вишезначног, недовршеног, а отуда **веза са недовршеном формом** постаје упечатљивија и јача.

Ја – други – свет

„Sistem ja-drugi-svijet uzet je za objekt analize i sad se radi o tome da se probude misli koje su konstitutivne za drugoga, za mene samoga kao individualni subjekt i za svijet kao pol moje percepcije. Ova nova »redukcija« poznavala bi, dakle, samo jedan istinski subjekt, meditirajući Ego“ (Merleau-Ponty 1978: 76).

³³ У употреби кроз рад јесте појам „биће“. Битак и биће синонимно су схваћени у дисертацији, премда се задржава термин „битак“ тамо где је његова употреба устаљена или прихваћена у преводу.

³⁴ Уп. „If the nature of theory is always to construct a determinate essence, then a theory of perception is, for Merleau-Ponty, impossible since perception itself is ambiguous and indeterminate“ (Busch, Gallagher 1992: 10).

У нашем преводу: „Ако је у природи теорије да увек конструише одређено тачну суштину, онда је теорија перцепције, за Мерло-Понтија, немогућа јер је сама перцепција двосмислена и неодређена.“

Мерло-Понти сматра да се управо кроз овакав поступак егзистенцијалне анализе укључује ревидирано схватање редукције у ком је „ја“ нераскидиво повезано са „не-ја“ и са светом. Ту се и кристалише субјект као медитирајући (*méditant*) *ego* који мисли себе, другога, прирастао свету и његовој повести „смештајући“ се/ исписујући се у тексту који, терминолошки корелативно, означавамо као его-документ. Мислећи его јеста *централна тачка* его-документа. Тријада *ја-други-свет* заузима круцијално место у Мерло-Понтијевој феноменологији тела. Како се уочава, непоновљиво „ја“, то јест сопство (*l'ipséité*), остварује се као сопство управо у односу са „не-ја“, са другим од мене, док је свет конституивна тачка перцепције, то јест ткиво са којим је (моје) тело нераскидиво повезано. Важно је нагласити да када Мерло-Понти говори о „сопству“, он првенствено мисли на *однос себе према себи* који подразумева унутрашњост, самот (1978: 439), те отуда наглашава:

Ovdje izbija svjetlost, ovdje više nemamo posla s bitkom koji počiva u sebi, nego s bitkom čija je sva bit kao ona svjetlosti u tome da pokazuje (1978: 439)³⁵.

Мерло-понтијевски схваћено сопство било би отуда, као она осветљена, обелодањена субјективност, *указано сопство* које се бави и собом и светом *казујући* себе и друге (свет). Такво разумевање сопства подобно је у контексту нашег истраживања: инхерентно конкретном телу, сопство које се обелодањује, а не понире искључиво у себе, у потпуну идиосинкратичност, смешта се у естетску форму текста која надилази строго интимни професионални тон, обједињујући и интимистичко (приватно) и друштвено-историјско (јавно) језгро субјективности. Мерло-Понтијево сопство као изражавање конкретног тела схваћено је уистину као „динамични, отворени процес (објављивања)“ („dynamic, open-ended process of emergence“, Marratto 2012: 2). У историјској науци критикован због алузија на фројдовски его, у феноменологији као филозофији свести, его и те како заузима важно оправдано место, почев најпре од разумевања феноменологије као дескриптивне психологије, али и везе феномена перцепције са дубинском психологијом: его постаје „путујући“ концепт, мигрирајући концепт.³⁶

Темеље перцепције неопходно је изградити почев од психологије: мора се успоставити дистинкција између *психолошке интроспекције* и *феноменолошке психологије*, сматра Мерло-Понти, одакле и проиходи његова критика емпиризма и интелектуализма.³⁷ Међутим, Мерло-Понтијев „медитирајући его“ који се кристалише није аутономан у односу на индивидуалног субјекта, појавног, „који познаје све ствари у посебној перспективи“ (Merleau-Ponty 1978: 77). Опажање и мисао која га прати, према Мерло-Понтију, јесу инхерентни феномени, нераздвојиви:

Refleksija nikada ne može učiniti da prestanem opažati sunce na dvjesta koračaja za maglovita dana, vidjeti sunce kako »izlazi« i kako »zalazi« misliti kulturnim instrumentima koje su mi pripravili moje obrazovanje, moji prethodni naponi, moja povijest (Merleau-Ponty 1978: 77).

³⁵ У фусноти Мерло-Понти напомиње: „Heidegger negdje govori o »Gelichtetheit« des Daseins“ (1978: 439).

³⁶ В. BAL 2002.

³⁷ В. *Предговор* у MERLEAU-PONTY 1978.

Мислећи его нераздвојив је од оног опажајног дела бића које захвата спољашње утиске и импресије, док је сама перцепција обликована историчношћу бића и света. Мерло-Понтијева феноменологија перцепције³⁸ јесте заправо феноменологија тела која најпре започиње хусерловском темом интерсубјективности и хајдегеријанским бићем-у-свету. У тим темама начета је мерло-понтијевска теза о ангажованости бића у свету и његовој суштинској повезаности са другима: то јест о *објављивању историје кроз биће* и *објављивању бића кроз историју* као временитост, суштински конститутивну за биће сâмо. Самим тим, наративизација тако схваћеног сопства *реализује се у его-документу*, категорији хибридних текстова који постају поетско сведочанство себе себи и другима и свету.

У тријади ја-други-свет перцептивно поље субјекта састоји од „ствари“ и од „празнина међу стварима“, оно није ни „унутарњи свет“, ни „феномен“ ни „стање свести“ нити „психичка чињеница“ (Merleau-Ponty 1978: 33):

Моје орађајано (perceptivno) polje svakog trenutka je ispunjeno odsjajima, pucketanjem, kratkotrajnim taktilnim utiscima koje ja nisam kadar povezati sa opaženim kontekstom i koje ipak odmah smještam u svijet, ne brkajući ih nikada sa svojim sanjarijama (Merleau-Ponty 1978: 8).

Иако има више од пола века како се појавила *Феноменологија перцепције*, она је и данас актуелна и представља инспиративно штиво за полемику, упркос извесним недовршеним и, касније, ревидираним Мерло-Понтијевим ставовима. *Феноменологију перцепције* Мерло-Понти започиње наглашавајући тему интерсубјективности: тело као *par excellence* перцептивно, које је подједнако и *res extensa* и *res cogitans*³⁹, као материја и дух уједно. Тело не мисли свет, већ га живи као *својеврсну отвореност* у којој је биће уроњено и ангажовано. Отвореност свести коинцидира са отвореношћу света, међутим, ту отвореност не треба разумети као некакву бесконачност. Бесконачности перцепције била би иманентна бесконачност мисли, а то не би био „највиши облик свести“, већ *облик несвести* (Merleau-Ponty 1978: 55), због чега се уосталом не сме игнорисати питање коначности и довршивости како на тај начин филозофија саму себе не би дезавуисала. Проглашавајући свест за отворену, долази се до обрта, превазилажења нормативности, до *хијазме*, то јест обгрљаја који подразумева иманенцију у трансценденцији и обрнуто.

Свет се никада не може *имати* јер је „**неисцрљив и недовршен**“, с њим се може једино *комуницирати* (Merleau-Ponty 1978: 13), а самим тим у димензији субјективности уочава се јасна интерсубјективна структура. Како је *свет*, а с њим и *други*, никад до краја домишљен, а перцепција „ја“ нецрпиво у својој отворености,

³⁸ Кључна студија која ће бити у фокусу у овом поглављу, а и у читавом раду.

³⁹ Како је Мерло-Понти касније ревидирао и допуњавао своје ставове, померајући фокус на теме тела (уопште са дихотомије тело-душа) на теме језика, у својој фрагментарној забелешци у студији *Видљиво и невидљиво*, датираној 1. фебруара 1960, истаћи ће да је управо декартовска идеја људског тела као незатвореног, „отвореног колико и одређеног мишљењем – можда [је] најдубља идеја јединства душе и тијела“ (2012: 242). Картезијански модел очито је био за Мерло-Понтија изузетно важан полигон за формацију ставова.

отуда и историја као ангажованост бића, историја као тело у покрету и протоку времена, постаје недовршена, односно фрагментарна:

No ako je svakako istina da povijest ne može ništa dovršiti bez svijesti koje je preuzimaju i koje je time određuju, ako prema tome ona ne može nikada biti od nas odvojena, kao tuđa moć koja bi s nama raspolagala za svoje ciljeve, upravo zato što je ona uvijek doživljena povijest, ne možemo joj ne priznati **bar neki fragmentaran smisao** (Merleau-Ponty 1978: 461).

Тело је потребно историји. Свет је историја, историја је свет. Биће је срасло са светом. Ослањајући се на Хусерла, за Мерло-Понтија свест подразумева историју наталожену слојевима прошлости и садашњости под теретом будућности (1978: 409) и као таква, свест на себе преузима терет историје и постаје делатна у свету. Али *subjekt istorije* (којег Мерло-Понти разликује од индивидуалне егзистенције, али их сматра „моментима“ једне структуре)⁴⁰ не преузима на себе некакву „апсолутну иницијативу“ којом би се обесмислила слобода и структура историје (Merleau-Ponty 1978: 461). Историја је до-живљена, те је и сама у вртлогу „ја“, другог и света. Отуда **документ свести, односно тела, его-документ који происходи, постаје недовршен и отуда фрагментаран.**

Само тело у мерло-понтијевској тријади ја-други-свет, као тело у изразу кретње простором и временом, схваћено је **као процес-сопство** и као такво оно је *par excellence* и само интерсубјективно поље. Хусерловски схваћена интерсубјективност представља везу два „ја“, односно присутност алтеритета у перципирајућем субјекту: формула би гласила овако – „могу да се поставим на место другог једино захваљујући свом искуству, становишту и перцепцији“. Хусерл је поставио интерсубјективност као комплементарну трансценденталном егу, не увиђајући, како сматрају поједини тумачи, да трансцендентална интерсубјективност заправо представља раскид са трансценденталном субјективношћу (Cerisano 2011: 36). Мерло-Понти тврди да је Хусерл, постављајући питање других свести, Кантову филозофију сматрао превише „световном“ (1978: 48). Кант не поставља проблем другог јер се свет поставља иманентним субјекту, а сама анализа изван субјекта: „ја“ другог исто је као моје „ја“ (1978: 11). Свет се у кантовској филозофији поставља од стране субјекта у „акту изричите идентификације“, док се код интенционалности, у акту једног тела које „смера“ на друго тело, свет поставља *као већ доживљен*, односно – већ ту (Merleau-Ponty 1978: 14). Интерсубјективност коју је Хусерл увео на велика врата филозофије тумачећи је као конститутивни принцип перципирајућег субјекта као бића-у-свету за Мерло-Понтија јесте кључна у разумевању концепта тела, а отуда и важан аргумент којим се успешно „прескаче“ картезијански јаз, а тело-субјект супротставља Декартовом *cogitu*:

⁴⁰ В. [...] subjekt povijesti nije individuum. Između poopćene egzistencije i individualne egzistencije postoji razmjena, svaka prima i daje. [...] Uzajamno, općenitost i individualnost subjekta, kvalificirana subjektivnost i čista subjektivnost, anonimnost onoga Se i anonimnost svijesti nisu dvije koncepcije subjekta među kojima bi filozofi morali izabrati, nego dva momenta jedne jedine strukture koja je konkretni subjekt (Merleau-Ponty 1978: 462-463). Ова Мерло-Понтијева дистинкција у модалитетима једног истог субјекта, сопства, како смо нагласили, одговара Бартовој подели на *приватно* и *друштвено* тело, о чему ће бити речи у анализи конкретног Бартовог текста.

Istinski Cogito ne definira egzistenciju subjekta mišlju koju on ima o egzistiranju...[...]... On, naprotiv, priznaje samu moju misao neotuđivom činjenicom te odstranjuje svaku vrstu idealizma otkrivajući me kao „bitak u svijetu“ (1978: 10).

Мерло-Понти полемиком о интерсубјективности као обелодањеној субјективности, другом телу које „наставља“ моје тело, експлицитно полемиче са Декартом оцртавајући ново разумевање *cogita* који је поистовећен са деловањем, ангажовањем у свету у контексту протока времена и стварања историје. *Cogito* и *cogitatum*, мишљење и мишљено, није могуће описати и разумети изван њихове дијалектике. За Мерло-Понтија не постоји унутарњи човек и унутрашња мисао и говор, човек је све време у свету, присутан телом које је и дух и духом који је и тело. Својим телом разумем другог на начин на који покушавам да разумем себе, односно као што опадам ствари (Merleau-Ponty 1978: 200). Овај вид корпоралности свести представља суштинску *интенционалност тела* – „**покрет** егзистенције према другоме“ (Merleau-Ponty 1978: 180) – све се дешава *као да* моје намере посредством тела настајују тело другог и обратно. У овако схваћеној интенционалности тела Мерло-Понти препознаје и елементе *еротичке структуре перцепције* (1978: 171), односно сексуалности признаје њено „егзистенцијално значење“, што га приближава Барту и бартовском тексту као еротском телу. У примордијалној перцепцији и интенционалности Мерло-Понти открива сексуално значење. Еротичка структура перцепције подразумева да се намером једног тела „смера“ на друго, али не као субјект који смера на објект, односно *cogitatio* који смера на *cogitatum*, јер се она дешава у свету (1978: 171). Сексуалност није *епифеномен* који се утапа у егзистенцију, већ један од фундаменталних начина на који тело обухвата свет (Merleau-Ponty 1978: 174). Перцептивно обухватајући тело другог откривамо да се у перципираном телу проналази „чудесно продужење мојих властитих интенција“ (Merleau-Ponty 1978: 367) чиме се тело другог, иако је мишљено (оно трпи наш поглед – *cogitatum*), не своди на објект.

Видљиво и невидљиво

Мерло-Понтијева феноменологија перцепције није само полемика са Хусерлом и Декартом, већ уједно са Сартром, тачније са дуализмом који Сартр поставља раздвајајући есенцију, суштину од егзистенције, начина постојања. Покушавајући да измири реализам и идеализам, Сартр схвата свест као негативност, празнину, очишћену од свега супстанцијалног, која тежи пунини и позитивности света, док Мерло-Понти сматра да у срцу бића није ништавило, већ „метафизичка авантура и отвореност“ (Zurovac 1984: 66). Тврдња да егзистенција претходи есенцији, односно биће-за-себе (*l'être-pour-soi*) надмашује биће-по-себи (*l'être-en-soi*), водила је замисли да се може постојати или као свест или као ствар (Dillon 1988: 44). Таква тврдња за Мерло-Понтија није замислива, као ни било какво раздвајање иманенције од трансценденције: да би се проникло у свет и свест, они не могу бити постављени као аутономне супстанције. Тетичкој мисли и тетичкој свести која се бави дефиницијама нема места у филозофији егзистенције Мерло-Понтија. Мерло-Понтијево схватање

перцепције у тесној спрези са телесношћу, односно телом као „возилом битка у свету“ (1978: 97), јесте изворно схватање грчке именице *aisthesis* која обухвата сваки осет и осећај, перцепцију и телесност у ширем смислу, све оно *видљиво* и *невидљиво*, управо онако како је Платон забележио у *Теетету* (156a-c):

Sokrat: Otvori oči i dobro pripazi da nas ne чује tko od neupućenih u tajne! To su ljudi koji misle da ništa drugo ne postoji osim ono što mogu чврсто rukama primiti, a djelovanja i nastajanja i sve što je nevidljivo ne prihvaćaju jer nemaju udjela u biću.

Teetet: Zaista, Sokrate, spominješ krute i tvrdoglave ljude.

Sokrat: Moj sinko, i te kako su oni neobrazovani! No drugi su mnogo uglađeniji i njihove ti tajne kanim saopćiti. Počelo od kojega zavisi i sve ono što smo upravo govorili za njih je ovo da je Sve bilo kretanje i izvan toga ništa drugo nije. Dvije su vrste kretanja, svaka od njih neizmјerna mnoштvom, jedna ima moć da djeluje, a druga da trpi. Iz njihova међусобног spajanja i trenja nastaje neograničeno mnoштvo рођеног, ali uvijek u parovima, i to ono što se osjetilima може opažati (percipirano) i перцепција koja se zbiva i рађа istodobno s onim što se osjetilima може opažati. Percepције imaju u nas takva imena: gledanje, slušanje, mirisanje, hladnoća i toplota i tako zvana naslada i bol i požuda i strah i druge od kojih безбројне nemaju imena, a veoma mnoge imaju. Rod percipiranog рађа se u isto vrijeme sa svakom поједином перцепцијом...

Пажљивијом анализом фрагмента Платоновог дијалога у којем Сократ поступно објашњава Теетету природу перцепције наглашавајући да се перципирано рађа у исто време са перцепцијом, али и да нема све што је перципирано своје име или је, пак, *невидљиво*, проналазимо извесну корелацију са разумевањем перцепције коју нам износи Мерло-Понти. За Мерло-Понтија, перципирано се такође рађа у моменту перцепције. Свет не постоји као већ конституиран за субјекта који га доживљава. Важност тела ту ступа на сцену. За разлику од Платона, Мерло-Понти не признаје дух изван тела, нити тело изван духа. У чувеном есеју о уметности *Око и дух*⁴¹ цитира Валерија:

Slikar „donosi svoje telo“, rekao je Valeri. I zaista, ne vidimo kako bi Duh mogao da slika. Pozajmljuјуći telo свету, slikar menja свет u slikarstvo. Da bismo razumeli ove transsubstancijacije, treba пронаћи тело koje je делатно i актуелно, koje nije deo простора ni свежанј функција, već spoj виђења i покрета (2016: 157).

Платоново разумевање перцепције расветљава додатно Мерло-Понтијеву позицију у којој запажамо следеће: 1) перцепција се дешава **симултано** са тренем у којем се обелодањује перципирано; 2) **идеја кретања** примарна је у схватању феномена перцепције; 3) тело је *субјект-објект осетљив на све сензације* које можемо именовати или феномене које не можемо; 4) невидљиво исто као и његов пар – **видљиво** као „улаз“ у дубину – тражи да буде перцепцијом захваћено; коначно и видљиво распрскава се у димензији дубине, али то распрснуће не сеже до ништавила, већ резултује **отвореношћу** (Zugovac 1984: 66). Наиме, идеја кретања/покрета у перцепцији пласира се као кључна: све је кретање и ништа изван

⁴¹ Штампано издање у српском преводу Мерло-Понтијевог есеја појавило се 1968. у издању београдске куће „Вук Караџић“.

тога, каже Сократ, док за Мерло-Понтија перцепција представља *сној гледања и покрета*, а имати тело које види значи непрекидно се кретати и деловати у свету (1978: 97). Није отуда зачудно што Мерло-Понти назива тело „возилом битка“ јер се биће/битак креће у времену и простору управо захваљујући својој телесности. Отварајући проблем перцепције отвара се и проблем тела и његовог продубљеног схватања. Ја нисам у телу, **ја сам тело**, рећи ће Мерло-Понти (1978: 165) имплицитно полемисујући са претходном традицијом, од Платона до Декарта, која је раздвајала интелектуално и духовно од телесног и материјалног. Дакле, Мерло-Понти покушава најпре да раскрсти са картезијанским поставкама и да укаже на *онтолошку* и *епистемолошку* вредност тела без чијег посредства свест не може бити/постојати (1978: 152). Тело постаје чвориште и есенције и егзистенције.

Парадоксија тела

Тело Мерло-Понтијеве филозофије представља својеврсну форму парадоксије. Наиме, присутност тела такве је врсте да не може бити схваћена без могуће одсутности (Merleau-Ponty 1978: 105), односно једино ако мислимо тело у његовој супротности, бестелесности, схватамо значај његове присутности. Како би свест без тела могла сликати или писати? За сликање, писање или читање ипак је потребан изванредан напор мишића.⁴² С друге стране, све се чини телом, али оно сâмо се не примећује, односно често нисмо ни свесни своје телесности:

Moja glava je dana mome oku samo vrškom moga nosa i rubom mojih očnih šupljina (Merleau-Ponty 1978: 106).

Сем на фотографији или у огледалу, ми не можемо перципирати властито тело као објект, а често у сновима или задубљени у мисаоним процесима, загледи у пејзаж или свет у којем смо *ангажовани*, заборављамо на своју утеловљену егзистенцију јер напосто друго искуство утеловљености и постојања немамо. Мерло-Понти отуда наводи да сваки осет који искусимо на периферији бића носи „клицу сна“ или извесне „деперсонализације“ (1978: 229). Перцепција представља „ширење мог поља присутности“ (Merleau-Ponty 1978: 318), телесну протежност моје свести и освешћеност мојега тела. Тако схваћена перцепција *хируршки* отвара недефинисано јединство света који је и сам *месо (chair du monde)*⁴³ – односно који није ни дух, ни материја, већ елемент у извесном пресократовском смислу – то је тело света, месо бића у којој је наше „ја“ заривено и ангажовано:

Postoji tijelo duha, i duh tijela i hijazma između njih. [...] Suštinski pojam za takvu filozofiju jeste pojam mesa, koje nije objektivno tijelo, niti tijelo koje duša zamišlja kao sopstveno (Dekart), a jeste osjetilno u dvostrukom smislu onoga osjećanoga i osjećajućega (Merlo-Ponti 2012: 268).

⁴² Уп.: „[...] svako saginje svoj duh, poput oka, da bi u masi teksta zahvatio onu inteligibilnost koju ima potrebu da upozna, da bi uživao itd. Po tome je čitanje rad : postoji mišić koji ga saginje“ (Bart 1992: 160).

⁴³ Мерло-Понтијев појам.

Јединство света тело доживљава као што се препознаје одређени стил, тврди Мерло-Понти, јер се и само тело тумачи као наставак света и обратно (1978: 342). Дијалектика онтолошког света и појавног, онтичког одговара дијалектици **невидљивог** и **видљивог**, односно дијалектици онтолошког и онтичког тела, то јест феноменалног (*corps phénoménal*) и објективног тела (*corps propre*),⁴⁴ *доброј дијалектици* која саму себе критикује и превазилази, а коју би Мерло-Понти назвао *хипердијалектиком*.⁴⁵ Та разлика између *феноменалног* и *објективног* тела утемељена је заправо на Хусерловој дистинкцији *Leib – Körper*, при чему *Leib* подразумева живо и живљено тело (месо, фр. *chair*), док *Körper* представља тело у декартовском смислу као објект науке и математизоване физике.⁴⁶ Феноменално тело јесте *биће-за-мене*, тело на које душа делује, док је објективно тело опажајно и представља *биће-за-другога* (Merleau-Ponty 1978: 120). У срцу субјекта, према Мерло-Понтијевој концепцији, проналазимо „онтолошко тело“ и „онтолошки свет“ који нису схваћени као идеје (свет као идеја или тело као идеја), већ је реч о свету који је „сажет у једном глобалном захвату“, фрагменту, и телу које је *спознавајуће* и *откривалачко* (1978: 422). Трансцендентална редукција за коју Мерло-Понти тврди да је код Хусерла нужно еидетска (1978: 390), овде је преобраћена у покушај перцептивне синтезе (Ibid 246).

Заблуда је, сматра Мерло-Понти, да се мислећи субјект стапа са објектом о којем мисли како је то некада сматрао Бергсон (1978: 78). Постоји отвореност у перцепцији и мишљењу, али мислећи его не престаје да мисли и себе: у *процесу* мишљења себе, објекта и мишљења мишљеног, долази до преливања знања и значења, до каквог остатка – „биће се слаже са знањем“ (Merleau-Ponty 1978: 78). Као што не можемо сагледати сопствено тело, већ из властите перспективе опажамо обресе очне шупљине и врх носа, тако на пример и коцку коју посматрамо не можемо никада одједном сагледати са свих шест страна, чак и ако је коцка приказана тако:

Sa gledišta svoga tijela, nikada ne vidim jednakima šest strana kocke, čak ako je od stakla, a ipak riječ „kocka“ ima **smisao**, sama kocka, kocka uistinu, s onu stranu osjetilnih prividnosti, ima *svojih* šest jednakih strana (Merleau-Ponty 1978: 217).⁴⁷

Феноменално поље у којем се дешава опажање и „проучавање појављивања битка свијести“ говори нам „[...] да рефлексивна нема никад под својим погледом сав свијет и мноштеност изложених и објективираних монада и да она располаже увијек само парцијалним видиком и ограниченом моћи“ (Merleau-Ponty 1978: 77). Празнине у акту перцепције коцке коју не можемо видети са свих страна допуњујемо актом *повезивања перспектива* (Merleau-Ponty 1978: 268), при чему перцепција добија и изван *трансцендентан смисао* јер она трансцендира видљиво – коцка виђена одасвуд јесте коцка виђена ниодале. Предмет је обухваћен отвореношћу перспективе које се секу у његовој дубини: његово довршење изражава се

⁴⁴ Дистинкција успостављена у *Феноменологији перцепције*.

⁴⁵ В. MERLEAU-PONTY 2012.

⁴⁶ В. SLATMAN 2019.

⁴⁷ Наглашена реч „смисао“ је наша зарад истицања француског оригинала. Наиме, француска именица *sens* има прегршт значења (смисао, значај, ток, правац, разум).

недовршењем. Дакле, ствари и свет представљају повезаност наших перспектива управо захваљујући нашем телу, али „не неком »природном геометријом«, већ у живој повезаности успоредивој или боље идентичној оној која постоји међу дијеловима самог мога тијела“ (Merleau-Ponty 1978: 219). Моћ синтезе јесте моћ која се ускраћује објективном телу, односно немогућност сагледавања предмета са свих страна у истом тренутку, како би се пружила феноменалном:

Nije epistemološki subjekt onaj koji vrši sintezu, to je tijelo kada se otima svojoj rastresenosti, probire se, upućuje se svim sredstvima prema jedinom terminu svojega pokreta... Mi oduzimamo sintezu objektivnom tijelu samo zato da bismo je dali fenomenalnom tijelu... (Merleau-Ponty 1978: 246).

За центар света узимамо управо онај пејзаж који нам наше тело и наша перцепција *овде* и *сада* пружају. Међутим, то „овде и сада“ не мора бити нужно наше „овде и сада“, јер ако се осећамо далеко од нечега што волимо или пак прибегавамо некој другој врсти менталног ескапизма, може се рећи да смо удаљени од средишта нашег „овде и сада“ (Merleau-Ponty 1978: 300). Овај ментални ескапизам, способност свести да перципирајући једно мисли на друго, односно да истовремено буде отворена прошлости и будућности, или пак другим немогућим временитостима и просторима још једном потврђује *трансцендирање перцептивних перспектива*. Управо зато јер су свет и свест доживљени од мене или мени сличних субјеката који отвореношћу своје перцептивне свести, односно сазнајућег тела, трансцендирају перспективе и „осућују“ њихову синтезу на недовршеност, као важне карактеристике телесне структуре Мерло-Понти издваја – *простор* и *време*.⁴⁸

Просторно-временска структура тела

Простор и време за Мерло-Понтија не представљају априорне форме сазнања, већ уистину чине *структуру* тела-субјекта, интринсичне карактеристике тела. Појаснимо. Као што смо видели, тело у Мерло-Понтијевој филозофији никада не може бити пуки објект међу другим објектима, односно ствар у свету, јер му увек недостаје „пунина егзистенције као ствари“, „супстанција која истиче из бића“; свест која трансцендира утеловљење и *интенција која је увек на помолу* не дозвољавају да тело буде схваћено као предмет некакве механистичке филозофије (1978: 180). Тело је „скица истинске присутности у свијету“ (Merleau-Ponty 1978: 180) сугеришући да

⁴⁸ Мерло-Понти, бранећи се од могућих критика, пита се како је могуће да нам се у перцепцији понуди било какав предмет ако је особеност перцептивне синтезе њена недовршеност. Мерло-Понти сматра да управо та недовршеност, односно отвореност перцепције није аксиолошки критериј, већ једно од кључних одређења свести, а не показатељ некакве несавршености. Мерло-Понти сматра да се и не мора бирати између две крајности, јер сваки од термина чини да се појави и његова контрадикција (1978: 346). Илузије су вероватне јер би за апсолутну истину било неопходно једно апсолутно извансветско „ја“, те „[О]нде гдје још нема истине не би могла бити заблуда, него стварност, нужност, него чињеничност. Узајамно, ми перцептивној свијести свакако не треба да признамо пуно посједовање себе и иманенцију која би искључивала сваку илузију“ (1978: 358).

се телесна егзистенција, као обрис бића, **изнова довршава** кроз себе, другог и кроз свет. Међутим, бити тело, односно тело-субјект, значи припадати свету и бити везаним за одређени свет чије су координате време и простор. Но, како је тело настањено у свету као део истог ткива, истог меса, оно (тело) нужно дели простор-време света, односно и сâмо тело има просторно-временску структуру. Модалитети простора и времена рађају се истовремено са перцепцијом, односно са доживљајем и квалитетима *бивања телом*. Интенција тела ка другом телу и ка свету представља његову *кретњу* којим расплињује своју *телесну свест*:

Pokret egzistencije prema drugome, prema budućnosti, prema svijetu može ponovno započeti kao što se rijeka odmrzava (Merleau-Ponty 1978: 180).

Тело *активно узима* простор и време. *Тело у кретњи*, феноменално тело, продужетак је простора и времена. Покрет је, дакле, *суштински важан* за Мерло-Понтијево разумевање тела и перцепције. Тело није фрагмент објективног простора, јер да немамо тело, за нас простор не би постојао. Тело припада простору, *оно је просторово* (*il est à l'espace*), тврди Мерло-Понти (1978: 163). Телесни простор могао би се сматрати фрагментом објективног простора, сматра Мерло-Понти, једино ако у својој појединачности, за себе, *засебичности*, садржи „дијалектички фермент који ће га преобратити у универзални простор“ (1978: 116). Тело је овде и сада, оно припада простору и времену и обухвата их. Просторност тела, односно његово *простирање*, *јесте начин његове реализације* као тела, *простирање бића* (Merleau-Ponty 1978: 164). Слично је и када реч о временској структури тела. Као што је тело овде, оно никада не може бити „прошло“ (Merleau-Ponty 1978: 154). Простор и време рађају се из односа тела-субјекта са стварима и светом, отуда, нема сукцесивности времена: прошлост, садашњост и будућност присутне су у истој тачки. Ова тврдња не значи да се објективно време пориче. Објективно сатно време постоји, али унутар света у којем се конституише аутентично време самог бића (Rejović 1978: 499).

Можда су празнине у памћењу, односно сећању, добар показатељ природе временске структуре тела. Мерло-Понти отуда наводи добар пример како када смо здрави не умемо сачувати сећање на болест (1978: 154). Постоји нека пукотина у сећању када покушавамо да дозовемо живо сећање на тренутке болести што одсликава праву временску структуру нашег тела. Успомена, обухваћена из садашњег тренутка, често бива преиначена или бар доживљена другачијим интензитетом. Тело као објект-субјект начином на који постоји – овде и сада – прошле тренутке, будуће или оне који се нису (још) десили, умеће у садашњост и нужно мења њихов интензитет, а често и квалитет јер их обухвата из перспективе која представља *тачку-хоризонт*, парцијално захватајући свет и надилазећи га – ангажовањем читаве једне будућности у садашњости.⁴⁹ Кућа коју субјект посматра, с тачке трајања властитог бића, уз ангажовање рефлексije, представљаће својеврсно **сведочанство**⁵⁰ **свести** да „чак ако се [кућа] сутра сруши, заувјек ће остати истина

⁴⁹ Уп.: „Percipirati, значи jednim potezom angažirati читаву jednu budućnost u sadašnjosti, koja je strogo uzevši nikada ne jamči, значи vjerovati u jedan svijet“ (Merleau-Ponty 1978: 311).

⁵⁰ Мерло-Понти ће у више наврата употребити израз „сведочанство“ у *Феноменологији перцепције* (1978): „svjedočanstvo refleksije“ (40), „svjedočanstvo osjetila“ (51), „svejdočanstvo drugoga o samome

да је она била данас“ (Merleau-Ponty 1978: 85). Тај *доказни* аспект – „то је било“, уједно *аспект его-документа*, успоставља се у једном *анонимном хоризонту* непрецизног, временом нагриженог сећања који објекат оставља *отвореним* и *недовршеним* какав је и у самом перцептивном акту (Merleau-Ponty 1978: 85-86).

С обзиром да се свет конституише у повезаности наших перспектива, како је већ речено, као и да се те перспективе у процесу перцепције надилазе, синтеза времена и простора такође је *недовршена* (Merleau-Ponty 1978: 348). Перцептивна синтеза простора и времена не може бити *тотална*, односно доведена до завршетка, јер изнова и изнова започиње (Merleau-Ponty 1978: 155). Таква синтеза очито зависи од перцептивне структуре самог субјекта јер време и простор у којима се субјект настањује садрже „неодређене хоризонте који имају у себи других гледишта“ (Merleau-Ponty 1978: 155). Време и простор могу се разумети искључиво у хоризонту концепта тела-субјекта: тело је у свету „као срце у организму: оно непрекидно одржава у животу видљиви приказ, оно га оживљава и изнутра храни, оно твори с њиме један систем“ (Merleau-Ponty 1978: 217), уистину, **недовршен**, као и сам свет, али и као, уосталом, и сама перцепција.

Органска онтологија уметности

У својој анализи егзистенције (*l'analyse existentielle*; Merleau-Ponty 1945: 158) која превазилази класичне представе емпиризма и интелектуализма, Мерло-Понти полази искључиво од људског тела и његове обелодањене субјективности чиме се подцртава **снажна хуманистичка традиција**. Међутим, полазећи од људског тела Мерло-Понти се креће према уметничком делу, те пар страница своје монументалне студије о перцепцији посвећује филозофији уметности, тачније органистичкој естетици, док ће се у познијим есејима више бавити језиком уметности. Људско тело, разумели смо, не може бити упоређено са објектом, али са уметничким делом свакако може јер људско тело, као и уметничко дело повезује феномен перцепције. Као што нам перцепција отвара свет, тако и уметничко дело отвара свој свет значења. Онтолошка двосмисленост тела открива нам уметничко дело као структуру и чвориште значења која се преливају и која нису „чиста“ – у обгрљају рецепијента и текста не дешава се стапање већ *преливање* и *остатак*: уметничко дело представља јединство значења отворених према рецепијенту. Такође, као што се егзистенција тела заснива на бар два најзначајнија принципа – *индетерминације* и *трансценденције* – и реч у књижевном делу изражава мисао тако што се мисао рађа кад и реч. Како се перцепција дешава кад и перципирано и преузима ауру вишезначности (перципираног), такође мисао-реч није једнозначна (детерминисана) и увек изражава нешто више, трансцендирајући своје значење:

Roman, pjesma, slika, muzički komad jesu individuumi, to jest bića u kojima se ne može razlikovati izraz od izraženoga, čiji je smisao pristupačan samo direktnim kontaktom i koja

sebi“ (304), „svjedočanstvo svoje vlastite percepcije o samoj sebi“ (304), „svjedočanstvo drugih osjetila“ (309), „svjedočanstvo jednoga sebe“ (371), „svjedočanstvo o budućnosti“ (427).

zrače svoje značenje ne napuštajući svoje vremensko i prostorno mjesto. U tom smislu naše je tijelo usporedivo sa djelom umjetnosti. Ono je čvorište živih značenja, a ne zakon izvjesnog broja kovarijantnih termina (Merleau-Ponty 1978: 166).⁵¹

Принципи *индетерминације* и *транценденције* за Мерло-Понтија јесу темељни принципи структуре људске егзистенције, битка-у-свету: индетерминација не долази од „несавршености наше спознаје“, већ од двосмислености перцепираног света и његовог *преосмишљавања*, додавања и одузимања смисла, док принцип преображаја и надилажења властите егзистенције у таквом перцептивном (пре)осмишљавању, односно „захватању“ другог не напуштајући битак, Мерло-Понти назива „транценденцијом“ (1978: 184). Свакодневно искуство указује нам да је свака искуствена чињеница подложна интерпретацији и **никада до краја домишљена**, односно **недовршена** (Merleau-Ponty 1978: 131), односно свака искуствена чињеница и рефлексивна о њој јесте – вишезначна и не може јој се одредити дефинитиван смисао (Merleau-Ponty 1978: 184). Важно је истаћи да мерло-понтијевска **двосмисленост** не води у апсолутни релативизам, то није „никаква двосмислица, него дијалектичка отвореност и недовршеност свих ствари и битка самог“ (Рејовић 1978: 481) као његов потенцијал. За перцепцију, надаље егзистенцију, *отвореност и недовршеност постају кључне одреднице*, захваљујући *начелу слободе* које се „састоји у прихватању једне фактичне ситуације дајући јој пренесени смисао изнад њеног властитог смисла“ (Merleau-Ponty 1978: 187). Оно што важи за (људску) егзистенцију *у погледу њене вишезначности*, то јест немогућности довршења коначног значења, као и у погледу њене трансцендирајуће природе (да на себе преузима смисао који је на изванредан начин превазилази), *стоји и за уметничко дело* и то је управо органска форма у уметности од које полазимо. Како каже Мерло-Понти, као ни тело, ни уметничко дело не може се сматрати пуким објектом јер је и сам чин уметника чин (естетске) слободе (Merleau-Ponty 1978: 187):

Tijelo ne može biti uspoređeno s fizičkim objektom, već prije sa djelom umjetnosti. U slici ili u muzičkom komadu, ideja se ne može priopćiti drukčije negoli širenjem boja i zvukova. Analiza Cézanneova djela, ako nisam vidio njegove slike, ostavlja mi izbor između više mogućih Cézannea, a percepcija slika je ona koja mi daje jedinog postojećeg Cézannea, u njoj analize dobivaju svoj puni smisao. Nije drukčije ni s pjesmom ili romanom, iako su oni načinjeni od riječi. Dovoljno je poznato da pjesma, ako ona dopušta prvo značenje, prevodivo u prozu, provodi u duhu čitaoca drugu egzistenciju koja je definira kao pjesmu. Kao što izgovorena riječ saopćava ne samo riječima nego i akcentom, tonom, gestama i fizionomijom, i kao što ova dopuna smisla objavljuje ne više misli onoga koji govori već vrelo njegovih misli i njegov fundamentalan način bitka, isto tako poezija, ako je slučajno narativna i značajna, bitno je modulacija egzistencije. Ona se razlikuje od krika, jer krik upotrebljava naše tijelo onakvo kako nam ga je dala priroda, to jest siromašno u sredstvima izraza, dok pjesma upotrebljava govor, čak i poseban govor, tako da egzistencijalna modulacija, umjesto da se rasprši u

⁵¹ Наглашени део цитата је наш. Због важности одломка, наводимо га и у оригиналу:

„Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art. Il est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants“ (Merleau-Ponty 1945: 177).

trenutku kad se izražava, nalazi u poetskom aparatu sredstvo da se ovjekovječi. [...]. (1978: 165-166)

Дакле, идеја као најдуховнији, *метафизички квалитет* уметничког дела изражава се кроз најчулнији план, кроз боју, звук. Метафизичке квалитете уметничког дела схватамо ингарденовски: као оне квалитете које открива предметни слој – догађај, кулминација, карактеризација – у којима се искри „заклоњени“, „дубљи“ смисао егзистенције, „оно што нашем животу даје вредност „доживљаја““ (Ingarden 2006: 266-267).⁵² Такви метафизички квалитети, сматра Ингарден, контрастирани су свакодневници као ретки моменти који провејавају и у животу и у уметничком делу: с тим што се у уметничком делу као животној „минијатури“ метафизички квалитети могу *смирено контемплирати*, док уосталом, њихово појављивање знатно зависи од *начина* представљања предметног слоја (2006: 267, 270). Ингарденово учовање метафизичких квалитета који разоткривају „праизвор егзистенције“ (2006: 266) наликује Мерло-Понтијевом принципу *трансценденције* – способности егзистенције да *прекорачи* саму себе, а да не напусти своју оригиналну структуру – притом имајући у виду да обојица феноменолога мисле уметничко дело као органску творевину. Штавише, за Мерло-Понтија, тело има суштински метафизичку структуру и *метафизичку индивидуалност* – метафизички квалитет који одликује индивидуум разоткривајући се кроз општост егзистенције (1978: 227). Како тело, тако и уметничко дело имају моћ трансцендирања свог значења и егзистенције, односно разоткривања онога што је изванфизичко, погледом невидљиво.

Уметничко дело као и тело, за Мерло-Понтија, карактерише немогућност раздвајања израза од израженог, односно субјективног и објективног. Дух и материја ухваћени су у форми *хијазме*, укрштања: сва метафизика већ је ту, то јест сви метафизички квалитети јесу у делу, а не изван, ингарденовски сматрано. Затим, апстрактна анализа уметничког дела, без чулног контакта који реципијент са делом може имати, као у Мерло-Понтијевом примеру Сезанове слике, заправо неће открити оно најуметничкије на Сезановом платну, све док се не сусретнемо са њим. Уметничко дело порађа значење једино у директном контакту са реципијентом, оно усмерава своју интенцију ка реципијенту (*intentio operis* рекао би Умберто Еко), као што се биће, мерло-понтијевски, рађа *из света за свет* и у својој интенционалности проналази субјективност као интересубјективност. Надаље, Мерло-Понтијев осврт на поезију сугерише нам да песнички говор представља **употребу тела** на знатно комплекснији начин од његовог примордијалног изражавања (крика): како код песника, тако и код читаоца долази до „модулације егзистенције“ која, и у примеру *свакодневне говорне употребе тела* (кроз мимику, акценат, тон, гестове) и *поетско-естетске употребе тела* (кроз стварање и хедонизам рецепције) уједно упућује на – **фундаментални начин бивања**. „Тело као израз и говорна реч“ постаје „претпоставка сваке уметности“ (Рејовић 1978: 497). Тиме Мерло-Понти још једном потврђује да је тело *fons et origo* бивања у свету, доживљаја, сазнања и изградње

⁵² Ингарден наводи примере *племенитости, подлости, трагедије, страхоте*, „оно што је потресно, несхватљиво или тајанствено“, *демонство, светост*, грешност, *екстаза*, али и *гротескост, свечаност, љупкост* и томе слично (2006: 265).

света. Тело је срасли део тог света у којем биће *довршава* себе и свет управо кроз властиту егзистенцију, фундаментални начин постојања – као живо, мислеће, креативно биће у покрету.

Чест је приговор да је органистичким естетикама, које, подсетимо се, вуку корене још из Платонове мисли,⁵³ неопходан *известан додатак*, реинтерпретација и редефиниција кључних појмова и њихових саодноса, како би се превазишли недостаци органистичких естетика.⁵⁴ Кључни проблем у поређењу уметничког дела са живим организмом лежи у комплексном односу естетског и стварног који генерише естетски предмет. Цртежи на зидовима пећина, које и Мерло-Понти спомиње у есејима о уметности,⁵⁵ иако имају наративну и ритуалну функцију, показују да је уметност пратила свакодневни живот, да се естетско утискује у стварно и стварно у естетско, стварајући простор *sui generis*. Управо ти цртежи на зидовима пећина, као праисконске естетске форме, показују да се естетски простор конституише захваљујући животном простору, свету живота: из свакодневнице се „извлаче“ опажени детаљи који се интензивирају у естетском простору – традиција перцепције сеже далеко у прошлост:

Ekspresivno delovanje tela, započeto najmanjom percepcijom, raste u slikarstvo i umetnost. Polje pikturalnih značenja je otvoreno otkad se prvi čovek pojavio na svetu. A prvi crtež na zidu pećine stvorio je tradiciju baš zato što je u sebi sadržao neku drugu tradiciju: tradiciju percepcije (Merlo-Ponti 2016: 114).

Једна од примедби органистичким естетикама јесте та да се стварно подређује естетском, стварно се често третира као материја, грађа естетског: ружноћа стварног преиначује се у име идеалних естетских облика и уметност „удара шамар“ стварности и тако у име живота занемарује „живот духа“ (Zurovac 1984: 69). У контексту природе стварног, а овде у контексту његовог односа са естетским, позивајући се на Лајбница, Мерло-Понти прави разлику између „чињеничке“ (*vérité de fait*) и „умске“ истине (*vérité de raison*), односно разликујући их у њима не види никакву непремостиву разлику. Наиме, нема ниједне људске акције која на неки начин није „смерала на вредност“ или *неку истину*, као и да „умска истина“ увек у себи садржи одређени „коефицијент извештачености“⁵⁶ (Merleau-Ponty 1978: 407). Ова тврдња такође **подржава наше разумевање его-документа** који износи истину сопства, подједнако умску и чињеничку. Мерло-Понти сматра да питањем *да ли је свет стваран* заправо промашујемо поенту јер свет није „сума ствари која би се увијек могла оспорити, већ неисцрпив резервоар одакле се ваде ствари“ јер без заблуде нема ни истине (1978: 358). Перцептивна свест не искључује могућност илузије. У таквој хипердијалектици у којој рефлексивна не разара биће, гради се ревидирани однос естетског и стварног Мерло-Понтијеве органистичке естетике, конкретније, у нашем раду, структура стварног тела разјашњава структуру его-документа као поетског тела и обратно.

⁵³ Сократ у *Федру* говори како свака беседа треба да буде састављена као живо биће.

⁵⁴ В. ZUROVAC 1984.

⁵⁵ В. MERLO-PONTI 2016.

⁵⁶ У оригиналу: „coefficient de facticité“ (коефицијент чињеничности).

Мерло-Понти не иде тако далеко да за аналогију уметничког дела и организма постави *живот* као везни појам: он ће рећи – *чвориште живих значења* (*un pœud de significations vivantes*; 1978: 166). Живо значење јесте оно које само себе надилази у властитој отворености и ступњу индетерминације. Витализам значења овде је схваћен на сличан начин на који је схваћено и тело у филозофији Мерло-Понтија: структурна отвореност која трансцендира своју никада до краја одређену егзистенцију. Мерло-Понти тело свакако не разуме у оквиру физиолошких и биологистичких одредница. Дакле, да би се уметничко дело разумело као тело, неопходно је било мерло-понтијевски редефинисати концепт тела као **суштински ангажованог, у покрету**, а естетски простор разумети као простор трансценденције.

Међутим, Мерло-Понти даје нацрт органске онтологије уметности пронашавши једну од кључних органистичких аналогија између тела и језичког израза:

Ja se upućujem riječi kao što se moja ruka prinosi prema mjestu moga tijela koje biva ubodeno, riječ je jedno izvjesno mjesto moga lingvističkog svijeta, ona pripada mojoj opremi, imam samo jedno sredstvo da je sebi predočim, a to je izgovoriti je, kao što umjetnik ima samo jedno sredstvo da sebi predstavi djelo na kojem radi: treba da ga napravi (Merleau-Ponty 1978: 195).

Успостављајући говором *жив* однос како са собом, тако и са другима, тело, као интенција у свом интерсубјективном пољу, постаје мисао, израз онога што изражава (Merleau-Ponty 1978: 211). Говор у том погледу више није средство изван бића, већ постаје „очитовање, објава интимног битка и психичка веза која нас сједињује са свијетом и нашим ближњима“ (Merleau-Ponty 1978: 211). Интенција тела коју очитујемо у другом, али и код себе има смисао читљивог телесног геста, какав је на пример гест љутње, што наводи Мерло-Понтија да помисли да почетке говора треба тражити управо у емоционалним гестовима (1978: 200-203). Смисао геста превазилази пуки физички аспект. Спознајом геста другог спознајемо и себе, отуда нам је, објашњава Мерло-Понти, тешко да разумемо, на пример, сексуалну мимику богомољке (1978: 199).⁵⁷ Да субјект надилази себе путем властитог тела и говорне речи, показује и чињеница да се тело преображава у говору (Merleau-Ponty 1978: 212) преузимајући елементе одређеног геста који носи „отворену и недефинирану моћ значења“ (Ibid 209).

Као и у случају феномена перцепције, род перципираног дешава се у исто време са перцепцијом, тако и не постоји мисао која се рађа изван речи, изван говора: „Именованје објеката не долази после препознавања, оно је само препознавање“ (Merleau-Ponty 1978: 192). Именовати предмет једнако је уочавању његове боје или форме, тако и у самој речи, склопу графема, препознајемо смисао као њену бит.⁵⁸ Реч није омотач мисли, то јест „тврђава мисли“ (1978: 197), већ је реч тело мисли у корелацији са схватањем тела које Мерло-Понти предлаже, односно материјалног

⁵⁷ Јасно је да Мерло-Понти разрађује своје идеје из претходне студије *Структура понашања*.

⁵⁸ Отуда Мерло-Понти уводи појмове говореће речи (*parole parlante*) и изговорене речи (*parole parlée*) одређујући говорећу реч као значењску интенцију у стању настајања.

које се утапа у духовном и обратно. „Организам речи“ претпоставља да „значење прождире знакове“ (Merleau-Ponty 1978: 197).⁵⁹

Говор није оваплоћење похрањених унутрашњих вербалних слика, односно некаквих унутрашњих мисли и изолованог унутрашњег живота. Како нужно стреми изразу као свом *довршењу*, мисао тежи свом језичком уобличењу јер она не уме да постоји *за себе*, изван речи (Merleau-Ponty 1978: 192). Дobar пример који наводи Мерло-Понти јесте писац који као *par excellence* мисаони субјект егзистира у незнању властитих мисли док их не артикулише *за себе* – изговори или напише (1978: 192). Раздвајање речи и смисла превазилазе се управо у хијазми мисли и речи (Merleau-Ponty 1978: 192). Како се мисао рађа с говорном речи која „производи слагање *мене са мнош* и *мене с другим*“ (Merleau-Ponty 1978: 406), за Мерло-Понтија реч није носилац смисла, јер мисао није нека супстанца којом се може испунити празна тврђава слова. Да би реч била реч, мора имати мисао, а да би мисао постојала (да не би била „осуђена“ на облик несвести), она мора пронаћи своју форму, чак иако није изговорена наглас или записана.

За разлику од ликовних форми или фотографије као уметничких израза који се директно нуде перцепцији, у књижевности је ефекат речи нешто другачији: књижевно дело делује на тело реципијента, али не кроз чуло вида, већ кроз имагинацију и двосмисленост егзистенције која не раздваја духовно од телесног. То у ствари значи да је улога реципијента у књижевности значајно комплекснија јер постоји мисао у речи коју „интелектуализам не наслућује“ (Merleau-Ponty 1978: 194) пружајући знатно већи простор слободе за имагинацију и разумевање, а самим тим подразумева и већи улог реципијента. Испод појмовног крије се егзистенцијално значење у којем је говорна реч настањена (Merleau-Ponty 1978: 197). Мерло-Понтијево „вратити се самим стварима“ заправо значи вратити се егзистенцијалном значењу који лежи испод појмовног. Одвојивиши се повремено од анализа околног света и начевши тему филозофије уметности, захваљујући теми тела и интерсубјективности, Мерло-Понти предочава обресе *естетике рецепције*. Као што се телом опажају ствари и свет, тако се телом разуме други, односно у овом случају – уметничко дело, туђа реч. Говор има моћ да отвори нове димензије, нове светове магично их оживљавајући: мисао се „уноси“ у дух читаоца надилазећи окамењену мисао и говор (Merleau-Ponty 1978: 415)⁶⁰, наслућујући тако и Бартов став о важности читаоца. Међутим, за разлику од стимулуса који долазе из околне средине, из сфере стварног и животног, стимулуси које тело може искусити у естетској сфери, читајући роман, слушајући музичку композицију или посматрајући слику, другачијег су квалитета. Наиме, тврди Мерло-Понти, значење речи „топло“ не изазива у читаоцу

⁵⁹ Аргумент довољан Мерло-Понтију да се запита није ли веза вербалног знака и значења случајна како то бројни језици показују, отуда и указује на немогућност превода пуног смисла једног језика на други.

⁶⁰ Мерло-Понти наводи једну сликовиту анегдоту о баки која чита причу свом унуку стварајући од читања читаву једну драматизовану атмосферу: од стављања наочара до лингвистичке инкантације. Међутим, дечак који не зна да чита, покушавајући да исто тако учини да прича „изађе“ из књиге не би ли из ње извукао мисао, схвата да види само црно-бела слова која за њега немају никакво значење. Прича се магично оживљава посредством говора који за дете добија мисао само када за њега ствара одређену ситуацију (1978: 415).

чулни осећај топлоте јер то није *стварна* топлота: већ тело домишља топлоту „исцртавајући“ њен облик (1978: 250) као што би у акту (при)сећања покушавало да дозове осећај топлоте који опет не би био стваран и исто тако интензиван. Текст нас обузима, односно речи заокупљају дух читаоца, а сам крај текста, то јест говора, биће *крај очарања* (Merleau-Ponty 1978: 195).

Слојевитост Мерло-Понтијевог концепта тела

Узимајући у обзир представљени филозофски концепт тела Мориса Мерло-Понтија, систематично ћемо издвојити његове важне слојеве, значајне у погледу компаративне анализе са Бартовим концептом текста-тела који намеравамо представити у наредном поглављу.

Најпре, Мерло-Понтијев концепт тела заправо поставља на сцену субјективност која је ангажована у свету, динамичну у интеракцији са осталим субјективностима и која се потврђује кроз интерсубјективне релације. Таква субјективност која чува своју интимну црту, а уједно ступа у констатан дијалог са другима има снажан *друштвено-политички потенцијал и етичко језгро*. Тај аспект мерло-понтијевског сопства превазилази оквир нашег истраживања, али наново потврђује *хуманистички принцип* Мерло-Понтијевог дела и његову изузетну важност у свакодневном и политичком животу.⁶¹

Како и сам Мерло-Понти сугерише слојевитост структуре тела кроз *Феноменологију перцепције* („temeljni sloj“ (1978:39), „sloj živoga iskustva“ (1978: 73), „naše tijelo dopušta kao dva različita sloja onaj uobičajenog tela i onaj zbiljskog tijela“ (1978: 98)⁶², „govorna riječ ili riječi donose prvi sloj značenja“ (1978: 197)), одлучили смо се да тело означимо управо као слојевит концепт. У Мерло-Понтијевом концепту тела упоредивим са уметничким делом као органском формом уочавамо следеће слојеве које сматрамо суштинским за наше истраживање и називамо их: **1) слој структуре**, **2) слој значења** и **3) естетски слој**. Дакле, филозофски концепт тела који Мерло-Понти разрађује најпре у *Феноменологији перцепције*, а потом разрађује и у студији *Видљиво и невидљиво*, јесте **слојевит**, управо у складу са ингарденовским разумевањем уметничког дела као вишеслојне и полифоне структуре, које заступамо.⁶³ Како у разумевању уметничког дела као органске структуре, тако и у Мерло-Понтијевом схватању тела налик уметничком делу, слојеви који се издвајају као суштински не могу аутономно постојати, већ су суштински *зависни* један од другог и *нераздвојиви*, сем за потребе наше компаративне анализе: знак и значење нису раздвојиви (Merleau-Ponty 1978: 55).

⁶¹ В. МЕРЛО-ПОНТИ 1986.

⁶² Разликујући феноменално и објективно тело.

⁶³ Уп. „...stvar se ne pokazuje duhu koji bi shvaćao svaki konstitutivan sloj...“ (Merleau-Ponty 1978: 339). Сам Мерло-Понти указује на слојевитост структура.

Мерло-Понтијев филозофски концепт тела одликује крунски, темељни **слој структуре**: „Он [Мерло-Понти] не misli umjetničko djelo u pojmovima čistog značenja, već u pojmovima strukture, koja se pokazuje kao neka vrsta mješavine smisla i slučajnosti“ (Zurovac 1984: 67). Тело постоји уједно и као субјект и као објект, премда се никада не може свести само на објект, док је отуда његова онтологија отворена. Свест је у свету исто колико је и свет у свести: основна одлика перцепције јесте њена *отвореност*, а отуда и *недовршеност*. Отварање света телу и тела свету подразумева сталну интерпретацију искуствених чињеница и (само)рефлексију јер је тело просторно-временски структурирано, а сама егзистенција неодређена и двосмислена. Онтолошка двосмисленост бића махом је условљена његовом временском структуром, односно његовој могућој окренутости ка свим временитостима одједном, његовој ревизији искуствених чињеница. Припадајући простору, тело га на изван начин наставља, али заузимајући једну тачку у њему која онемогућава преглед свих могућих перспектива и довршење перцептивне синтезе. Овако схваћена структура тела заснива се искључиво на отворености и двосмислености перцепције, али и принципу трансцендирања властите егзистенције сталним преосмишљавањем исте. У том погледу, уочава се **темељни слој тела** који разоткрива структуру „у односу према бићу које се никада не нуди као тотално биће“ (Zurovac 1984: 67), дакле као *суштински отворену и недовршену*.

Из тако схваћене феноменологије тела, односно из слоја структуре тела, јасно се читавају и преостала два нераскидиво повезана слоја Мерло-Понтијеве органске форме: **слој значења** и **естетски слој**. Значење, никада „чисто“, „збива се“ преко тела (Merleau-Ponty 1978: 168). Тело у Мерло-Понтијевом концепту постаје „значањско језгро“, „чвор есенције и егзистенције“, „начин присвајања света“ (Рејовић 1978: 491). Присвајање света путем тела јесте *пут спознаје и сазнавања* себе (пут саморефлексије) и других. Тело као хијазма духа и материје постаје *извор сазнања и разумевања* себе („ја“), других („не-ја“), света и себе у свету. *Слој значења* условљен је слојем структуре,⁶⁴ услед отвореног перцептивног модела, „значање је идентично структури“ (Zurovac 1984: 67). Не само слој значења, већ и *естетски слој* неодвојив је како од слоја структуре, тако и од слоја значења. Онтологија тела, према Мерло-Понтију, како смо установили, упоредива је са онтологијом уметничког дела. Управо у онтолошкој двосмислености тела које егзистира попут уметничког дела (па се с њим може изједначити) очитује се његов *важан естетски слој*.

На крају, попут уметничког дела, захваљујући принципу *неодређености* (значање никада није само једно и сигурно) и *трансценденције* (постоји смисао дела који се никада не наслућује до краја, као и живота уосталом), тело постаје естетски предмет. Уметничко дело, упоредиво са телом као „кристализација времена и шифра трансценденције“ (Zurovac 1984: 67), разоткрива естетске вредности *путем модулације* властите чулне егзистенције која се дешава захваљујући метафизичким квалитетима. Прецизније, смисао и значење тела као уметничког дела преображава се и надилази своју (чулну) такорећи примарну егзистенцију преводећи је у другачију, естетску, у којој се, на пример, текст доживљава као песма или покрети

⁶⁴ Уп. „U određeno doba, ljudi hoće da idu da spavaju i pretpostavljam da je Aristotel to imao na umu kad je primetio da bi tragedija trebalo da se pridržava jedinstva vremena, mesta i radnje (Feraris 2020: 121).“

тела као плес, захваљујући метафизичким квалитетима који су утеловљени у самом делу/телу. Мерло-Понтијева феноменологија перцепције заправо расправља о онтологији тела која је сама *онто-естетика*.

Преостаје нам да представимо и протумачимо концепт текста-тела Ролана Барта. Компаративна анализа два концепта тела, Бартовог и Мерло-Понтијевог, указаће на значајне сличности и, по нашем мишљењу, суштинску упућеност концепата, што ће нам бити од важности у даљем истраживању везе телесног са принципом естетске недовршености и его-документом као запису сопства.

1.2 Текст-тело у књижевној теорији Ролана Барта

„Rolan Bart je postao jedan mit i taj mit je rastao u godinama koje su usledile, na žalost samog pisca koji je, već umoran od semiologije, tragao za slobodama i zadovoljstvima u tekstu. Iz pojedinih napisa shvatam da Bart, poslednjih godina, pokazuje da se u svom životu sad više interesuje za filozofiju.“
(Simion 2004: 159-160)

*Alors, Barthes?*⁶⁵

Размотривши у претходном поглављу филозофски концепт тела Мориса Мерло-Понтија и његово усидрење у филозофији уметности и органистичкој естетици, разумевање текста као тела у савременој књижевној теорији, али и, слободно можемо рећи, естетици Ролана Барта показао се добрим асоцијативним и поредбеним концептом из више разлога. Наиме, узевши у обзир најпре биографске чињенице да, осим што су били савременици, упркос томе што Мерло-Понти умире знатно раније, као и да долазе из сличне интелектуалне и културне климе, органистички концепт уметничког дела, односно *дела* као *тела* који оба мислиоца постављају за кључне идеје довољан је да се о њима понаособ, а потом и компаративно, нешто више каже.

С обзиром на поступно описани концепт тела у филозофији Мориса Мерло-Понтија, следи да се у овом поглављу интензивније посветимо разумевању концепта текста-тела Ролана Барта, како бисмо у завршној глави овог нашег првог поглавља прецизно, поступно и детаљно начинили компаративну анализу између двеју позиција истичући њихове сличности и суштинску упућеност. Као што смо у разматрању концепта тела у филозофији Мориса Мерло-Понтија првенствено узели у обзир његову крунску студију (*Феноменологија перцепције*), тако ћемо и када је реч о Бартовом концепту текста-тела кренути од студије у којој Барт експлицитно

⁶⁵ У преводу: Дакле, Барт? Алузија на Бартов текст о Кини – *Alors la Chine?*

„дефинише“ текст као тело – *Задовољство у тексту*. Барт је велики противник *doxa*-е, непреиспитаног наратива у који се беспоговорно верује, есенцијализма и сваког облика дефиниције што сведочи и *Задовољство у тексту* које је и данас тешко докучива студија. Теоретичар и филозоф постмодерног кова, Барт је свестан да је дефиниција само један, најчешће „преовлађујући поглед на ствари“ (Starok 2007: 106).

Дакле, у првом плану објашњења и интерпретације концепта тела-текста Ролана Барта биће његова студија из 1973. године насловљена *Задовољство у тексту* у којој Барт први пут најексплицитније говори о вези писма, текста, задовољства и тела дефинишући текст као обличје људског, еротског тела, спајајући на тај начин: 1) *текстуални*, односно језички, 2) *еротски* односно *хедонистички*, 3) *естетско-егзистенцијални аспект тела текста*. Управо у погледу трећег аспекта, принцип естетске недовршености у пуној је снази што се потврђује фрагментацијом тела текста: текстуално је отворено, задовољство је кратко, егзистенција дезинтегрисана и естетски „смештена“ (разбијена) у форму фрагмента. У овом поглављу покушаћемо да излистамо и разјаснимо све ове аспекте релевантне за разумевање Бартовог концепта текста-тела у оквиру односа репрезентације сопства и естетике недовршеног, односно фрагмента.

Ролан Барт као есејиста, филолог, филозоф и књижевник, семиотичар који је наговестио Нову критику (*Nouvelle Critique*), оставља иза себе богат корпус текстова и необичан живот.⁶⁶ Одраставши без оца, са мајком и баком, између Париза и Бајоне, Барт живи једно прустовско детињство. Болест плућа која ће га дуго пратити кроз живот неће омести његово читање, усавршавање и писање, штавише, у доколици оздрављења Барт ће интензивно читати и писати. С појавом његове прве студије, *Нулти степен писма* (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953), настале под снажним утицајем сосировске семиологије, а потом и *Митологија* (*Mythologies*, 1957), збирке сабраних антрополошких есеја, Барт, упркос свом тешком и каткад херметичном стилу писања, гради своју репутацију у интелектуалним и академским круговима. Својом структуралистичком анализом Расина (*Sur Racine*, 1963), а потом и нешто касније семиолошком анализом Балзаковљеве приповетке (студија *S/Z*, 1970), Барт изазива бес у Француској академији, након чега ће уследити и расправа са Пикаром (Raymond Picard), професором са Сорбоне и представником универзитетске критике на коју се Барт био окомио. Већ почетком седамдесетих година, свестраног Барта почињу све мање да занимају теоријски системи, те се окреће теоретисању задовољства читања и писања након чега настају гласовите студије *Задовољство у тексту* и експериментална аутобиографија *Ролан Барт по Ролану Барту* писана теоријским дискурсом. Након смрти мајке, Анријет Бенже, Барт се све више окреће теми писања,

⁶⁶ Занимљива је анегдота коју Бартов биограф, Луј-Жан Калве (Louis-Jean Calvet), наводи поводом најаве Барта на радију *France Inter* у фебруару 1975. године (*Radiosope*, Жак Шансел са Роланом Бартом, касета Radio France К 1159). Новинар Жак Шансел представљајући Барта сугерише да је њега тешко одредити јер је Барт и теоретичар књижевности и културе, критичар, филозоф, социолог, антрополог, семиотичар, професор, књижевник. Шансел говори Барту: „Postoji kod vas jedinstvo zaokupljenosti“ (Kalve 2015: 258).

и то *писања себе* откривајући ситне интимности од теме сексуалности, путовања, разговора, укуса, итд. На Колеж де Франсу на којем је био управник катедре за семиологију посвећује серију предавања теми писања романа *Vita Nova*. Можда ће изгледати парадоксално данашњем читаоцу који има знање Бартове сутрашњице, али Бартови познаници и пријатељи памтили су га пре као говорника и предавача, човека говорне, односно говореће речи, него као човека текста.⁶⁷ Роман ће ипак остати у припреми, само нацрт идејног плана. Наиме, враћајући се са ручка са француским председником Митераном, Барта изненада ударају кола на улици. Након месец дана тај удар испоставиће се фаталним.

Текст је људског обличја

„Imam jednu bolest : ja jezik vidim“ (Bart 1992: 193).

Органску форму у уметности, како смо нагостили, увео је Платон говором о беседи као живом целовитом бићу. Овај Платонов концепт говора, односно беседе, очито најпре подразумева извештај склад и хармонију делова једне целине – идеја коју ће касније у својим тумачењима уметности Аристотел развити управо реинтерпретацијом Платона. Међутим, Барт се у својој концепцији текста као тела не позива на грчке филозофе, већ на, како непрецизно формулише, „арапске ерудите“. Дефинишући текст као тело у *Задовољству у тексту* Барт каже:

Чини ми се да арапски ерудити, говорећи о тексту, употребљавају овај величајан израз: извесно тело. Које тело? Имамо их много. Тело анатомâ и физиологâ, оно које разматра и о којем говори наука. Такво тело је текст граматичарâ, критичарâ, коментаторâ, филологâ (то је фенотекст). Али имамо и тело насладе сачињено једино од еротских односа, без икакве везе са телом науке. Оно је друкчије деобе, друкчије номинације; тако је и код текста: он је само отворени списак језичких ватри (тих живих ватри, тих светлости које се пале и гасе, тих шврљајућих црта расејаних по тексту попут семена и који нам погодно замењују *semina aeternitatis*, зорура, опште појмове, темељне појмове старе филозофије, с којима смо унапред сагласни). Текст је људског обличја, фигура је, анаграм тела? Да, али нашег еротског тела. Задовољство у тексту било би несводљиво на његово граматичарско (фенотекстуално) функционисање, као што је задовољство тела несводљиво на физиолошку потребу (Барт 2010: 108).⁶⁸

⁶⁷ В. KALVE 2015

⁶⁸Цитат у оригиналу гласи:

„Il paraît que les érudits arabes, en parlant du texte, emploient cette expression admirable : le corps certain. Quel corps ? Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science : c'est le texte des grammairiens, des critiques, des commentateurs, des philologues (c'est le phéno-texte). Mais nous avons aussi un corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier: c'est un autre découpage, une autre nomination; ainsi du texte: il n'est que la liste ouverte des feux du langage (ces feux vivants, ces lumières intermittentes, ces traits baladeurs disposés dans le texte comme des semences et qui remplacent avantageusement pour nous les « *semina aeternitatis* », les « *zopyra* », les notions communes, les assumptions fondamentales de l'ancienne philosophie). Le texte a une forme humaine, c'est une figure, une anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir

Из наведеног уломка сазнајемо да Барт говори о плуралности тела, међутим наводећи сва та „тела“ (анатома, физиолога, граматичара, критичара), стичемо ипак утисак да Барт говори најпре о односима који струје, преплићу се и комуницирају унутар структуре тела текста. Међутим, Барт не користи реч „структура“ осим што наговештава да се „тело-текст“ разлаже и раслојава. У потоњој студији *Ролан Барт по Ролану Барту* у фрагменту *Плурално тело* Барт ће говорити о множини тела, али о множини у својој *једности* – друштвеном, јавном, вештачком, интимном телу. Тако ће, на пример, споменути и своја *два* тела: „сневно сеоско“ и „пренапрегнуто париско тело“.⁶⁹ Тело је представа, једна од многих презентација сопства, односно различите манифестације једног. Бартовско тело има своје модулације, као *биће-у-свету* чији се положај стално мења. Текст има способност производње значења, кроз многоструке чинове означавања, а тело, као и текст, има способност *производње* различитих тела, различитих *конкретизација*.

Најпре, морамо истаћи да се сам Барт вероватно не би одлучио за синтагму „концепт тела“, већ пре „интелектуални предмет“. Разлог томе је, како Барт наводи у студији *Ролан Барт по Ролану Барту*, што су „концепт“ и „појам“ чисто идеални, док се у синтагми „интелектуални предмет“ *тежина преноси на означитељ*, односно тиме се подразумева извесна *мисао-реч*, реч-предмет, хијазмична веза предмета и дискурса (1992: 160-161). Оваквим размишљањем већ је, донекле, сугерисано како је схваћена реч-предмет *тело* у филозофији Ролана Барта. Упркос Бартовој сложеној и софистицираној дистинкцији, у овом раду смо се ипак одлучили за употребу речи „концепт“, синонимно појму који се специфично мисаоно-критички развија.

Концепт тела који Барт развија утемељен је најпре на тексту као „отвореном списку језичких ватри“ (стоичким терминима: *semina aeternitatis, zopyra*) који је сачињен искључиво од *еротских односа* („...захваћеног сладострашћем које бисмо могли назвати естетским“ 2010: 67). Текст, отуда, за Барта представља *анаграм људског тела* у његовој пуној еротској димензији. Та људска еротска димензија коју Барт открива у тексту има и, између осталог, једну батајевску интонацију.⁷⁰ Наиме, стање еротске жеље подразумева дисконтинуираност и „распуштеност“, односно разлагање бића, при чему Батај проналази и занимљиву етимолошку везу између „распуштања/разлагања“ (*dissolution*) и „распусног живота“ који се приписује еротској активности (*la vie dissolue*) (1980: 22). Бартовска визија текста, а потом и бића указује се такође као разложена, дисконтинуирана, недовршена и фрагментарна. Као и према Батајевом мишљењу, еротско (у тексту) за Барта представља унутрашње искуство насупрот физиолошком и анималном. Барта не занимају граматички, коментаторски и филолошки аспекти самог текста, већ

du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique“ (Barthes 1973: 29-30).

⁶⁹ Види: BARTHES 1975. О (телесним) представама сопства у Бартовој аутобиографији биће више речи у каснијим поглављима.

⁷⁰ Жорж Батај (Georges Bataille) у својој класичној студији о еротизму, на пример, наводи да се научним приступом не може схватити смисао еротизма који је превише тајанствен и скривен: „Еротизмом се можемо бавити само ако се при том бавимо самим човеком“ (1980: 10).

искључиво односи који подразумевају *производњу еротског* – задовољство или насладу несводиву на пуко физиолошко стање. Текст је тело јер се путем жеље која струји текстом (текст је као фетиш-објекат који мами) хрли у задовољство – при чему је „[...]вредност пренета у раскошни ред означиоца“ (Барт 2010: 143). Читалац приступа тексту као „срећном Вавилону“ (Барт 2010: 99), прожетим жељом. Крунски доказ да тело текста жели тело читаоца јесте, према Барту – *писмо*.⁷¹ Писмо је за Барта и материјални чин, „телесни гест скрипције“, али и мрежа изаткана од различитих естетских, метафизичких, језичких и друштвених вредности (2010: 59). Придајући му две функције – *записивачку* и *правно-идеолошку* – Барт појму писма приписује и трећу улогу коју означава као *бескрајну праксу пуног ангажмана субјекта* сугеришући идеју недовршеног: „[...]писање-читање шири у бескрај, обузима целог човека, његово тело и његову историју: то је паничан чин, чија једина сигурна дефиниција јесте да се *он нигде не зауставља*“ (Барт 2010: 72). Поред своје ритуалне, комуникативне и естетске улоге, писмо, сматра Барт, има веома важну *скривалачку улогу* – наиме, уколико узмемо у обзир прва пиктографска писма, као што је сумерско, као и примере зидне уметности уочава се да је криптографија можда и прва вокација писма (2010: 32):

Тако је писмо у исти мах начин комуникације и задржавања, који се супротставља говору, племенит облик изражавања (сродан „стилу“), правна, књиговодствена (банковна и бродска „писма“) или верска обавеза (*Свето писмо*), означилака пракса исказивања у којој се субјект „саздаје“ на посебан начин (овај последњи смисао сасвим је модеран, још мало примљен) (2010: 59).

Однос према писму Барт изједначава са односом према телу. Окрилаћена реч еквивалент је рајској слици окрилаћеног тела – **тела које узлеће**, због чега се, између осталог, писмо повезује са цртежом, те отуда Барт наводи развој оријенталног писма као развој сликарства (2010: 68-69). Овде се већ указује мерло-пontiјевска веза са бартовском позицијом: **тело и покрет суштински су повезани** чиме је кључно обележје органске форме – кретање, процес. Свакако, јасно нам је да Бартов концепт текста-тела нужно полази од кључног појма *писма*. Почев од појма писма за који Барт надаље везује појам *задовољства*, а касније, ломећи се терминолошки, и *насладе*, текст се указује као тело и то пре свега као еротско тело, јер се као у процесу еротизације, у чину означавања у простору текста, ствара – задовољство. Међутим, ситуација није тако једноставна. Постављајући идеју текста као тела, Барт нема на уму само текст као поље семиотичке праксе, већ и *тело читаоца* који је очаран текстом и *тело скриптора*⁷² који пише текст у задовољству (а то задовољство није опречно песимизму) и где комуникација тече тако што један „преображава“ другога. Читање преображава писање, читљивост постаје исписивост (2010: 81). Писање постаје *антиконвенционално писање*: постоји побуда да се пишу и

⁷¹ Барт је у свом приступу науци о књижевности склон употреби „великих речи“, односно појмова којима придаје, за њега, посебан смисао. У студији *Ролан Барт по Ролану Барту* аутор каже како осећа „слабост крупних речи“ попут „писмо“ и „стил“, „млитавих попут Далијевих часовника“ чији је смисао *идиолектални*, док су друге попут „историја“ и „природа“ често нејасне и лоше употребљене (1992: 150).

⁷²В. BART 1986-b.

читају текстови који нису искључиво читљиви, већ исписиви. Нису више важне поруке које говоре шта нам тачно текст каже, шта он *значи*, већ *како* он успева да нам нешто каже, његов *modus legendi/modus scribendi* – процес у којем текст производи своја многа тела, своје разне конкретизације у пракси рецепције. Текст написан мимо сваког задовољства, мимо сваке насладе, „под дејством неке прости потребе за писањем“ Барт ће недвосмислено, имајући на уму терминологију сексуалности, назвати – *фригидним текстом* (2010: 100). Фригидни текст нам се „вулгарно нуди“, а досадан нам је, рећи ће Барт (2010: 100).

Писмо, дакле, схваћено у ширем хоризонту својих многобројних функција, комуникативне, ритуалне, естетске, скривалачке, лежи у срцу текстуалног задовољства, али како се то задовољство, или мала наслада, постиже и доживљава? Најпре, потребно је навестити да се Барт терминолошки мучи са појмом *задовољства* (*le plaisir*), те уводи лакановски појам *насладе* (*la jouissance*)⁷³ као неизрециво задовољство јер не проналази адекватан израз у француском језику који би суштински обухватио и задовољство као извесну пријатност и насладу као *усхићење*⁷⁴ и уживање до несвестице (2010: 110). **Разлика** између задовољства и насладе коју Барт кристалише **није релевантна** за наше истраживање и тумачење концепта тела у тексту и ван текста⁷⁵, самим тим јер разлика у задовољству и наслади није најјасније ни постављена. Та разлика није градуелна: задовољство је изрециво, а наслада није:

Није ли задовољство само мала наслада? Није ли наслада само врхунско задовољство? Није ли задовољство само ослабљена, прихваћена и помирљивим устројавањем искривљена наслада? Није ли наслада само жестоко, непосредно (без посредовања) задовољство? Од одговора (да или не) зависи начин на који ћемо испричати историју наше модерности. Јер, ако кажем да између задовољства и насладе постоји само разлика у степену, такође кажем да је историја пацификована: текст насладе јесте само логичко, органско, историјско развиће текста задовољства; авангарда је увек само прогресивна, еманципована форма минуле културе: данас исходи из јуче, Роб-Грије је већ у Флоберу, Солерс у Раблеу, читав Никола де Стал у два квадратна центиметра Сезана (Барт 2010: 110-111).

У цитираном примеру, успостављајући разлику између задовољства и насладе која дакле није од пресудног значаја за наше истраживање, изриче да постављање разлике у степену крајње симплификује историју посматрајући је као органски, логички и линерани развој. Наслада има недруштвени карактер јер представља „нагли губитак социјалности“ (Барт 2010: 125). Наслада као „мала смрт“ представља самозаборав у екстази еротског, самопоништење субјекта.⁷⁶ Говорећи о природи задовољства у тексту, Барт често настоји да поетизује своју теоријску поставку, односно основе естетике задовољства у читању и писању:

⁷³ Код Лакана, наслада је у вези са Реалним, неизказивим.

⁷⁴ О усхићењу или очарању у тексту говори и Мерло-Понти, како је већ наговештено (1978: 195).

⁷⁵ Отуда, у раду се нећемо одрећи појма „насладе“, премда нагињући појму „задовољства“ као општем и неутралнијем.

⁷⁶ В. БАТАЈ 1980.

Здовољство у тексту је налик неухватљивом, немогућем, чистом *романескном* тренутку који либертинац куша на крају одважног склопа, пресецајући уже о које је обешен, у часу док ужива (2010: 101).

Међутим, Барт тврди да није ни жестина ни деструкција за које се задовољство интересује, већ пукотина, рез, губитак, „fading који обузима субјекта у срцу насладе“ (2010: 102). Између субјекта и света не проналазе се више опозиције, већ управо „преливања, задирања, бекства, исклизнућа, премештања и излетања“ (Барт 1992: 82), у линији мерло-пontiјевског размишљања о субјекту и свету који *нису стопљени*, већ између којих је отвореност и остатак/преливање. У препознавању текстуалне „воље за насладом“ (*volonté de jouissance*; Barthes 1973: 25) конструише се „неодрживи, немогући текст“ (*le texte intenable, le texte impossible*; Barthes 1973: 37) о којем се може говорити унутар њега самог. Те „пукотине“, „огреботине“ у тексту Барт ће упоредити са оним местима на телу где се одећа разгрнула и открити еротски сјај коже која се помаља:

Није ли најеротичније место на неком телу тамо где се одећа разгрнула? У перверзији (која је режим текстуалног задовољства) не постоје „ерогене зоне“ (израз, уосталом, доста незграпан); непрекиданост је, како је то добро запазила психоанализа, она која је еротична, помаљање коже која светлуца између два дела (панталоне и мајица), између два обода (разгрнута кошуља, рукавица и рукав); то само светлуцање јесте оно које заводи или, још, инсценација појављивања-показивања (Барт 2010: 103).⁷⁷

Та „светлуцања“ у тексту настају, као варнице, при „додиру“ тела текста и тела читаоца: тело читаоца реагује управо на она места у којима баш то читалачко тело проналази задовољствено место. Реч је, дакле, о постепеном уживалачком разодевању, непрекиданости, дисконтинуираности еротског, а не у телесном стриптизу или одлагању напетости (Барт 2010: 103-105). У том смеру размишљања Барт објашњава да уживање у тексту није уживање у причи или, пак, у сижеу, већ су то „огреботине“ које читалац оставља: „трчим, скачем, дижем главу, поново урањам“ (2010: 105). Текст у којем уживамо као у телесној, еротској игри једнак је присуству вољене особе, док се мисли на нешто друго: тело узлеће поред другог тела и тада, сматра Барт, „најбоље мисли падају на ум, највише откривам...“ (2010: 114). Управо на трагу таквог описа Барт говори и о *два типа текстова* која окрићају или осакаћују тело. Ако занемаримо оне фригидне текстове који су само брбљање и „пена језика“ и који не могу ганути или пробости, ради се о подели на **текстове задовољства** и **текстове насладе**. Наиме, за разлику од *текста задовољства* као „угодне праксе“, изједначених са класичним читљивим текстовима, *текстови насладе* јесу они који доводе у стање губитка, ишчежавања (*fading*) и који уздрамавају „историјске, културне, психолошке слојеве читаоца, чврстину његових укуса, вредности и

⁷⁷ У оригиналу:

„L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition“ (Barthes 1973: 19).

успомена и доводи у кризу његов однос према језику“ (Барт 2010: 106). Текст насладе јесте еквивалент исписивих модерних, „немогућих“ текстова. Текст задовољства и текст насладе јесу заправо два модалитета којима текст успева да такне читаоца. Отуда, надаље уз дихотомију „текст задовољства – текст насладе“, Барт поставља и *два режима читања*: првостепено читање које циља на причу „осматра пространство текста“ и другостепено „приљезно“ читање (*lecture appliquée*; Barthes 1973: 23) које се приљубљује уз модеран текст, текст-границу (2010: 105). Дистинкцију између два режима читања Барт објашњава врло пластично:

Читајте полако, читајте *све*, у неком Золином роману, и књига ће вам испасти из руку; читајте брзо, у деловима, неки модеран текст, и он ће постати непрозиран, затворен за ваше задовољство (2010: 105).

Ове поделе на режиме читања и типове текстова које Барт наводи чине нацрт његовог прилога естетици текстуалног задовољства и стварању јединствене *хедонистичке поетике* која повезује елементе семиологије, телесног, еротског и рецепционистичког, а на крају и феноменолошко-егзистенцијалног имајући у виду посебно наглашени модус човека као уживаоца, *homo aestheticus*-а, и уживања као посебног вида појединачног доживљаја:

Никаква „теза“ није могућа о задовољству у тексту; једва нека инспекција (интроспекција) која је кратког даха, *Eppure si gaude!* Па ипак, насупрот свему и мимо свега, ја уживам у тексту (Барт 2010:120).

Задовољство у тексту Барт повезује са тренутком када тело читаоца следи сопствене идеје, а тело читаоца нема исте идеје као он сам (2010: 109) с обзиром да ефекти тог задовољства нису предвидиви јер успевају да умакну *имагинарном* (Moriarty 1991: 190). Важно је нагласити да Бартово ослањање на „имагинарно“ јесте директна референца на Лакана (Jacques Marie Émile Lacan), односно на разумевање имагинарног⁷⁸ као пре-симболичког стања у којем се *его фрагментарно конструише* у такозваној фази огледала, односно у покушају конструкције „ја“ из перспективе другог (ја посматрам себе као објект), при чему је его у великој мери *постварен* (Johnston 2018). Фаза саморефлексије је код Лакана психоаналитички тумачена као рана фаза у развоју личности, примарно, али не стриктно, везана за визуелно, за перцептивно, то јест за слику „ја“ из позиције „не-ја“. Окрећући се језику, на изванан начин, Лакан назначавача конструисање субјективитета као фрагментарног, који не достиже пуну слику себе, али та *фрагментација ега* нема нужно негативну конотацију (Soler 1995). Та идеја о фрагментарној конструкцији субјективности садржана је у Бартовим текстовима. За Барта „ја“ припада домену имагинарног, домену језика. След сопствених идеја у телу читаоца указује на чин

⁷⁸ Барт „имагинарно“, како би указао на Лаканово разумевање, пише великим почетним словом. За потребе нашег рада, ми то нећемо чинити.

Лаканови концепти Имагинарног, Симболичког и Реалног представљају ревизију фрејдовског учења о структури и развоју личности: **1)** имагинарно – као фаза „огледала“ и интринсична особина говорећег субјекта – јесте кључно за разумевање формације ега као самосвести, **2)** симболичко које имплицира лингвистички и друштвени поредак у којем субјект јесте и **3)** реално као неисказиви регистар – метаниво бивања - изван онтичког, али доступан непосредном искуству „ја“ (Johnston 2018).

слободе и отворености, а како смо приметили у мерло-пontiјевском тумачењу, чин чин стварања јесте чин слободе. Текст пружа највише задовољства, тврди Барт, ако нам допушта да не будемо нужно заробљени њиме, односно да нам омогући, читајући га, да „често дижем[о] главу, да ослушкујем[о] нешто друго“ (2010: 114). То што текст постаје фигура еротског тела не значи да он прича или приказује пуко задовољство или насладу, већ постаје *место задовољства*, „однос обманутог и подражаваоца (однос жеље, производње)“ (2010: 136). Реципијент постаје „обманути“, зачарани, заведен вербалном раскоши и бујицама имагинарног, идеолошког. Барт би рекао како је пуноћа имагинарног управо „оно што се не може написати без сусретљивости читаоца“: сваком читаоцу његово задовољство (1992: 126). Индивидуалност тела призива индивидуалност задовољства. У судару телâ, реципијента разгибане имагинације и текста који писац пише у задовољству, односно *тела писца* који се разложио у тело текста, *тела текста* као фетишистичког објекта који се нуди и позива „моћним млазом речи“ и *тела читаоца* као бића кушања, доживљаја, дегустатора који кличе „то је то за мене“ (Барт 2010: 106) електризира **задовољство**. Доказ тог сусрета-судара *утеловљен је у задовољству* које одговара екстази читалачког доживљаја. Веза текста и писца-читаоца за Барта је *par excellence* еротска. Задовољство није елемент текста.

Текст је у Бартовој студији изједначен са ткањем (или пак *ткивом*, с обзиром да Барт користи двозначну именицу *Tissu*) наглашавајући да се текст константно саображава, док се читалац покушава разабрати у тој текстури:

*Текст значи Ткање; али, док смо досад ово ткање увек узимали за неки производ, готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује непрестаним плетењем; изгубљен у ток ткању – тој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже. Ако бисмо волели неологизме, могли бисмо теорију текста да дефинишемо као хифологију (*hyphos*, то је ткање и паукова мрежа) (Барт 2010: 142).⁷⁹*

Текст је ткање, ткиво са чијим финим влакнима субјект уплиће своја, готово аналогно Мерло-Понтијевој идеји о телу као месо света – текстуално ткиво сраста са читаочевим као што месо тело сраста са месом света у којем је то исто тело ангажовано. Бартов концепт задовољства/насладе у текст-телу условио је уједно и разумевање „тела“ реципијента који, као и текст-тело, и сам постаје „растворен“ и „расут“ с немогућношћу да се јасно дефинише. Наиме, сама се субјективност „суспендује“ како утапањем у текст, тако и укидањем извесног моралног јединства које друштво захтева од појединца (Vandeninden 2010: 83). Бартов концепт текста-

⁷⁹ У оригиналу:

*„Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)“ (Barthes 1973: 100-101).*

тела (или тела у тексту) подразумева *оно што од мене као читаоца у наслади остаје* (*ce qui reste de moi*, Vandeninden 2010: 84). Задовољство у тексту јесте задовољство субјекта подстакнуто телом текста јер је субјект позван да се наслађује сопственим растварањем (Chaudier 2007), да ужива у „постојаности и пропадању своја ја“ (Барт 2010: 111). Кроз текст који пружа задовољство не открива се субјективност, већ, сматра Барт, „[...]„индивидуум“, датост која раздваја *моје* тело од других тела и приписује му *његову* патњу или *његово* задовољство: оно што откривам јесте *моје* тело насладе“ (2010: 141).⁸⁰ То тело насладе за Барта јесте *историјски субјект* (*mon sujet historique*; 1973: 98-99), али уједно и *анахрони субјект* (*sujet anachronique*, 1973: 98-99) који се *исписује* преурањено или закаснило. Барт напомиње да је задовољство као такво сматрано десничарском идејом, односно старим митом о срцу против главе, док је левици приписивано све оно „апстрактно, досадно и политичко“, отуда је задовољство у тексту уједно и *револуционарно* и *недруштвено* (2010: 112). Такво тело насладе није објект науке, реч је о *вези себе са самим собом* која се у чину читања открива путем уживања (Chaudier 2007).

Утваре, џепови, пруге, неопходни облаци...⁸¹:
нијансе и аспекти Бартовог концепта текст-тела

Кроз студију *Задовољство у тексту* Барт наговештава једно феноменолошко становиште када је реч о просуђивању неког текста по задовољству јер сматра да било какав суд који стоји наспрам оног „за мене“ представља „неко тактичко гледиште, неку друштвену употребљивост и, често, измишљено рухо“ (2010: 106). Модус „за мене“ Барт не жели да назове ни субјективним, ни феноменолошким, ни егзистенцијалним, већ – *ничеовским* (2010: 106) што показује и натопљеност текста ничеовском терминологијом.⁸² Разматрањем текста као метафоре тела и задовољства које таква фигура (текста) производи, показује да Барт у својим размишљањима задире знатно дубље у филозофију, интересујући се све више за писање и стварање књижевности.⁸³ Та Бартова јасна свест о дуализму, с једне стране закона и система у науци о књижевности, а с друге стране, неспутаног задовољства у тексту јесте управо она ознака која га смешта у „авангарду постмодернизма“ (Simion

⁸⁰ Наглашене речи у цитату су наше, како бисмо нагласили упућеност припадања првом лицу, „ја“.

⁸¹ Фрагмент из *Задовољства у тексту* (2010: 120).

⁸² Интерес за Ничеа биће очигледан и у студији *Ролан Барт по Ролану Барту* алудирајући на понор (*Abgrund*) са којим се суочавамо када покушавамо да пишемо о себи неминовно узимајући себе за другога.

⁸³ У духу бартовске терминологије *Задовољства у тексту* Марк Кири (Mark Currie) у свом есеју „Theoretical Prose“ (1998) примећује Бартов заокрет од систематичара у теорији књижевности до књижевника спознајом еротских задовољства текста:

„Is it perhaps sexier to be a writer than a critic? Barthes seemed to think so, turning from rigorous scientist of literature towards the erotic pleasures of the text and finally to fictional writing“ (Currie 1998: 51).

У нашем преводу: „Да ли је можда сексипилније бити писац него критичар? Барт је изгледа тако мислио, окрећући се од строгог теоретичара књижевности ка еротским задовољствима текста и коначно ка писању прозе.“

2004: 162).⁸⁴ Наводи се да је Дерида једном рекао да све до 1977. године и појаве књиге *Ролан Барт по Ролану Барту* није успевао да чита Барта (Деспих 2011: 226) који је студију писао о себи *самим собом*. Заиста, Барт „затамњује“ своје теоријско-критичке текстове, а нарочито с порастом властитог интересовања за читалачка задовољства и слободе. Уместо да разјасни, „осветли“, своје теоријске инсинуације и хипотезе, Барт уводи слој „*метафоричког* писања, дозу фигуративности“ (Деспих 2011: 232). Текст у је, сматра Барт, неопходна његова „сенка“ – „*мало* идеологије, *мало* представе, *мало* субјекта: утваре, џепови, пруге, неопходни облаци“ који производе светло-тамно, *субверзију* која ствара изван *chiaroscuro* ефекат у тексту (2010: 120). Дакле, самоекспресија сопства укључује и друштвену егзистенцију. Своје научно-теоријске претпоставке Барт „служи“ са дозом уметничке креативности – „ефекат луцидне поенте као волшебна консеквенца његовог тамнијег писма“ (Деспих 2011: 32). Отуда, имајући на уму криптографску улогу писма, Бартов стил је с намером криптичан и субверзиван, попут истине која се, хајдегеријански речено, скривајући открива и обратно, а можда због тога и наизглед бунуван (*délirante*).⁸⁵

Литература промишља себе и као субјекат и као објекат, јер осим што је књижевно дело производ односа одређених закона, што представља марксистичку нит у Бартовој мисли, оно је и текст задовољства, што чини психоаналитичку, односно лакановску нит („Фројд + Сосир = Лакан“),⁸⁶ у бартовским рефлексима. Међутим, Барт у *Задовољству у тексту* не само да пише о теоријским поставкама текста-тела и задовољства у тексту, већ и начин на који пише јесте писање-у-задовољству: дуализам у својој књижевнотеоријској мисли којег је Барт свестан остварује се управо у овој студији. Наиме, Барт сматра да задовољство долази у парчићима, односно у кратким налетима, те текст настао у задовољству већ својом формом мора бити – кратак. То формално одређење текста условљено је управо суштином, садржином испричаног, сведеном на раван фрагмента. *Задовољство у тексту*, као и друге касније Бартове студије, писане су управо у фрагментима, од чисто теоријских текстова до интимнијих – развој у теоријској мисли, као и заокрет од научно-теоријског према књижевном прегалаштву јесте уочљив. Бартов предлог

⁸⁴ У есеју о Барту румунски књижевни критичар и историчар проицљиво ће запазити парадокс Бартовог интелектуалног мита Еуђен Симион приметиће:

„Јер ми је једна чињеница посве јасна у веzi са Роланом Бартом: његов интелектуални мит се ослања на један бескрајни парадокс – парадокс законодавца који уводи толике клаузуле и нијансе да се закон тако раствара, одиста у једну блиставу спекулативну прозу. И управо овај парадокс двосмислености спречава тај мит да умре. Наука семиологије окончава, њено унутарње стварање остаје и даље...“ (2004: 163)

⁸⁵ Упућујемо на:

„La stylistique de Barthes est donc cryptée : il faut la chercher ailleurs qu'en ses propos sur le style. Cette stylistique est marginale : elle n'est pas une herméneutique. Elle ne définit pas une méthode dont les résultats pourraient s'apprécier au nom de la vérité. Est-elle pour autant délirante ?“ (Chaudier 2007).

У нашем преводу: „Бартов стил је стога шифрован: мора се тражити на сваком другом месту осим у његовим идејама о стилу. Та стилистика је маргинална: она није херменеутика. Она не дефинише метод чији би резултати могли бити процењени у име истине. Да ли је она бунувна?“

⁸⁶ У нашем преводу. У оригиналу „Freud + Saussure = Lacan“ према МАСЕУ 1983: 1.

кратке форме, фрагмента,⁸⁷ као чистог израза задовољства не одступа од дескриптивне поетике постмодерне књижевности која негује израз недовршености како у књижевном стварању, тако и када је реч о немогућности „довршења“ теоријских система, а неретко су теоријско и књижевно испреплетани. У Бартовом предлогу *кратког текста као израза задовољства* обједињује се *естетски* и *егзистенцијални слој*. Естетско се огледа у два нивоа: 1) у замисли да у сржи идеје телесног и еротског лежи задовољство као *aisthesis* наспрам интелекта и 2) у идеји да да препознавање постаје именовање, језичко уобличење, односно да садржај сам проналази (препознаје) адекватну естетску форму коју адресира, именује, то јест у коју се смешта. Из естетског слоја изразста егзистенцијални односно *специфично разумевање егзистенције* коју Барт има на уму дефинишући текст као еротско тело. Реч је о егзистенцији која саму себе деконструира. Како су већ раније тумачи приметили, Барт заступа „филозофију дезинтеграције“ (Starok 2007: 106): јединство субјекта разлаже се на мноштво, многа телâ, а појединац постаје мноштво, тело се попут Епикурових атома расипа у фрагменте.⁸⁸ Бартов стил писања претвара се у *поетику фрагмента*.

Бартов концепт текста као тела јесте уистину филозофски дефинисан и постављен. Како је примећено већ да и у садржају идеја, па тако и у модалитету изражавања, уморан од семиологије, теорије и система, трагајући за слободама у тексту, његов интерес за филозофију постаје све већи, могло би се рећи изразито почев од студије *Задовољство у тексту*. Свакако, Бартов концепт текста као еротског тела може се назрети и лоцирати знатно раније него што се појавила студија *Задовољство у тексту*. Отуда, попут „хифологије“, његова естетика текстуалног задовољства, коју се не усуђује тако назвати, попут паукове мреже градила се још раније у претходним текстовима, али се поље слободне субјективности отвара појавом *Задовољства у тексту*. Још у *Нултот степену писма*, Барт говори о телу као *месту стила*, а поједини бартолози тумачили су студију *S/Z* (1970) из угла текста схваћеног као еротског тела.⁸⁹ Барт се поступно кретао ка свом концепту текст-тела. У *Задовољству у тексту* Барт заправо замењује појам „нултог степена писма“,⁹⁰ неутралног, појмом писања као игре, односно текста као игре – читање постаје креативни акт који генерише плуралност значења. У формирању Бартовог концепта текста-тела могле би се, такође издвојити две струје које су особито утицале у развијању концепта, а то су првенствено: психоаналитичка и марксистичка. Под утицајем Лакана, тело у Бартовој књижевној теорији заузима

⁸⁷ Бартова љубав према фрагменту сеже још из студије *Царства знакова* (*L'empire des signes*; 1970) у којој Барт промишља, између осталог, и традиционалну јапанску кухињу. Барт запажа да нема никакве хијерархије или устаљеног реда у служењу хране код Јапанаца, са стола се може узети шта год и кад год. „Супстанцијално опредељење“ јапанске кухиње јесте, према Барту, фрагмент. Такође, Барт наговештава и своју склоност хаику поезији чија је недовршеност и фрагментарност како део формалне устројености, тако и садржаја, односно мисли која се не мисли пре именовања – краткоћа не докида смисао, она јесте смисао. Фрагмент је елемент који дестабилише идеју центра.

⁸⁸ Један од разлога због којег Барт сматра (ауто)биографију немогућим жанром јер је „кривотворена интеграција субјекта“ (Старок 2007: 106).

⁸⁹ Види: СНН-WEI 2010.

⁹⁰ Нулти степен писма представља извесну општу норму језичке употребе од које се најчешће одступа, било да је реч о индивиду или групи.

кључно место дистинкцијом појмова жеље и задовољства (*désir – plaisir*), док текст постаје простор завођења, а језик кожа која се трља о другога.⁹¹ Бартов концепт тела, заправо, јесте фини преплет марксистичког утицаја, лакановске психоанализе и специфично бартовске метафорике. „Ја“ постаје играчка језика уздрмана „вербалним пулсацијама“, „гласовима тела“: тело је уједно схваћено и као материјално, чулно, али и као подсвесно, извориште идеја и језика (Starok 2007: 116). *Задовољство у тексту* поставља нову епистемичку парадигму: Барт „отима“ текст из канџи теорије, марксистичких социо-идеолошких анализа мерејући им како су усмерене на означено, при чему књижевност постаје израз „фрустрације“ одређене друштвене групе, док се потпуно заборавља на означитељ, односно скрајнуто бива задовољство, то јест наслада (Chaudier 2007: 301).

Узимајући да је писмо, као доказ жеље текста, заправо *индекс класне стварности* (Барт 2010: 39), као и изражени материјализам у концепту текста-тела, нагласак на материји једне уметности подцртава и марксистичку интонацију Бартовог концепта. Оно што чини материју једне уметности, дикција, телесност текста усађује се у ухо као „[...]дах, храпавост, пулпу усана[...]“ то се узрњује, то пршти, то милује, то струже: то се наслађује.“ (Барт 2010: 144). Тај материјализам који је нама овде нарочито битан јер је у директној спрези са семантиком телесног очитује се и у томе што Барт тврди да иако задовољство у тексту није „јуначко, мишићаво“ (2010: 109), односно нема „потребу да се прси“ (2010: 109), читање и само постаје (физички) рад мишића јер „свако сагиње свој дух, попут ока, да би у маси текстова захватио ону интелигибилност коју има потребу да упозна“ (Bart 1992: 160). Надаље, у естетику текстуалног задовољства, ако би таква естетика могла постојати, Барт укључује оксиморонски насловљен концепт „гласног писања“ (*l'écriture à haute voix*; 2010: 144). Овај пут, позивајући се ипак на античку реторику, Барт објашњава како је теорија беседништва у антици подразумевала скуп „рецепата за телесно испољење дискурса“ (*actio*; 2010: 144) при чему је и сам беседник попут глумца чије је тело ношено „зрном гласа које је еротска мешавина боје гласа и језика“ (2010: 144). Тело као *место стила* узрњује се у друго тело својом материјом и својом мелодијом језика – „зрно грла, патина сугласника, сласт самогласника, читава стереофонија из дубина пути: артикулација тела, језика, али не језика смисла, Језика“ (Барт 2010: 144). Гласно писање, попут задовољства у тексту, носи свежину, гипкост, влажност и треперавост онога што се изговара, односно онога што се записује. Примера ради, у *Царству знакова*, размишљајући о специфичности уметности позоришта и глуме Запада (на супрот Далеком Истоку), Барт ће главну улогу дати телу, а читаву драмску форму разумети као антропоморфну чији склад лежи у моделу органског јединства:

Temelj naše kazališne umjetnosti mnogo je manje iluzijom stvarnosti nego iluzijom celine: periodički, od grčke *choreie* do buržoaske opere, poimamo lirsku umjetnost kao istovremenost više izraza (igrani, pjevani, mimički), kojih je poreklo jedinstveno, nedjeljivo. Taj je iskon tijelo, a zahtjevana cjelina ima kao model organsko jedinstvo: zapadnjačka predstava je antropomorfna, u njoj gesta i riječ (ne govoreći o pjesmi) oblikuju jedno jedino

⁹¹ Идеју о језику као кожи која се трља о другога Барт износи у *Фрагментима љубавног говора* о чему ће бити речи у засебном поглављу.

tkivo spojeno i podmazano kao jedinstveni mišić koji pokreće igru izraza, ali je nikada ne odjeluje: jedinstvo pokreta i glasa tvori *onoga* koji igra; drugim riječima, upravo se u takvu jedinstvu potvrđuje »osobnost« lika, to jest glumac (Barthes 1989: 80).

Дакле, искон позоришне уметности јесте тело, али се јединство говора и покрета одиграва кроз извесну фетишизацију делова и елемената (то јест, еротизацију погледа, гласа), односно кроз илузију целине на рачун фрагментације. С друге стране, примера ради, Мерло-Понти сматра да, узрњујући своје „реално“ тело у „фантом“ улоге (1978: 119), глумац отвара једну нову естетску димензију не раздвајајући значење од „организма речи“ (1978: 197): указује се лик са својим специфичним светом, а (привидно) нестаје глумац који тумачи улогу:

Estetski izraz daje onome što on izražava egzistenciju po sebi, instalira to u prirodu kao percipiranu svima pristupačnu stvar, ili, obratno, otkida same znakove – osobu glumca, boje i platno slikara – od njihove empirijske egzistencije i odvodi ih u jedan drugi svijet (1978: 197-198).

Иако не говори о фетишизацији делова, Мерло-Понти, као и Барт, такође наговештава фрагментацију, цепање целине, „откидање“ емпиријске егзистенције од „имагинарне“ зарад формирања естетске егзистенције. Глумац преузима једно ново тело, али ипак остаје у свом, у лику који присваја оживљава се читав један свет. Уосталом, у тумачењу идеје фотографичности у *Светлој комори* заузимање позе пред фотографским објективом јесте „глумачки“ акт: тело се преображава у намери да се представи туђем оку. Барт ће у том погледу говорити о „плуралности тела“ (интимно тело наспрам јавног, артифицијелног), али заправо је реч о *плуралности аспеката*, или мерло-понтијевски, перспективâ једног истог тела и његовој могућности трансцендирања властите егзистенције.

На крају, након анализе нијанси Бартовог концепта тела, односно текста као тела, различите *аспекте*⁹² које Барт везује за свој концепт текста-тела можемо класификовати на следећи начин:

1) **језички аспект**, односно **текстуално** које укида сваку коначност, стоји насупрот идеји заокружености и довршености естетског предмета, постулирајући књижевно дело, односно бартовском терминологијом – **текст** као „отворени списак језичких ватри“, а отуда и плуралност значења, *отвореност*, идеју *недовршености* и бесконачности тела / бесконачно много телâ; уочава се **подударност са Мерло-Понтијевом отвореном структуром тела** као речи и говорног геста и отворене структуре текста (его-документа);

2) **еротска димензија** текста који изриче да текст има обличје еротског тела директно упућује на **хедонистички аспект** односно на задовољство које провоцира, а самим тим и на активну улогу читаоца-уживаоца као *homo aestheticus*-а

⁹² Због саме флуидности Бартовог концепта тела користимо, по нашем мишљењу, примеренију реч „аспект“, а не слој, иако се „аспект“ синонимно приближава појму „слој“ који користимо у анализи Мерло-Понтијевог концепта тела и, генерално, кроз рад.

који задире у метафизику стварања, структурну и *значањску раван текста* као поља означавања; уочава се подударност **са слојем значења** мерло-пontiјевски схваћене органске форме, *херменеутике амбивитета* (Busch, Gallagher, 1992: 4) с једне стране и снажног ко-креативног пакта читаоца и текста у бартовској концепцији текста-тела, с друге стране; еротска димензија јасно имплицира естетско;

3) *естетски* и *егзистенцијални аспект* у концепту Бартовог текста-тела чврсто су повезани јер разједињено, дезинтегрисано, дисеминирано, флуидно схватање егзистенције (која пише или која чита текст) проналази **своју идеалну естетску шкољку у књижевној форми фрагмента**, односно кратког текста, записа, ноте, цртице. Егзистенција, како се показује у мерло-пontiјевском моделу, као тело-субјект изразито је увезана са **естетским слојем** (тело *постоји* управо на исти начин и уметничко дело). Бартов концепт текста као тела у којем се насладно ужива такође сугерише обресе *текстуалне онто-естетике*⁹³: текст *постоји* као еротско тело којем се приступа путем жеље и отуда долази до задовољства/насладе као самосврховитог ефекта – естетског доживљаја.

Представивши Мерло-Понтијев и Бартов концепт тела и спорадично назначивши тачке пресека двеју концепција, компаративним приступом, анализираћемо детаљније „дијалог“ Мерло-Понтијеве и Бартове позиције. Како се и зашто Мерло-Понтијев и Бартов *концепт тела* могу довести у везу и зашто нам је та веза битна у анализи *отелотворења* спреге органске и недовршене форме у его-документу? Компаративна анализа два концепта тела оцртаће ближи теоријски оквир у који желимо да поставимо наше даље истраживање.

1.3 Од Мерло-Понтија ка Ролану Барту

„Kaže se da su izrazi fizionomije sami po sebi dvosmisleni i da rumenilo lica za mene može značiti i priyatnost, i stid, i bes, i vrućinu, ili pak erotsko uzbuđenje, u zavisnosti od toga na šta situacija upućuje. Isto tako lingvistička gestikulacija ne znači ništa duhu koji je posmatra – ona mu u tišini pokazuje stvari čije nazive on već zna, zato što je on njihovo ime.“
(Merlo-Ponti 2016 :74)

Врло је мало научних радова и истраживања која доводе у кореспондирајућу везу Мерло-Понтијеву и Бартову филозофску позицију⁹⁴ иако их заправо спаја много тога: најпре време и место боравка, као и Колеж де Франс на којем су обојица

⁹³ У претходном поглављу о Мерло-Понтијевом концепту тела изнели смо став да је Мерло-Понтијево разумевање онтологије кроз феномен перцепције заправо својеврсна онто-естетика.

⁹⁴ У нашем истраживању: GILLAN 1973, DEPELI 2015, BEAUDIN PEARSON 2019. Последња два рада тичу се Мерло-Понтијевог и Бартовог односа према фотографији.

предавали у одређеном тренутку. Морис Мерло-Понти и Ролан Барт били су савременици, једно време и суграђани у Паризу и у својим почетним фазама научног развитка поштоваоци Сосировог (Ferdinand de Saussure) рада и лингвистике. Мерло-Понти био је феноменолог, док је Барт склоност према феноменологији показао најочитије у својим забелешкама о фотографији, као и кратким путним записима из Кине.

Међутим, поступним поређењем Мерло-Понтијевог и Бартовог рада, може се увидети да нису само слични корени њихових научнотеоријских почетака, односно интерес за сосировску лингвистику и науку о знаку (в. Мерло-Понтијеву студију *Signes*⁹⁵), већ се и кроз живописне примере у њиховим текстовима наслућује да су обојица имали и сличне књижевне узоре. Реч је о Прусту чији је књижевни опус свакако погодовао како Мерло-Понтијевим илустрацијама сећања, интелектуалне меморије и перцепције, тако и Бартовој идеји фотографичности и интимном поистовећивању са животом Прустовог јунака у аутобиографском исписивању себе. На крају, свакако најзначајнија веза Мерло-Понтија и Барта јесте интерес за филозофију и естетику тела, односно утеловљену свест у свету интерпретирану у контексту феноменологије и у контексту књижевне теорије, односно естетике текстуалности.

Мерло-Понти, Барт: између структурализма и феноменологије

Свакако, имајући у виду да је Мерло-Понти рано умро, тачније 1961. године, оставивши за собом монументалну, а данас, судећи према белешкама студије *Видљиво и невидљиво* чак и за њега самог, традиционалну, *Феноменологију перцепције*. Имајући у виду обе естетичке позиције, сматрамо да је вероватно да је Мерло-Понтијева филозофија директно или индиректно извршила утицај на развој Бартове мисли, или ју је бар усмерила. Одиста, у тренутку Мерло-Понтијеве смрти Барт је већ објавио своје студије *Нулти степен писма* и *Митологије*, али су те студије више произашле из шињела лингвистике и семиотике која је дуго заокупљала Барта. Директан утицај Мерло-Понтија на Барта, или пак обратно, није апсолутно потврђен, али може се наслутити.⁹⁶ Барт ће у својим радовима уистину знатно више реферисати на Мерло-Понтијевог блиског сарадника – Сартра, нарочито када је реч о имагинарном и феноменологији слике. У *Елементима семиологије* **Барт по први пут експлицитно спомиње Мерло-Понтија** истичући његову пионирску улогу као првог француског филозофа који се заинтересовао за Сосирову лингвистику (1964: 98)⁹⁷. Мерло-Понтијев филозофски осврт на сосировску дихотомију, као и став да „сваки процес претпоставља систем“ (Barthes 1964: 98), наишао је на Бартове похвале и одобравање (Lavers 1982: 52). Постоје тумачења, одиста ретка, да је Мерло-

⁹⁵ Није преведена на српски у целости.

⁹⁶ Мишел Фуко би шаљиво рекао у интервјуу „Минималистичко сопство“ како је 60-тих у Француској било „у моди“ бити структуралиста, марксиста или феноменолог ако сте филозоф.

⁹⁷ Наведено према оригиналу.

Понтијева филозофија тела и перцепције могућно утицала на рану Бартову фазу, тачније на развитак појма *l'écriture* у *Нултом степену писма*, указујући на блискост разумевања субјекта и субјективности.⁹⁸ Мерло-Понтијева тврдња да једино језик и говор имају смисла само у оквиру дијалектичке повезаности која их је испрва и ујединила и учинила смисленом лингвистичком праксом представља, према мишљењу Анет Лејверс (*Annette Lavers*), како филозофску, тако и методолошку тврдњу *Нултог степена писма* (1982: 52). Када је Барт открио Сосира, није поуздано. Док сâм Барт, како сазнајемо из разговора са Жаном Тибодоом (*Jean Thibaut*), али и из текста „*L'Aventures sémiologiques*“ [Авантуре семиологије]⁹⁹, тврди како се упознао са Сосировом лингвистиком 1956. године, Бартов биограф, Луј-Жан Калве, цитирајући Гремаса (*Algirdas Julien Greimas*) износи тврдњу да се Барт, радећи на књизи о Мишлеу, почео интересовати за Сосира још у периоду 1949-50. године у Александрији (2015:130).¹⁰⁰ Гремас је представљао неку врсту интелектуалног вође Барту, како тврди Филип Реберол, дугогодишњи Бартов пријатељ.¹⁰¹ Према Калвеом речима, Барт се интересовао за Сартра и Ничеа, док је Гремас био наклоњенији Мерло-Понтију „за ког му се чинило да боље разуме проблеме језика“, али су могли сатима дискутовати (2015: 128). Вероватно је да је управо захваљујући тим дискусијама са својим пријатељом Гремасом, Барт могао преузети одређене ставове из Мерло-Понтијеве филозофије тела, или чак Гремасове интерпретације Мерло-Понтија и тако реинтерпретирао Мерло-Понтијеве идеје које су биле натопљене гешталт теоријом, Касиреровим идејама, као и ставовима француских и немачких феноменолога. Претпоставка о знатно ближеј вези Мерло-Понтија и Барта звучи и више него плаузибилно и самом чињеницом да су делили исту интелектуалну климу.

Бартова структуралистичка фаза, којој је Сосирова лингвистика била методолошки оквир, трајала је од касних педесетих до касних шездесетих. Анет Лејверс сматра дијалектика језика и говора која чини основу *Нултог степена писма* није довољно препозната (1982: 51). Такође, Лејверсова тврди да Барт није ни морао да буде упознат са Сосиром како би написао своју студију, будући да Мерло-Понти без навођења извора у *Феноменологији перцепције* недвосмислено алудира на сосировску дихотомију *langue-parole*, односно *signifiant-signifié* (1982: 51). Мерло-

⁹⁸ Погледати: HAGAN 1993. Аутор разјашњава анатомију појма „писма“ који се очито развијао у Бартовој теорији од *Нултог степена писма* па до каснијих текстова. Између остало, аутор наводи могући утицај Мерло-Понтија на Ролана Барта с обзиром да Барт спомиње Мерло-Понтија први пут у студији *Елементи семиологије* 1964. године као једног од првих француских филозофа који су се бавили Сосировом лингвистиком.

⁹⁹ Наш превод.

¹⁰⁰ Барт је упознао Гремаса, француско-литванског семиотичара и наратолога, у Египту у новембру 1949. године када је постао асистент на Универзитету у Александрији.

¹⁰¹ „Ако је Rolan имао nekog интелектуалног вођу, био је то Greimas“ (Калве цитира Филипа Реберола 2015: 128). Реберол је био директор библиотеке Института у Букурешту где је Барт боравио и радио. Филип Реберол (*Phillippe Rebeyrol*, 1917-2013), француски дипломата, био је блиски пријатељ Ролана Барта. 2015. године у издању *Édition du Seuil* појавили су се поједини необјављени Бартови текстови и писма, укључујући и кореспонденцију са Филипом Реберолом, које је уредио Ерик Марти (*Éric Marty*) под насловом *Album: Inédits, correspondances et varia*. Издање на енглеском језику изашло је из штампе 2018. године.

Понти не прихвата сосировску дихотомију *означеног* и *означитеља*, односно тезу да се ствар може одвојити од свог номиналног аспекта, тачније смисла, већ сматра израз тела, односно говор тела, примордијалном експресијом процеса перцепције. *Феноменологија перцепције* јесте, према Лејверсовој, студија на коју Барт алудира суптилним метафорама у *Нултом степену писма* попут „говора виђеног као хоризонталног тока“ и „језика као стабилног резидуума или слоја“, док у *Елементима семиологије* хвали Мерло-Понтијеву тврдњу да „језик и говор имају смисла само у форми дијалектичке размене која их ујединила, што чини лингвистичку праксу“ (1982: 52-53). Поједини бартолози узимају 1970. годину и студију *S/Z* као Бартов раскид са структурализмом, док други сматрају да је тек инаугурацијом теме тела у *Задовољству у тексту* Барт заправо прешао са дела на текст, односно са уметничког дела на естетски процес.¹⁰² Међутим, у својој студији *Бахтин, Барт структурализам*, Андреа Лешић, на пример, истиче управо двострукост мишљења о Бартовом такозваном одмаку од структурализма. С једне стране, позивајући се на Моријартија (Michael Moriarty), Лешићева наводи да је студија *S/Z* ближа постструктуралистичкој струји због тога што се текст схвата пре као структурација него као структура услед чега се отварају перспективе тумачења. С друге стране, тврди Лешићева, из перспективе источноевропског и руског структурализма, Бартова студија *S/Z* остаје унутар „главне линије структуралистичког пројекта“ (2011: 225).¹⁰³

Но, Бартова брига за тело постојала је од самог почетка с обзиром да појам тела, одиста неразвијен довољно, провејава још у *Нултом степену писма*. Када је реч о Мерло-Понтију, већ у наслову његове прве студије стајаће појам „структура“ (мислимо на *Структуру понашања*). Иако је „структура“ кључна реч која према Бартовом мишљењу већ наговештава структуралистичке особености једног рада и тенденције, појам који Мерло-Понти употребљава у студији *Структура понашања* није структуралистичког порекла, већ потиче из гешталт психологије. Мерло-Понти је био довољно опрезан да не поистовети „структуру“ структуралиста са „структуром“ гешталтиста: у структуралној лингвистици и структуралној антропологији видео је критички алат за деконструкцију западно утемељеног *cogita*, сатровског субјективизма и волунтаризма, као и даљу разраду властите филозофије перцепције (Carman et al 2007: 16-17).¹⁰⁴ Структура је за Мерло-Понтија, као и за Барта првенствено *производ историје* и историја је зависна од структуре с обзиром

¹⁰² Видети: ЛЕШИЋ 2011.

¹⁰³ Лешићева поткрепљује свој став навођењем ставова Тињанова и Јакобсона о немогућности проучавања књижевног текста изван културних „низова“ и Лотмановим семиотичким постулатима.

¹⁰⁴ Видети: CARMAN 2007. Лако је уочити да је кембричка студија посвећена француском филозофу релативно нова што говори о актуелности и даљем интересовању за Мерло-Понтијеву мисао. Као један од разлога ревизије Мерло-Понтијеве филозофије, уредници наводе својеврстан парадокс: наиме, прихвативши сосировску лингвистику и структуралну антропологију као оруђа у борби против сартровског субјективизма и волунтаризма и захтевајући филозофију историје засновану на властитим принципима, Мерло-Понти је сам умањио свој труд у покушају да феноменологија и хуманистичке науке ступе у контакт. Парадоксално је то што је након Мерло-Понтијеве смрти интелектуална струја, једноставно названа *структурализам*, била та која је отворила врата француског интелектуалног света новим открићима и наукама. Ревизија Мерло-Понтијеве мисли „компензација је пропуштеној шанси“ у историји филозофије.

да се често морају узети у обзир и односи експресије ауторске личности и самог ауторског стила/израза (Lavers 1982: 53). За разлику од Мерло-Понтијевог интереса за гешталт психологију и Пијажеа, Барт се више интересује за психоанализу лакановског типа која ће имати одјека управо у његовом разумевању текста као тела. Преузевши кључне речи лакановске психоаналитичке мисли, попут жеље (*désir*), задовољства (*plaisir*) и насладе (*jouissance*),¹⁰⁵ Барт заснива свој књижевно-филозофски концепт тела.

У Бартовој мисли свакако опстају и коегзистирају структурализам и феноменологија. Феноменологија је произвела снажан концепт субјективности који је „требало разорити“ (Лешић 211: 274). Међутим, напуштајући структуралистичке и антифеноменолошке оквири и посветивши се студијама задовољства и тела (као субјекта и објекта), Барт је све више нагињао некаквој „нехајној феноменологији“ (2011: 25), *систему без система*. Судајући по Бартовој квази-аутобиографији, жеља за писањем у позној фази стварања, као елемент хедонистичке поетике, јесте у бити враћање на почетак и рани интерес за Жида. С друге стране, Мерло-Понти такође прелази развојни пут ауторевизије свог опуса. Од *Структуре понашања* преко *Феноменологије перцепције*, *Видљивог и невидљивог* до недовршене *Прозе света*, Мерло-Понти прелази мисаони пут од искуства које се посматра споља до обелодањене унутрашњости, односно субјективности која се отвара искуству, а од *Феноменологије перцепције* до *Видљивог и невидљивог* представља пут од филозофије тела као утеловљеног *cogita* ангажованог у свету до филозофије хијазме, онтологије тела и меса света при чему месо добија значење елемента у готово пресократовском смислу, не губећи из вида димензију бивања човеком као примарни квалитет.¹⁰⁶ Но, управо су и Барт и Мерло-Понти подједнако неговали оно истинско *језгро људског које пркоси системима*, односно своја запажања, нарочито позни Барт, утемељили су у једној снажној хуманистичкој традицији. Та утемељеност у хуманистичкој традицији уочава се у етичком аспекту Мерло-Понтијевог и Бартовог дела. Мерло-Понтијево хуманистичко језгро лежи у етичком начелу које је прећутно свеприсутно у *Феноменологији перцепције*, а реч је о ангажованости бића у свету оличеном у телу које је у покрету. Човек се може назвати човеком, односно имати квалитет бивања човеком, уколико своје бивање-у-свету оправдава покретом властите егзистенције, односно уколико своју субјективност остварује као интересубјективност. Его мора бити у дијалогу са другим егом и та дијалогска веза јесте интересубјективна. Мерло-Понтијево инсистирање на ангажованости бића и интересубјективности може се третирати као етичко начело Мерло-Понтијеве филозофије која има атрибуте *политичког* и *историјског*, а који су битне атрибуте бића као таквог у интересубјективном пољу:¹⁰⁷

¹⁰⁵ Појам насладе на који реферише Барт, Лакан је формулисао крајем педесетих година прошлог века, преко појмова „жеље“ и „нагона“, а изнад принципа задовољства, повезујући је са неизрецивим и трансгресивним (Johnston 2018).

¹⁰⁶ *Видљиво и невидљиво*, Мерло-Понтијева недовршена студија, представља раздвајање од Хусерлове интенционалности и у први план поставља онтологију меса – преплитање тела и света и њихово узајамно трансцендирање.

¹⁰⁷ В. BULATOVIC 2020.

Treba, dakle, da već u najkorjenitijoj refleksiji shvaćam oko svoje apsolutne individualnosti kao neki halo općenitosti, ili kao neku atmosferu »društvenosti«. To je neophodno ako ubuduće riječi »buržuj« ili »čovjek« moraju biti u stanju da dobiju neki smisao za mene. Treba da sebe od prve shvatim kao da sam ekscentričan samome sebi, i da moja pojedinačna egzistencija, da tako kažemo, difundira oko sebe jednu egzistenciju u kvalitetu. Treba da se Zasebičnosti – ja za samoga mene i drugi za samoga sebe – ističu na pozadini Za Drugoga – **ja za drugoga i drugi za samoga mene**. Treba da moj život ima smisao koji ja ne konstituiram, da u strogom smislu postoji intersubjektivnost, da je svaki od nas ujedno anonimus u smislu apsolutne individualnosti, i anonimus u smislu apsolutne općenitosti. Naš bitak u svijetu je konkretan nosilac ove dvostruke anonimnosti (1978: 461).¹⁰⁸

У Мерло-Понтијевом хуманистичком наглашавању *ауре друштвености* око „апсолутне индивидуалности“, практично социолошки појашњеном мисаоном апстракцијом, уочава се простор у који се смешта его-документ као текстуална изражајна форма бића као „носиоца двоструке анонимности“ – апсолутне индивидуалне и апсолутно опште. Баш када је реч о атрибуирању историјске ознаке бићу, Барт је такође добар пример јер ће субјект означити као „историјски“: штавише, Барт ће субјект мислити у хоризонту историје и интерсубјективних релација питајући се која је идеална мера (дистанца) суживота са другим субјектима (в. *Comment vivre ensemble?*, 1977).¹⁰⁹ Није, дакле, само структура та која се мисли у контексту историје. Бартово и Мерло-Понтијево *мишљење бића у хоризонту историје* пресудно нам је важно за увођење њихове тачке сусрета у тексту – его-документа, текста у којем его *документује* себе и свет, оставља доказ своје егзистенције. За разлику од Мерло-Понтија, Барт је знатно мање наклоњен интерсубјективности чињеницом да је за њега „идиоритмија“ (као пример монашког суживота и етичке норме) форма суживота у друштву где је могуће сачувати властити јединствени „ритам“ живљења. Могло би се рећи да за разлику од Мерло-Понтија који у први план поставља *интерсубјективни однос* који је *конститутиван*, Барт у први план поставља *индивидуалност која је градитељска*. Но, и Бартова и Мерло-Понтијева етика живљења јесте хуманистичка управо као говор опште хуманости и добра и тај аспект запажамо као *заједнички за обојицу мислилаца*.

Мерло-Понти, Барт, Пруст

„Kraj filozofije je priča njenog početka.“
(Merlo-Ponti 2012: 184)

Како Лејверсова запажа у фусноти, на Мерло-Понтијева разматрања о језику нису утицали само гешталтисти, Касирер, француски и немачки феноменолози, потом Јакобсон и Пијаже, већ и поетика Марсела Пруста (Marcel Proust), чиме књижевност афирмише важност свог доприноса теорији подједнако као филозофија и експериментална психологија (1982: 248). Колико је уметност имала формативан

¹⁰⁸ Наглашени део цитата је наш.

¹⁰⁹ У нашем преводу: *Како живети заједно?*, 1977.

утицај на Мерло-Понтија, говори и његова опчињеност Сезановим сликарством од чијег утицаја неће умаћи ни Барт. Први ће написати драгоцене есејистичке анализе о Сезановом поступку, док ће други у свом постхумном *Дневнику* са Сезановим плаветнилом упоредити, ни мање, ни више, него своју мајку (Barthes 2013: 142). Како смо и сами наговестили на самом почетку, а што наглашава и Анет Лејверс, Пруст је један од кључних књижевних утицаја како за Мерло-Понтија, али подједнако и за Барта. У писму датираним 30. августа 1932. године Барт се обраћа свом пријатељу Филипу Реберолу напомињући му, између осталог, своју очараност Прустом као писцем.¹¹⁰ Опширности Прустове реченице Барт не приписује досаду и рогобатност, напротив. Пруст је за Барта надасве песник који пише у прози. Прустови описи провинцијског живота га задивљују, као и поступна дубока анализа сензација и сећања врло често дата уз осећај туге и меланхолије. Бартова опчињеност Прустом као књижевним, али и књижевнотеоријским узором, трајаће све до последњег написаног ретка.

Последњи семинар који је Барт требало да одржи на Колеж де Франсу, али није успео због саобраћајне несреће која се испоставила фаталном, био је посвећен управо Прусту и насловљен „Proust et la photographie“.¹¹¹ Интертекстуалне везе са Прустовим *Трагањем*¹¹² провејавају још у Бартовој студији *Систем моде* (*Système de la mode*, 1967), или пак, у *Царству знакова* (*L'empire des signes*, 1970), али тек у *Задовољству у тексту* Барт каже да је за њега Пруст оно што су витешки романи за Дон Кихота или *Писма Госпође де Севиње* за баку Прустовог јунака, „дело референције“, „општа *mathésis*“, „мандала читаве књижевне космогоније“.¹¹³ Пруст за Барта не представља извесну врсту ауторитета, већ „успомену која се стално враћа“, текст који му сâм прилази, из чега се изводи закључак да је суштина интертекста „немогућност да се живи изван бескрајног текста – био тај текст Пруст или дневни лист или телевизијски екран“ (Барт 2010: 123). Начин на који Барт приступа Прусту није примарно ерудитни, специјалистички („...не значи да бих ја био неки „специјалиста“ за Пруста“), већ је реч о интимистичкој, интуитивној идентификацији са Прустовим текстом, тачније јунаком, која постаје књижевно-филозофска потпора Бартовој теоријској мисли: „[...]књига ствара смисао, смисао ствара живот“ (Барт

¹¹⁰ Писмо је штампано у: MARTY 2015.

¹¹¹ Видети: YACAVONE 2009.

¹¹² Пун наслов у преводу Живојина Живојновића – *У трагању за ишчезлим временом*.

¹¹³ Види:

„На другом месту, али на исти начин, код Флобера, то су нормандијске јабуке у цвату, које читам полазећи од Пруста. Уживам у краљевству формула, обрту почетака, неусиљености којом се претходни текст помаља у потоњем. Схватам да је Прустово дело, бар за мене, дело референције, општа *mathésis*, мандала читаве космогоније – као што су била Писма гђе Севиње за приповедачеву баку, витешки романи за Дон Кихота итд. Ово зацело не значи да бих ја био неки „специјалиста“ за Пруста: Пруст је онај који ми прилази, он није онај кога позивам, он није „ауторитет“: напосто, *успомена која се стално враћа*. И баш то је интертекст: немогућност да се живи изван бескрајног текста – био тај текст Пруст или дневни лист или телевизијски екран: књига ствара смисао, смисао ствара живот (Барт 2010: 122-123).

2010: 123).¹¹⁴ Пруст ће бити такође једна од кључних књижевних потпора феноменологији перцепције Мориса Мерло-Понтија:

Mi, kako je govorio Proust, sjedimo na piramidi prošlosti, pa ako to ne vidimo, znači da smo spopadnuti objektivnim mišljenjem. Vjerujemo da se naša prošlost za nas same svodi na jasna sjećanja koja možemo kontemplirati. Odsijecamo svoju egzistenciju od same prošlosti, i dozvoljavamo joj da hvata samo sadašnje tragove ove prošlosti. Ali kako bi ovi tragovi mogli biti prepoznati kao tragovi prošlosti, kad ne bismo na jedan drugi način bili direktno otvoreni prema ovoj prošlosti? Iskustvom dobiveno znanje valja prihvatiti kao jedan ireduktibilan fenomen (1978: 407).

Осврћући се на Прустову поетику, Мерло-Понти гради своју филозофију. У конкретно горенаведеном пасусу, Мерло-Понти се позива на Прустово разумевање потраге за прошлим временом не би ли потврдио свој став о сталној *отворености бића према прошлости*, њеном преобликовању искуством и протоком времена и суштинској немогућности „отцепљења“ бића од ње саме. Мерло-Понти ће надаље и у објашњењу „интелектуалне меморије“ реферирати на Пруста¹¹⁵, не би ли поентирао ставом о пресеку и синтези временитости у бићу, односно телу. Штавише, како би јасно илустровао идеју о свести која се „укорењује“ у бићу и времену, односно идеју свести као „кретању овременивања“, мноштву перспектива (1978: 438-439), Мерло-Понти узима управо пример Прустовог *Трагања* који, због необичности интерпретације, наводимо у целисти:

Pisac romana, ili psiholog koji se ne vraća izvorima i uzima ovremenjivanje kao sasvim gotovo, vidi svijest kao mnoštvo psihičkih činjenica među kojima pokušava uspostaviti odnose uzročnosti. Na primjer, Proust pokazuje kako Swannova ljubav prema Odette *ima za posljedicu* ljubomoru koja *modificira* ljubav, jer Swann, uvijek brižan da je otme svakom drugom, gubi dokon mir da kontemplira Odette. Zapravo, Swannova svijest nije neka inertna sredina, gdje psihičke činjenice jedna drugu izvana izazivaju. Ono što tu postoji nije ljubomora koja je izazvana ljubavlju i koja je zauzvrat kvvari, nego jedan izvjestan način da se ljubi, u kojemu se odjednom čita cijela sudbina ove ljubavi. Swann posjeduje ukus za Odetteinu osobu, za taj »prizor« koji je ona, za taj način kako ona gleda, kako oblikuje jedan osmijeh, kako modulira svoj glas. Ali što znači imati ukusa za nekoga? Proust to kaže povodom jedne druge ljubavi: to znači osjećati se isključen iz toga života, htjeti u njega ući i potpuno ga zaokupiti. Swannova ljubav ne izaziva ljubomoru. Ona *je već*, i od svoga početka, ljubomora. Ljubomora ne izaziva modifikaciju ljubavi: užitak koji je Swann osjećao u kontempliranju Odette nosio je sam u sebi svoju alteraciju, jer to je bio užitak da se bude jedini koji to čini. Niz psihičkih činjenica i odnosa uzročnosti samo izvana tumači izvjesno Swannovo gledanje na Odette, izvjestan način bitka prema drugome. Swannova ljubav koju je pratila ljubomora

¹¹⁴ Прустов утицај на Барта нарочито ће бити уочљив у студији *Ролан Барт по Ролану Барту*, као и у *Светлој комори*, студији о фотографији, и како и неки тумачи сугеришу, није Пруст тај с којим се Барт књижевно идентификује, већ заправо Марсел, Прустов јунак, фиктивни Пруст. Идентификација је на равни фикционалног.

¹¹⁵ В. „Интелектуална меморија, у Прустовом смислу, задовољава се личним описом прошлости, прошлошћу као идејом, она из ње више извлачи »карактере« или саопчево значење него што у њој препознаје структуру, али она, напokon, не би била меморија кад објект који она конструира не би још неким својим интencionalним nitима visio о horizonту проживљене прошлости и о оној истој прошлости какву је у себи опет налазимо проdirући у оне horizonte и опет отварајући vrijeme“ (1978: 101).

morala se osim toga staviti u odnošaj s ostalim njegovim ponašanjima, pa bi se tada možda pojavio on sam kao očitovanje jedne još općenitije strukture egzistencije, koja bi bila Swannova osoba. Obrnuto svaka svijest kao globalan projekt profilira se ili se sama sebi očituje u aktima, iskustvima, u »psihičkim činjenicama« u kojima se prepoznaje. Ovdje vremenost rasvjetljuje subjektivnost (1978: 438-439).

Карактеристично јесте то да Мерло-Понти узима управо књижевни пример који илуструје да је свест све само не „инертна средина“ и да временост, феноменална суштина времена, расветљава „ја“ које себе опажа у времену. Мерло-Понти закључује да „очитовање самог себе“ (*Selbsterscheinung*) значи показивање, а не понирање у себе (1978: 439). Субјективност која се разоткрива у времену јесте *афекција „себе собом“*: „[...] оно што афирмира је вријеме као порив и пријелаз према будућности; оно што је афирмирано јесте вријеме као развијени низ садашњости; афирмирајуће и афирмирано су једно, зато што порив времена није ништа друго него прелажење из једне садашњости у другу садашњост. Ова екстаза, ова пројекција једне неподјелјене моћи у термин који јој је присутан, то је субјективност“ (Merleau-Ponty 1978: 439). Прустовски пример послужио је и као илустративан и као формативан за Мерло-Понтијево разумевање временом одређеног бића, какав и је и прустовски јунак, укљештен између доживљајног и приповедног, прошлости и садашњости, догађаја и сећања.

О изразито **снажној формативној улози књижевности** у погледу изградње теоријских позиција и личне естетике говори управо чињеница да је **књижевни пример**, конкретно Прустово књижевно дело, послужио за **филозофско утемељење теоријских ставова двојице филозофа – Ролана Барта и Мориса Мерло-Понтија**. Прустовске референце у Мерло-Понтијевој филозофији, махом у *Феноменологији перцепције*, као и Бартова интимна освртања на прустовски модел, врло су честа и представљају повезујућу горућу књижевну тачку оба мислиоца. Такође, у контексту нашег истраживања и везе два концепта тела, крајње је симптоматично да је књижевни пример који и Мерло-Понти и Барт деле – хибридни жанр, између *романа* и *аутобиографије* односно *историјске* и *фиционалне* аутобиографије, те се, с пуним правом, пример може третирати као *его-документ*. У *трагању за ишчезлим временом* јесте Прустов мегаломански подухват (у седам томова) писања аутобиографије и реконструкције прошлости кроз детаље микроживота. Прустово *Трагање* има циклични и отворени карактер јер се завршава одлуком „ја“ да напише исприповедано: *волшебно се крај и почетак додирују чинећи структуру текста отвореном и недовршеном*.

Додатан разлог што Прустово дело служи као референтно код обојице мислилаца јесте што је дело и сâмо дубоко филозофско и представља књижевну констелацију филозофије свести. Сам Мерло-Понти значиће Прустово дело (као и Сезаново и Балзаково) подједнако „мукотрпним“ као што је феноменологија „по истој врсти пажње и чуђења по истом захтјеву свијести, по истој вољи да се схвати смисао свијта или повијести у стању настајања“ (1978: 17). С друге стране, опет, разлог ослањања на Пруста може бити и тај што је апстрактним и „сувопарним“ филозофским системима потребна слика, метафора, књижевни израз као крвоток, виталистички елемент, тренутак оживљавања, покрет. Мерло-Понтијева филозофија

већ самим тим што високо позиционира идеју органске форме као форме у покрету није „сувопарна“. Међутим, Мерло-Понтијевој органистичкој естетици, заснованој на феномену перцепције, Прустово дело управо је послужило као адекватан пример (додатног) оживљавања филозофских концепата и идеја које су, како је Тилијет (Xavier Tilliette) запазио, чак недовољно стабилно утемељене у пољу рационалности.¹¹⁶

Како Прустово *Трагање* представља валер од импресионистичке ка феноменолошкој перспективи, Мерло-Понти Прустов израз сматра примером „примордијалне експресије која претходи логичкој формулацији“ (Kronegger 1982: 277). Свака импресија јунака *Трагања* Марсела лоцирана је у време-простор континууму и генерисана са специфичне, индивидуалне тачке гледишта (Kronegger 1982: 277).¹¹⁷ За Мерло-Понтија, као и за Пруста, важна је дубина (посматраног) предмета или околине, *видљиви аспект унутрашњости*, тачније феноменална манифестација саме ствари (Caranfa 1990: 36). Када мисли на *форму*, Мерло-Понти подразумева и оно што је невидљиво оку, ону невидљиву димензију видљивог коју очитује унутрашње чуло. Говорећи о вези меса и идеје у студији *Видљиво и невидљиво*, односно везе видљивог и његове унутрашње арматуре, Мерло-Понти каже како нико није отишао даље од Пруста у разумевању односа видљивог и невидљивог, тачније у представљању контура стварности и њене дубине (1964б: 193).¹¹⁸ Пруст ће бити Мерло-Понтијев најупечатљивији књижевни пример који ће му послужити за илустрацију интелектуалне меморије и уопште улоге тела у меморији, те ће читав један пасус из Прустовог првог тома *Трагања* (*Du Côté de chez Swann*) пронаћи своје место у *Феноменологији перцепције*.¹¹⁹

Kada sam se tako budio, moj duh se uskomešao zbog uzaludnog nastojanja da sazna gde sam, sve se oko mene okretalo u tmici, stvari, zemlje, godine. Моје тело, одвише тромо да би се мичало, настојало је према облику свог умора одредити положај својих удова да у њих уведе смјер зида, мјесто комада покућства, да реконструира и да именује пребивалиште гдје се налази. Његова меморија, меморија његових ребара, његових колена, његових рамена, показивала му је слједомце многе собе гдје је спавало, док се око њега невидљиви зидови, мијенјajući мјесто према облику помишљене просторије, ковитаху у таму (...). Моје тело, бок на коме сам почивао, вјерни чувари једне прошлости коју никада не бих смιο заборавити, дозивали су ми у

¹¹⁶ Види: TILLIETTE 1970.

Такође, Гарт Гилијан (Garth Gilian) у тексту „Interrogative Thought: Merleau-Ponty and the Degree Zero of Being“ (1973) у којем доводи у везу Бартов *Нулти степен писма* и Мерло-Понтија, тумачи Тилијетову студију о Мерло-Понтију наглашавајући да Тилијет сматра како Мерло-Понти не успоставља довољно чврсту телеологију свести која би разјаснила начин на који објективно израња из форми перцептивне свести, односно не разјашњава статус интелектуалног човека Мерло-Понтијеве филозофије.

¹¹⁷ Опширније у: KRONEGGER 1982.

¹¹⁸ Неретко ће се Мерло-Понти у датој студији освртати на Прустов наративни модел и књижевни свет: „Zatvorićemo ovaj krug nakon proučavanja logosa i istorije kao što je Prust zatvorio krug kad je došao do trenutka u kojem narator odlučuje da piše“ (2012: 184).

¹¹⁹ Објашњавајући да тело није објекат, тачније *partes extra partes*, Мерло-Понти узима пример фантомског уда, односно да пацијент којем је ампутиран део тела и даље живо осећа тај део тела наводећи том приликом и прустовски пример да Прустов јунак констатује смрт своје баке коју још увек није изгубио јер је „чува у хоризонту свог живота“ (1978: 97).

pamet noćne svjetiljke od češkog stakla u obliku urne, lančićima obješenu o strop, kamin od mramora iz Sijene, u mojoj spavaćoj sobi u Kombreu, u domu moga djeda i bake, u dalekim danima koje sam u tom času smatrao sadašnjim mada ih sebi nisam točno predočivao. Prust, *Du Côté de chez Swann*, I, str. 15 – 16 (1978: 196).

Прустовим примером Мерло-Понти илуструје улогу и однос меморије и тела, односно подупире идеју да се сећање не може схватати као структура, односно као извесна конститутивна свест прошлости, већ искључиво као „напор да се отвори вријеме полазећи од импликација садашњости“ подразумевајући да је наше тело модус комуникације са временом и простором, као и са *псеудовременом* и *преудопростором*, какви уосталом и јесу просторно-временски модалитети који нису живљени овде и сада, као што је Марселова спаваћа соба у Комбреу (1978: 196). Интелектуална меморија, сматра Мерло-Понти, схватљива је управо у оваквом прустовском смислу где се предмет сећања извлачи као идеја у пресеку свих (псеудо)темпоралности.

Дакле, поред Сосира као заједничког интереса за теорију, заједнички књижевни ослонац и Мерло-Понтију и Барту јесте – Пруст. Док је Барту Пруст био значајан како садржински, тако и формално, нарочито као пример особеног стила и теме сећања и прошлости, за Мерло-Понтија Прустов текст је битан због специфичне феноменологије перцепције коју је развијао. Прустов текст, конкретно, јесте потврђивање још једне заједничке тачке Мерло-Понтијеве и Бартове филозофије – теме тела и телесног која је у уској спрези са темом језичке (само)експресије и самообликовања наративног сопства у его-документу. Дакле, у разради својих ставова, филозофије и поетике, и Мерло-Понти и Барт ослањају се на текст који се може подвести под категорију его-документа у којем се сопство не довршава, већ се враћа на почетак, на акт писања, као процес.

*Мерло-Понтијев и Бартов филозофски концепт тела: ка естетици
недовршеног и его-документу*

Уочене везе између двојице француских интелектуалаца, како смо претходно запазили, тичу се припадности сличном миљеу, пониклости из структуралистичко-лингвистичких тенденција, истих књижевних узора (Пруст) и суштински хуманистичке перспективе у којој је постављена субјективност, интимно и историјски-друштвено гледано. Имајући у виду да смо већ представили Мерло-Понтијев и Бартов концепт тела, ради уочавања кључне везе два мислиоца, намера нам је да, компаративном анализом двеју позиција, уочимо могуће слојеве ја-текста као тела, то јест разумевања односа стварног тела и тела у тексту, те издвојимо сличности и установимо кључну упућеност. Почев од слоја структуре, преко слоја значења, до естетског слоја које смо уочили у мерло-понтијевској концепцији и кореспондирајућим аспектима бартовског концепта тела, успоставићемо јаснију упоредну анализу оба концепта, тачније навешћемо које су то кључне и суштинске сличности и, на крају, објаснити начин на који се Мерло-Понтијев и Бартов концепт

тела међусобно допуњују и уливају један у други због чега нам је, уосталом, и важна ова компаративна теоријска подлога. Подударности које уочавамо између Бартовог и Мерло-Понтијевог концепта тела јесу на плану слојева које смо назвали: **слој структуре, слој значења и естетски слој**. **Заједнички именилац** уочених подударности јесте **принцип естетске недовршености** који се испољава у суштински *отвореној* форми бартовског текста, која је мерло-понтијевски условљена отвореношћу перцепције. Кроз „рад“ принципа естетске недовршености на нивоу органске форме успоставља се **комуникативна тачка Бартовог и Мерло-Понтијевог дијалога – его-документ** као вишеслојна органско-недовршена форма у којој сопство остварује *хијазму своје двоструке анонимности* (апсолутне индивидуалности и апсолутне општости) **нужно недовршено**.

Како бисмо своју компаративну анализу правилно усмерили, неопходно је да имамо на уму *две кључне дистинкције* у поређењу два концепта тела о којима расправљамо. Наиме, у својим филозофским разматрањима Мерло-Понти полази од анализе људског тела у којем препознаје аспекте уметничког дела, док Барт полази од текста у којем препознаје аспекте и релације људског, тачније еротског, тела. Мерло-Понтијева линија схватања тела води од стварног тела како га познајемо у доживљају ка уметничком језичком делу (тело као реч и говорни гест), док Бартово разумевање тела креће од текста према анаграму тела (реч и говорни гест као тело). То је *прва кључна дистинкција* у разумевању Мерло-Понтијеве и Бартове позиције, схваћена као „надопуњујућа“. Мерло-Понти полази од стварног тела ка уметничком делу, а Барт од текста ка телу, међутим, имплицитна Бартова поетика (на пример *Митологије*) говори нам да је живљена стварност и сама схваћена као текст и интерпретативни простор, а да се ван текста не може живети – то јесте свакако постструктуралистички интонирана мисао, али нам казује нешто и о Бартовој индивидуалној естетици. Отуда је важно да у нашој компаративној анализи пођемо управо од уже схваћеног Мерло-Понтијевог концепта тела, тачније његовог разумевања људског тела које је упоредиво са уметничким делом како бисмо успоставили паралеле са Бартом.

Друга кључна дистинкција два концепта тела лежи у томе што Барт наглашава еротску димензију текста као тела, односно текст као обличје еротског тела, док ће код Мерло-Понтија сексуалност и еротска структура тела бити подједнако важне као и перцепција, односно неће бити наглашени као феномени егзистенције. Код Барта је еротско тумачено кроз хеднонистичко, задовољствено: као што *блистају* места на телу где се одећа разгрнула, тако читалац опажа значењски преливајућа места у тексту. Мерло-Понти ће издвојити сексуалност као важан аспект феноменологије тела „као оригиналну интенционалност и виталне коријене перцепције“ (1978: 172), али сама сексуалност и еротизација тела неће имати суштински значај као код Барта, већ ће без наглашене хијерархизације важити за сегмент недвојив од тела. Да би илустровао (ко)егзистенцијалну вредност сексуалности, односно њену нераскидиву везаност за „спознајни и дјелатни битак“ и егзистенцију као такву (1987: 172-174), Мерло-Понти наводи упечатљив пример. Наиме, након што добија забрану од мајке да се састаје са младићем којег воли, девојка почиња да одбија храну, престаје да спава и, на крају, чак и да говори (Merleau-Ponty 1978: 175). Девојчино одбијање

хране, недостатак сна и губитак говора Мерло-Понти интерпретира као одбијање (су)живота јер „гутање симболизира покрет егзистенције који пушта да кроза њ пролазе догађаји и асимилира их; болесница, дословце, не може „прогутати“ забрану која јој је наметнута“ (Merleau-Ponty 1978: 175). Сексуалност се не тумачи као некакав споредни феномен, она је „атмосфера“ егзистенције (Merleau-Ponty 1978: 183)¹²⁰, док еротичка перцепција представља суптилнији слој перцепције као својеврсне интенције, али не интенције тела на друго тело као какав објекат, већ жеље оног који мисли на другу жељу која је подједнако и мишљена, али и мисао сама – *cogitatio*. Мерло-Понти, на чијем је трагу и Барт, имплицира да сексуалност и еротско имају *метафизички квалитет*, односно да се не могу свести на објективно, физичко и физиолошко, већ да принципом трансценденције сексуалност добија мисао у општости егзистенције и обратно (1978: 181-182).

Такође, у бартовском контексту, не смера тело реципијента на тело текста као што би се желео обичан предмет, већ се у том односу кристалише жеља као манифестација телесног у интенцији једне отеловљене мисли на другу. У бартовском маниру, на начин на који се жели тело другог, тако се „жели“ и истражује текст како би се *сазнале* и разоткриле дубинске структуре и односи, *као да* би се тако дошло до „замотане“¹²¹ тешко досежне суштине, „као да је механички узрок моје жеље у телу наспрам мене (налик сам оној деци која растуре часовник не би ли сазнала шта је то време)“ (Барт 2010: 94). „Гутање“ текста, као у Мерло-Понтијевом примеру гутања забране, означава како *еротичку структуру егзистенције*, тако и упућује на еротичку структуру текста који је проткан жељом као привилегованим знаком те еротичке структуре, односно текстуре. Заправо, текст прожет жељом у извесној мери више говори о читаоцу хедонисти који „конзумира“ текст. Реч је о томе што, као што код Мерло-Понтија тело није физиолошки или биолошки схваћено, тако и код Барта телесно обличе текста пре упућује на феноменолошки схваћен текст као конкретизацију у читању, него на заиста еротизовану представу људског тела. Каква би то уопште представа била? Пре би се могло рећи да би то био спектар различитих и могућих представа тела. Бартов концепт текста-тела јесте **хедонистички концепт** који захтева читаоца прожетог еросом текста. Такав бартовски читалац, какав је и сам Барт, ужива у потанкостима и сазнању новог, интимног, које пружа задовољство. У ствари, ту није толико реч о новом знању као информацији или ерудицији, колико о учењу другачијег, калеидоскопског виђења стварности што је једна од дистинктивних особина уметности, од књижевности до фотографије. Бартовско задовољство у процесу еротизације важно је управо јер разоткрива естетско. Наводећи интерес за биографско, за детаљ, Барт наводи како су га посебно занимали делови Амијеловог дневника које је издавач избацио, као на пример какво је било време на Женевском језеру (2010: 134-135).¹²² Ово ново знање у виду поетско-

¹²⁰ В. „Isti razlog koji priječi da se egzistencija »reducira« na tijelo ili na seksualnost, također priječi da se seksualnost »reducira« na egzistenciju: znači da egzistencija nije red činjenica (kao »psihičke činjenice«), koji se može reducirati na druge ili na koji se one mogu reducirati, nego dvosmislena sredina njihove komunikacije gdje se njihove granice zamućuju, ili još njihova zajednička potka“ (Merleau-Ponty 1978: 181).

¹²¹ Намерна употреба терминологије карактеристичне за одећу због Бартове идеје о еротском „разгртању“ одеће у функцији еротизације.

¹²² У следећем пасусу Барт наслућује его-документ:

естетске чињенице представља заправо својеврстан *естетски доживљај*, односно естетско искуство, за Барта хедонистичко, уживалачко.¹²³

Мерло-Понтијева становита констатација да су уметничка дела индивидууми и бића која представљају *чвориште живих значења*, односно, како смо објаснили, чвориште значења која нису фиксирана, већ отворена и тешко пребројива, изразито је блиска Бартовој идеји о живљењу у бескрајном тексту, *отвореном списку језичких ватри*, тачније текстуалности која се противи затворености, тоталитету и једнозначности. Такође, у својим каснијим есејима о уметности, Мерло-Понти експлицитно тврди да књижевност, за разлику од других уметности, „одлучније прихвата да никад није потпуна, и да нам даје само отворена значења“ (2016: 143). Сама Бартова идеја да је живот немогућ изван бескрајног текста могла би се упоредити са Мерло-Понтијевим разумевањем бића-у-свету, односно сраслости бића са месом света изван којег је немогуће мислити и делати. Испреплетане идеје *недовршености* и *отворености* чине се крунским идејама које ова двојица мислилаца деле.

Уколико се подсетимо Мерло-Понтијеве анализе немогућности сагледавања коцке са свих страна у истом тренутку, односно релативности перцептивног перспективизма, а с друге стране, имамо на уму Бартов хедонистички концепт текста-тела, јасно нам је да Мерло-Понтијева филозофија тела и Бартова књижевно-теоријска концепција итекако имају додирних тачака, те конкретно, **сусрећу се најпре у структурно-значењском чворишту**. За Мерло-Понтија, перцепција која

„Зашто у историјским, романеским, биографским делима налазимо (извесни, међу којима сам и ја) задовољство у приказивању „свакодневног живота“ неког раздобља, неког лика? Чему та радозналост за потанкости: распореди часова, навике, обеди, станови, одећа, итд.? Да ли је то фантазматски укусу за „реалност“ (саму материјалност онога „то је било“)! А није ли сама фантазма која призива „потанкост“, малени, приватни приказ у који лако могу да се уденем? Нема ли, све у свему, „малих хистерика“ (ови читаоци, ту) који извлаче насладу из нарочитог позоришта, не позоришта величине, већ из позоришта осредњости (не могу ли постојати снови, фантазме осредњости?).

Такође, немогуће је замислити тананије, безначајније бележење од бележења „какво је време“ (какво је збивало); ономад, ипак, читајући, покушавајући да читам Амијела, буди се у мени раздражљивост због тога што је издавач, врли (још један од оних који одбијају задовољство), уверен да чини ваљану ствар, из овог *Дневника* избацио свакодневне детаље, време какво је било на обалама Женевског језера, да би задржао само отужна морална разматрања: ипак, то време није оно што није застарело, него Амијелова филозофија“ (2010: 134-135).

¹²³ У овом контексту важно је напоменути Фукоов (Michel Foucault) интервју насловљен „Минималистичко сопство“ (“Minimalist Self”) снимљен на енглеском језику и објављен у канадском часопису *Ethos* у јесен 1983. године. У разговору са Стивенем Ригинсом (Stephen Riggins) Фуко је изразио песимистички став о могућности промене света знањем иако је, са теоријске тачке гледишта, свестан да је знање итекако мењало свет и субјекта у свету, али за њега политичка моћ има несразмерно деструктивну моћ у односу на знање само. Сопство је променљива инстанца, слаже се Фуко. Међутим, промену властитог сопства властитим знањем Фуко упоређује са естетским искуством. Знањем се сопство оплемењује како би се самоактуализовало. Отуда, у контексту компарације са естетским искуством, Фуко наводи пример сликара који слика како би и сам био измењен својом уметношћу. У естетском искуству проналазимо, дакле, и својеврстан епистемолошки тренутак, али и етички уколико под етиком подразумевамо, фукоовски, *однос према себи* када се дела, а не делање према неком спољашње установљеном кодексу.

утемељује онтологију бића потврђује се као „недовршива синтеза“ која подразумева *бесконачност* упркос властитој недовршености (1978: 397). Подједнако у Мерло-Понтијевој, а можда још снажније у Бартовој концепцији тела наглашен је *аспект значења*: код Мерло-Понтија реч је о телу које постаје место значења, док је код Барта реч о садејству текстуалног „ја“ и реципијента који постаје практично нужан услов и активатор задовољства у тексту. Самим тим, Бартов и Мерло-Понтијев концепт тела деле сличност у погледу и слојева структуре и значења: оба слоја зависе један од другог и условљавају естетски слој. Односно, запажа се *деловање принципа естетске недовршености*, то јест, **отвореност и недовршеност структурно-значењског слоја** уочавају се кроз **фрагментарност у естетској димензији** текста.

„Ја“ се у Мерло-Понтијевој филозофији конструише у односу према „не-ја“. Мерло-Понти одбацује пуку рефлексивну анализу и солипсизам верујући да свест о себи као уједно и телу и свести јесте и свест о другоме, покрет егзистенције према другом телу и другој свести. У основи мерло-понтијевско схваћене субјективности лежи, како смо истакли, језгро интерсубјективности. Субјективност која је непрекидно у свету, свом неизбежном станишту, увек је *нужно интерсубјективност* – субјективност која тражи и проналази идеалан, односно адекватан модус суживота, *етику живљења* и бивања људским бићем, оног квалитета који се не дели ни са животињом нити са неживим предметом. Свакако, понашање и емоције другог за „ја“ не могу бити доживљене ситуације, већ „поназочене“ с обзиром да сваки субјект пројектује и разуме свет из темеља властите субјективности (1978: 370).¹²⁴ Може се, дакле, доживети квалитет туђе емоције и понашања, али не и интезитет. Међутим, ако ипак егзистенцију другог сведемо на *чињеницу*, треба имати на уму, наглашава Мерло-Понти, да је то *чињеница-за-мене* коју „ја“ мора доживети у хоризонту властитих могућности како би она имала *вредност* чињенице (1978: 372). У свету и међу другима биће остварује своју егзистенцију, обелодањује своју субјективност у интерсубјективном пољу.

Управо у *погледу интерсубјективности* коју предлаже Мерло-Понти можемо пронаћи сличности са нашим тумачењем Бартовог концепта текста као тела. Наиме, у поглављу о Бартовом разумевању текста-тела извели смо тумачење да је текст повлашћено *место сусрета* тела онога који пише и онога који чита. Текст представља тело исказног „ја“¹²⁵ које се претапа у експресивно „ја“ које, како се може расуто ишчитати у Бартовим текстовима, има своја различита „тела“ у зависности од просторно-временских аспеката или ангажованости „ја“ које се самоизражава.¹²⁶

¹²⁴ Мерло-Понти сликовито објашњава:

„Ali narokon, ponašanje drugoga pa čak i riječi drugoga nisu drugi. Tuga drugoga i njegova srdžba nikada nemaju točno isti smisao za njega i mene. Za njega su to doživljene situacije, za mene su to ponazočene situacije. Ili ako mogu, nekom pobudom prijateljstva, sudjelovati u ovoj tuzi i srdžbi, one ostaju tuga i srdžba mog prijatelja Pavla: Pavao trpi jer je izgubio ženu, ili je srdit jer su mu ukrali njegov sat; ja patim jer je Pavlu teško, ja se srđim jer je on srdit, situacije se ne mogu podudarati“ (1978: 370).

¹²⁵ Овде не користимо реч „писац“ или „аутор“ због бартовске идеје о смрти аутора као биографске персоне.

¹²⁶ Подсетимо се претходно спомињаног фрагмента „Плурално тело“ из студије *Ролан Барт по Ролану Барту*.

Такође, текст укључује и тело оног који га реципира, чита, који се у њега „уписује“ и доживљава га као „чињеницу“ у спектру властитих могућности. Телесно обличје (и обликовање) текста условљено је укрштањем више „ја“. Као што се не може у потпуности преузети снага емоције или понашање другог, како тврди Мерло-Понти, тако се не може „до краја“ преузети смисао неког текста. Заправо, реч је о томе да се текст и у бартовском смислу може разумети *као право интерсубјективно поље*.¹²⁷ Од начина „захватања“, сазнавања и тумачења стварности коју живимо зависи и модел егзистенције који условљава уједно и *естетику егзистенције*. Та тачка сусрета Мерло-Понтијеве естетике егзистенције као интерсубјективног поља и Бартове текстуалне онто-естетике јесте у *его-документу*, у којем се процес-сопство као *par excellence* органска форма остварује недовршено у хоризонту своје личне историје (историје као приче), без правог почетка и краја, и друштвене историје света као нужног интерсубјективног станишта.

Премда Мерло-Понти наводи да се људско тело може поистовети са уметничким делом, изводимо закључак, да се и само уметничко дело може упоредити са људским телом као субјект-објект, што нас води бартовском моделу размишљања. Начин на који се *естетика егзистенције*, односно естетска форма постојања, остварује у Мерло-Понтијевом и Бартовом концепту тела јесте путем својства *отворености*, које сматрамо важним својствима тела и дела, те отуда спецификумом естетске *недовршености*. Тело, перцептивно отворено, као *чвориште живих значења* које се доводи у везу са естетским предметом постаје и сâмо отворена форма која се смешта у форму недовршеног (недовршено дело). С друге стране, Бартов текст-тело у отворености (то јест, бесконачности) језика проналази своју књижевну форму такође у недовршеном и то у – *фрагменту* као хотимичном и једино природном изразу краткоће задовољства и језичке (само)експресије. Бартова мисао може се тумачити и као један од изданака линије мишљења о телу и уметничком изразу коју је започео Мерло-Понти, а која је опет интонирана Бартовим личним печатом. Тачније, Бартови текстови, како ћемо у детаљнијој анализи показати, представљају конкретизацију златног пресека мерло-понтијевских и бартовских идеја о телу, о отворености и недовршености перцепције а самим тим и отворености и „недовршености“ тела, односно (само)израза – его-документа.

¹²⁷ Подсећања ради, а нарочито у погледу сличности, али и разлике између Мерло-Понтијевог и Бартовог правца мишљења, Барт се знатно касније у својим семинарима и предавањима бавио темом коегзистирања и интерсубјективности назвавши тај семинар *Comment vivre ensemble?* [Како живети заједно?](1977). Семинар који је Барт започео у јануару 1977, а објављен је знатно после његове смрти, тицао се теме интерсубјективности, међутим за разлику од Мерло-Понтија који је интерсубјективност постављао као незаобилазан аспект субјективности, Барта је интересовало како пронаћи идеалну дистанцу између себе и других како би друштвени живот био прихватљив за све у једном институционализованом контексту моћи која је готово увек репресивна. Барт отуда говори о очувању *идиоритмије*, властитог ритма живота који неће представљати ексклузију из колективног ритма. Ова Бартова идеја о идиоритмији била је, с разлогом, предмет бројних полемика о утопистичком друштву и уређењу.

На самом крају ове главе, прецизније и систематично истичемо кључне тачке „дијалога“ Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела који се најтешње срећу у его-документу:

- 1) **У слоју структуре** его-документа, у дијалогу *Мерло-Понтијеве феноменологије тела* (које је налик вишезначном уметничком делу) и перцепције чија је синтеза никада довршена, с једне стране *и Бартове идеје еротичне текстуалности која укида коначност*, односно текста као интерсубјективног поља, с друге стране, **уочава се отвореност и недокршеност**, а отуда и **веза органске и недокршене форме у књижевном изразу**;
- 2) **У слоју значења** его-документа, у контексту *Мерло-Понтијевог разумевања тела* као „чворишта живих значења“, то јест спознаје која није коначна *и Бартове идеје о активном читаоцу* који ступа у насладно-епистемички пакт са текстом као интерсубјективном пољу, **такође се разоткривају особине отворености и недокршености**;
- 3) **У естетском слоју** его-документа, тумаченом у *дијалогу Мерло-Понтијеве онто-естетике тела* које дели неодређеност и трансценденцију своје егзистенције са уметничким делом *и Бартове идеје о хедонистичком концепту краткоће задовољства у проналажењу фрагментарне форме сопства*, **запажа се отвореност и недокршеност кроз јасну форму фрагмента**, односно **принцип недокршености у его-документу демонстрира своје дејство захваљујући саусловљености текстуалног „ја“ и телесне структуре** – естетско решење тела као текстуалног процес-сопства (динамичног, отвореног сопства које никада не довршава своју спознају) проналази се у *его-документу* као отуда *нужно фрагментарној и недокршеној форми*;

Дакле, важно је и неопходно указати на очито сличне, а недовољно истражене везе између ставова два француска филозофа који су поникли из сличног миљеа. Потом, поређењем Мерло-Понтијеве и Бартове позиције успоставља се њихова ревитализација, односно могући пут сагледавања данашњих питања која искрсавају у области науке о књижевности и естетике, како на макроплану, тако и на микроплану на примерима из конкретних књижевних текстова. Такође, *принцип естетске недокршености* у књижевности тумачен кроз визуру Мерло-Понтијеве и Бартове позиције, тачније кроз пресек њихове заједничке оријентације на тело и језик, а потом и *апликација*, односно конкретна књижевна анализа примењена на Бартове текстове, показују Бартову прећутну комуникацију са Мерло-Понтијем. **Принцип естетске недокршености**, који се поставља као заједнички именилац Мерло-Понтијеве и Бартове дијалогске везе у его-документу, биће предмет разматрања у наредном поглављу. Разјаснивши најпре порекло, историју и механизам самог принципа естетске недокршености, детаљније ћемо се посветити разумевању недокршене естетске форме его-документа на основу концепата тела ова два мислиоца.

2.

**Принцип естетске недовршености у
разумевању тела Мориса Мерло-Понтија и
текста-тела Ролана Барта**

II

Принцип естетске недовршености у разумевању тела Мориса Мерло-Понтија и текста-тела Ролана Барта

„Svijet koji je uvijek, kako to kaže Malebranche, samo »nedovršeno djelo«, ili koji, prema riječi koju Husserl upotrebljava za tijelo, nije »nikada potpuno konstituiran«, ne iziskuje i štoviše, isključuje konstituirajući subjekt“ (Merleau-Ponty 1978: 420).¹²⁸

Након што смо у претходним поглављима детаљно представили и протумачили концепт телесног код француског феноменолога Мориса Мерло-Понтија и концепт текста-тела у књижевној теорији Ролана Барта, у овом поглављу настојаћемо да разумевање тела двојице филозофа и теоретичара у контексту књижевности и уметности доведемо у везу са *принципом естетске недовршености* с обзиром да обе позиције вишеструко оправдавају такву интерпретацију, како смо већ раније указали. Сличности и разлике између Мерло-Понтијеве и Бартове позиције отвориле су нам путоказ ка даљој интерпретацији везе *модела органске и недовршене форме* у естетском простору књижевног текста.

У првом од потпоглавља представићемо *non finito* – принцип естетске недовршености – који се најпре развио у ликовним уметностима, тачније у скулптури. У првом поглављу не само да тумачимо механизам принципа естетске недовршености у ликовним, односно визуелним уметностима, архитектури, скулптури, сликарству, а потом и фотографији, већ и, на основу минуциозних студија о *non finito* принципу, тумачимо слојевитост саме недовршене форме у ликовним уметностима, остављајући простор и путоказе за даљу интерпретацију у литерарним истраживањима, односно пољу књижевности.

У другом поглављу, на основу претходно испитане слојевитости *недовршене* форме, испитаћемо деловање естетског принципа недовршености у сфери књижевног дела изграђујући и разјашњавајући својеврсну естетику недовршености у истраживањима књижевног типа. Захваљујући Мерло-Понтијевом и Бартовом концепту тела у плодној и расветљујућој полемици са Ековим (Umberto Eco) концептом „отвореног дела“ долазимо до кључних поставки недовршеног у књижевности – *отворености* и *фрагментарности*. Перцептивни модел и улога реципијента, у контексту назначених елемената Мерло-Понтијеве и Бартове естетичке позиције, указују нам на снажне везе које недовршена форма у књижевности има са органском формом у уметности уопште.

¹²⁸ У оригиналу:

„Un monde qui n'est jamais, comme le dit Malebranche, qu'un » ouvrage inachevé « , ou qui, selon le mot que Husserl applique au corps, n'est » jamais complètement constitué « n'exige pas et exclut même un sujet constituant“ (Merleau-Ponty 1945: 465).

У трећој и закључној глави поглавља испитујући везу органске форме и недовршене форме у простору књижевности и то у хоризонту мерло-пontiјевско-бартовске концепције закључно излиставамо **слој структуре, слој значења и естетски слој** его-документа као органско-недовршене форме. Детаљније разумевање улоге принципа естетске недовршености у пресеку мерло-пontiјевске и бартовске позиције, предочено у закључном поглављу, показује се од пресудног значаја за даљи ток истраживања који се надаље конкретније примењује на моделу *l'écriture de soi* [„писање себе“/ „писмо сопства“]¹²⁹, односно на текстовима у ја-форми које смо поставили под кишобрански термин – *его-документ*.

2.1. Филозофска снага *non finito* поступка у ликовним уметностима

Вероватно је да различитост приступа у стварању уметности, њених облика и подоблика, представља један од кључних разлога због кога су метафизика стварања и филозофија композиције можда најдуже и највише истраживана питања у филозофији уметности. Од Плинија Старијег који је забележио да је хеленистички сликар Апел бољи уметник од свог супарника у сликарству, Протогена, јер зна када треба „скинути руку са слике“ (Draškić Vićanović 2007-a: 21) па све до данас посебно су се тумачи, између осталог, задржавали на анализи *проблема завршивости уметничког дела*: односно, интерпретације када се уметничко дело заиста може сматрати готовим, то јест завршеним, било када је реч о стваралачком процесу, или процесу рецепције. Док поједини тумачи, попут Бирдслија (Monroe Beardsley) или Ливингстона (Paisley Livingston) сматрају да је потребно испунити *нужне услове* како би се уметничко дело могло сматрати завршеним и готовим, други наине тврде да такви услови не постоје, односно бар да се услови не могу постављати *a priori* као нужни, већ пре као *довољни* (Hick 2008: 67).¹³⁰ Недовршеност уметничких дела често проиходи из *нехотичне*



Фигура 1: Микеланђело, *Роб који се буди (Lo Schiavo che si ridesta)*

Извор: Accademia.org

¹²⁹ Наш превод.

¹³⁰ Овде упућујемо на коментар аутора текста „When Is a Work of Art Finished?“ којим покушава да оправда своју интерпретативну позицију:

„Moreover, I shall voice my suspicions that there are no necessary conditions for a work's being finished. Instead, after some investigation of what a state of being finished entails for a work, I shall argue that we can identify at least one *sufficient* condition for this state“ (Hick 2008: 67).

У нашем преводу: „Штавише, изнећу сумњу да не постоје нужни услови довршења бића дела. Уместо тога, након пар истраживања о томе шта стање довршености подразумева за дело, тврдим да можемо идентификовати барем један *довољан* услов за ово стање.“

недовршености (Draškić Vićanović 2010: 8-9), односно ауторске немогућности да их доврши из било ког личног разлога или сплета животних околности. Утолико је важно уочити дистинкцију управо између *нехотичне* и *хотимичне недовршености* (Draškić Vićanović 2010: 8-9). Хотимична недовршеност, односно тренутак у којем се дело проглашава „готовим“, осим што представља *ауторску намеру*,¹³¹ такође својом намерном недовршеношћу дело позива реципијента у прецизнији увид у структуру дела, у онто-естетику самог дела (в. Draškić Vićanović 2010). Отуда се, најпре у визуелним, ликовним уметностима може дискутовати о *принципу естетске недовршености* као *конститутивном у стварању специфично естетског простора*, или *non finito* принципу стварања којим се постиже хотимична недовршеност уметничког дела (в. Draškić Vićanović 2010). Принцип естетске недовршености поставља као *ефекат диспропорцију између довршеног и недовршеног слоја* материје и таквим „контрастирањем“ обликованог и безобличног наглашава се „ефекат довршених облика“ (Gilbert 2003: 60)¹³². *Non finito*, плодан принцип естетске недовршености, постаје *par excellence* „органон филозофије“ у слојевитом разумевању стварања уметничког дела, односно разумевању његове структуре (Draškić Vićanović 2010: 65).

Non finito поступак у архитектури, скулптури и сликарству

Један од првих тумача *non finito* принципа био је ренесансни уметник Ђорџо Вазари (Giorgio Vasari).¹³³ Интерпретирајући Микеланђеловог Светог Матеја и Мадону Медичи он проналази у несавршенству (*imperfezione*) грубих потеза наговештај савршенства (*perfezione*) довршене форме (Gilbert 2003: 57). Бенедето Варки (Benedetto Varchi) у свом посмртном говору Микеланђелу 1564. године нагласио је да је чувени фирентински скулптор заправо отелотворио већу снагу и дубину израза у недовршеним него у довршеним делима (*troppo finito*) (Gilbert 2003: 59).

Non finito принцип као интенционална недовршеност уметничких дела развио се у ренесансној Италији најпре као скулпторски поступак који се доводи у везу са поетиком скулпторског стварања фирентинског уметника Микеланђела Буонаротија (Michelangelo Buonarroti). Француски историчар уметности Жермен Базен (Germain Bazin) у својој прегледној студији о историји светске скулптуре готово са сигурношћу наводи да је уметник ране ренесансе Донатело увео *non finito* поступак у даљи ток

Реч „sufficient“ у есеју нагласио је сам аутор.

¹³¹ На пример, професор тексашког универзитета Хадсон Хик (Darren Hudson Hick) такође наводи Ливингстонове тврдње да се уметничко дело не може сматрати завршеним уколико га сам аутор није тако интендирао: „Rather, Livingston argues, a work cannot be complete unless the artist has performed this intentional act“ (2008: 69).

¹³² У оригиналу: „When the work shows finished and unfinished areas adjacent to each other, disproportion is the effect but the contrast heightens the effectiveness of the finished parts.“

¹³³ Погледати студију: VASARI 1907.

стваралаштва још у својим скулптурама у бронзи из Падове (1968: 71). Да ли је ефекат недовршености Донателових бронзаних скулптура из Падове хотимичан или не, није потпуно јасно. Међутим, многи тумачи, историчари уметности и естетичари, слажу се да је Донатело, наспрам своје доминантне прецизности у скулпторству, ипак у *рељефној техници* назначио *non finito* или *bozzetto* поступак при чему рељефне фигуре као да израстају из дубине простора наслућујући један модеран приказ који има својства цртежа у погледу флуидности контура и саме представе уопште.¹³⁴

Архитектура

Што се тиче принципа естетске недовршености у архитектури, сматрамо да је реч о знатно комплекснијем питању, самим тим што бисмо морали најпре прецизније дефинисати шта подразумевамо под недовршеним у уметности архитектуре. Како дела архитектуре имају најчешће практичну намену (стамбену, религијску или хедонистичку какву имају паркови и вртови), знатно је теже дефинисати хотимично недовршено у архитектури и није предмет овог рада. Међутим, занимљива је опсервација Вилијама Гилпина (William Gilpin), британског уметника и свештеника познатог по одређењу „питорескног“¹³⁵ у уметности, који у студији *Observations on Several Parts of Great Britain* (1789) наводи да је опатија у Кирксталу „превише савршена јер није довољно руинирана“, сугеришући да недовршеност подстиче целокупну мрежу имагинације реципијента, али и да даје изванредан дигнитет естетском предмету кроз „одређени степен нејасноће“ (Guentner 1993: 43).¹³⁶



Фигура 2: Огист Роден, *Размишљање (Meditation)*,

Извор: Musée Rodin © Agence photographique du musée Rodin - Jérôme Manoukian

¹³⁴ Такође, интересантну напомену о Донателовим рељефима у својој студији о естетици недовршеног *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног* (2010), сугерише и Ива Драшкић Вићановић. Наиме, ауторка издваја Донателов заравњени (*schacciato*) рељеф *Свети Ђорђе убија аждају* на постаменту његовог Светог Ђорђа у којем скулптор захваљујући игри светлости и сенке у плитком рељефу успева да створи *утисак* његове слојевитости, односно да продуби простор на више нивоа што се махом приписивало Микеланђеловој скулптури (Draškić Vićanović 2010: 38).

¹³⁵ Више о одређењу појма „питорескно“ погледати у Гилпиновој студији: в. GILPIN 1768.

¹³⁶ Уп.: „We rather wish for that degree of dilapidation, which gives conjecture room to wander; and the imagination some little scope. A certain degree of obscurity adds dignity to an object“ (Guentner цитира Гилпина 1993: 43).

У нашем преводу: „Радије се приклањамо том степену трошности, који даје простор за претпоставке и лутања; а машти неки мањи домет. Одређени степен нејасноће даје дигнитет објекту.“

Естетика руине могла би се довести у везу са естетиком недовршеног уколико човека, време и природу схватимо као кључне факторе који знатно утичу на окрњивање, односно фрагментацију једне форме. Такође, важно је ипак нагласити да недовршено у архитектури у контексту руине **није** у пуном смислу пример хотимично недовршеног. Архитектонско дело може бити руинирано вољом човека, нагрижено зубом времена и „под контролом“ креативности природе (обраслост биљкама на пример), као факторима који одређују живот једне грађевине. *Нехотична фрагментарност* архитектуре – храмова, замака или катедрала – може имати ефекат поетичне рустичности и тековине духа једног прошлог времена које нам се често, у перцепцији и доживљају, естетски и меланхолично нуди. Међутим, Гилпин алудира да непотпуност представља својеврсну руинираност као *неминовни део нашег искуства* (Guentner 1993: 43), те је отуда недовршеност, ако не израз ауторске оригиналности (јер руинираност архитектуре о којој Гилпин говори нехотична је и узрокована спољашњим факторима), онда бар, *вежба растељивости имагинације рецепијента*.

Сматрамо да је Гилпин на добром трагу у разумевању недовршене форме у архитектури јер нарушавањем довршености архитектонско дело означава се као динамична, процес-форма при чему је рецепијент заправо увучен у *процес реконструкције* – предмет се довршава у свести која је *првенствено окренута прошлости* (перспективи „како је нешто било“, односно „како је нешто могло бити“). Фрагментарно архитектонско дело метафорички постаје *здање сећања*, да је нешто било, али да се, баш као и сећање, *урушава* у пресеку различитих временитости. У линији Мерло-Понтијеве анализе, рефлексивна (не)проживљена прошлости из перспективе садашњег тренутка на који се надвија будући тренутак, нужно је дата у фрагменту, недовршено и отворено. У контексту реченог, разумевање везе *двосмислености времена и конституисања/реконструисања сопства* схваћеног као *процес-форме*, у пресеку Мерло-Понтијеве и Бартове концепције тела, указује се **катеорија его-документа као естетске фрагментарне форме** и текстуалног „здања“ које је *нужно недовршено*. Та веза органске и недовршене форме у его-документу биће детаљније објашњена у посебном одељку посвећеном појму его-документа и разлозима његове употребе у овом раду.

Скулптура

Non finito поступак у историји скулпторалне уметности свакако најочљивији је у пионирској Микеланђеловој, а потом и Роденовој (Auguste Rodin) скулптури. Уместо простирања у све четири димензије, Микеланђелове *non finito* скулптуре имају највише две димензије јер нису *слободне*, већ „приковане за необрађену материју“ (Draškić Vićanović 2010: 24). Микеланђелове скулптуре попут *Роба који се буди* (Фигура 1) представљају мермерне поставке у којима се из сирове безобличне материје (в. Draškić Vićanović 2010), издижу фигуре чија је форма, некад прецизније, неке мање прецизно, дефинисана. Микеланђелове *non finito* скулптуре изгледају као

да се облик издиже из безобличне материје образујући нову форму која је *par excellence* обликотворна, односно која се предочава као „збивање форме – процес“,¹³⁷ „бивство-у-делу“ (Draškić Vićanović 2010: 34)¹³⁸. Недовршена форма прима се као *естетска*, према Драшкић Вићановић, захваљујући: 1) разоткривању *онтолошког* аспекта преко чулне (онтичке) недовршености и 2) *гносеолошког* аспекту који указује на залог реципијента-уживаоца да форму, на основу њених квалитета, доживи као (естетски) недовршену и да „настави“ њено довршење менталним актом (2010: 14). Излиставање *онтолошког*, *гносеолошког* и *естетског* аспекта *non finito* скулптуре у анализи конкретних дела које се изводи у студији *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног* Иве Драшкић Вићановић, у нашем раду узимамо за **подстицај у формулисању кључних слојева органске књижевне форме на које принцип естетске недовршености**, у мерло-пантијевско-бартовској линији разумевања тела, **делује у пуној снази на примеру текста, его-документа**.

Естетска недовршеност уочава се и у Роденовој скулпторској уметности, чије примере Драшкић Вићановић анализира у студији *Non finito* (2010) које ћемо и овде споменути зарад прецизнијег разјашњења дејства естетског принципа недовршености у ликовности. Наиме, кроз специфичну „визуелизацију страсти“ и телесности која се супротставља мисаоном, Роденове скулптуре као што су *Фаун* и

¹³⁷ Термин *процес-форма* употребио је савремени италијански естетичар Ђанкарло Мајорино (Giancarlo Maiorino) у студији *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts* (1990) како би дефинисао барокну форму. Истим термином у својој студији *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног* служи се и Ива Драшкић Вићановић како би указала на динамизам форме.

¹³⁸ Ауторка монографије *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног*, проф. Ива Драшкић Вићановић, обogaђује разумевање принципа естетске недовршености на примерима скулпторалне уметности Микеланђела и Родена, Микеланђелових скица, као и употребе *chiaroscuro* технике у сликарству, притом ослањајући се на феноменолошку анализу коју подупиру аристотеловске, неоплатоничке идеје, али и пресократовске идеје. Поступци одуховљења кроз дематеријализацију скулптуре у Микеланђеловом стваралаштву, за Драшкић Вићановић представљају очулотворење неоплатоничке теме сукоба тела и душе, али и удаљавање од „мрака безобличног“ и приближавање сјају Платиновог Једног (Draškić Vićanović 2010: 34). У том „сукобу“ необрађеног камена као сирове материје и формираног (аристотеловски *hyle*), или бар донекле назначеног (об)лика (аристотеловски *morphē*) и њихове усврховљености, Драшкић Вићановић, поред елемената Аристотелове метафизике, запажа супстрат *предсократовске онтологије*, тачније Анаксимандрове. Анаксимандров *apeiron*, „семе ништавила у срцу бића“, квалитетом и квантитетом, обликом и величином неодређен принцип, јесте *fons et origo* бића, еквивалент хаоса из којег може настати космос (Draškić Vićanović 2010: 17-18). У сукобу *безграничног* и *граничног*, *apeiron*-а и *pegas*-а, уочава се обликотворни процес отрзања форме из чисте материје и у таквој *форми-процес* (ауторка се служи Мајориновим термином) која неминовно увлачи свест реципијента у обликотворни поступак подстицајући његову имагинацију запажа се, сматра ауторка, значајан *гносеолошки аспект естетског принципа недовршености*. Стварајући биће из небића, материја је устремљена форми те отуда, осим специфичног *онтолошког* и *гносеолошког*, кључан аспект *non finito* скулптуре који Драшкић Вићановић уочава јесте и – *естетски* и то у превођењу материје у облик, односно одсуства лепоте у лепоту, али и подстицањем естетског задовољства посматрача. Драшкић Вићановић изводи провокативан закључак о недовршеној форми као *метафизичкој*, у смислу да се у директном, чулном плану појављује изванфизичко, нешто што трансцендира чулну појавност, *meta ta physika*, односно уочавање *eidōs*-а и самим тим недовршеној форми придаје се суштинска филозофска важност. Студија проф. Драшкић Вићановић била је нарочито инспиративна за наш рад, конкретно у погледу теорије слојева и приступа разумевању принципа естетске недовршености, као и његове улоге у уметничком делу.



Фигура 3: Микеланђело, Мушка фигура с леђа (*Studio per un nudo*)

Извор: Web Gallery of Art

Нимфа, Данаида, Балзак, Размишљање представљају игру (или борбу) безобличја и обличја камена (в. Draškić Vićanović 2010). Скулптура *Размишљање* (Фигура 2), предмет анализе студије *Non finito*, представља **о-тело-творени** процес размишљања кроз наглашавање недовршених облика (в. Draškić Vićanović 2010).

Нарочито је занимљива и анализа Роденове скулптуре *Размишљање* (Фигура 2) која предочава женску фигуру без руку, а практично и ногу (в. Draškić Vićanović 2010: 81-82). И у Роденовом примеру кроз *видљиво* (*visible*) рецепијенту се *отвара* димензија невидљивог (*invisible*) и тиме успоставља извесна онто-естетика предмета. „Отварање форме“ које омогућује *non finito* принцип подразумева *процес* (Draškić Vićanović 2010: 54-5). Најпре, како разјашњава Драшкић Вићановић, „устремљеношћу материје према форми“ и ницањем облика из не-облика, *недовршена естетска форма отвара се* према посматрачу, односно рецепијенту који у „игри довршеног и

недовршеног“, „дијалектици онтичког и онтолошког“, стиче увид у саму динамику форме, односно „бивство-у-делу“ доживљавајући саму форму као *процес* при чему се, отуда, уводи и димензија времена (2010: 102-110). Појавна димензија ликовног дела пут је који одводи посматрача *директно* у метафизику стварања (Draškić Vićanović 2010: 114). С друге стране, захваљујући ауторској оригиналности и креативности која се огледа у метафизици форме (Draškić Vićanović 2010: 101), *реципијент се отвара* према хотимично постављеној недовршеној форми, тачније посматрач у недовршеној форми проналази и својеврсну „антиципацију неодређеног/неизвесног искуства“ (Guentner 1993: 41). Могло би се рећи да управо из тог ишчекивања неизвесног извире својеврсно задовољство. Дакле, посматрач деривира естетско задовољство *отварањем* властите перцепције и „разгибавањем“ моћи имагинације која у недовршеном естетском простору може само да наслућује.¹³⁹ Отуда је јасно зашто се недовршена форма као процес-форма може назвати и – *отвореном* јер је њена структура, како смо указали, вишеструко отворена. Међутим, за разлику од недовршеног у архитектури, како смо објаснили конкретно на примеру руине где се

¹³⁹ Британски филозоф и политичар Едмунд Берк разматра филозофски набој и везу између имагинације и цртежа у студији *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Одбрану Беркове тврдње наводи аутор есеја „British Aesthetic Discourse, 1780-1830: The Sketch, the Non Finito, and the Imagination“:

„In grasping at infinity, the mind exercises the powers . . . of multiplying without end, and, in so doing, it expands and exalts itself, by which means its feelings and sentiments become sublime“ (Guentner 1993: 41).

У нашем преводу: „У захватању бесконачности, ум вежба моћи. . . бескрајног умножавања, притом се ширећи и уздижући, чиме осећаји и сентименти постају узвишени.“

перцепција отвара према прошлости, у примеру недовршене скулптуре, перцепција се **отвара и према будућности** (перспектива „како би могло/ће бити“), односно на остале могуће временске перспективе. Имагинација је усмерена на потенцијално довршење телесног у пресеку свих његових могућих перспектива (фигуре у покрету) или даљих потенцијалних естетских решења (скулптуралне представе тела) које реципијент може ментално успоставити.¹⁴⁰ Многобројност перспектива и потенцијалних „естетских решења“ естетски предмет дугује својој фрагментарности у чулној представи (празно место „тражи“ испуњење, наставак...). Отуда, плурализам перспектива и њима адекватна естетска довршења упућују на **естетску недовршеност као суштински формативни принцип фрагментарног хибридног дела у „ја“ лицу – его-документа**. Такво разумевање принципа естетске недовршености у складу је са нашом тезом да је у контексту его-документа, односно текстуално-естетске форме у коју се исписује тело као процес-сопство, принцип естетске недовршености конститутиван. Односно, тело се као динамичка форма, процес-сопство у его-документу нужно остварује недовршено као „ја“ у пресеку својих бројних перспектива. Та недовршеност огледа се на пољу фрагментације, нарочито видне у примеру Бартових текстова који осцилирају између књижевног и теоријског дискурса.

Сликаство

Принцип естетске недовршености уочава се у цртежу и сликарским делима. У том погледу, Драшкић Вићановић прецизно и систематски издваја скицу и сликарску технику *chiaroscuro* као најрепрезентативније примере *non finito* поступка у сликарству, илити цртачким уметностима.¹⁴¹ Скица је била чест предмет естетичких расправа у Француској позног XVIII и раног XIX века, чему сведоче бројни речници и енциклопедије из тог периода у којима су се могле наћи бројне лексеме које припадају семантичком пољу речи „скица“ и „цртеж“ попут: „croquis“ (брз и недовршен цртеж), „ébauche“ (нацрт, најчешће за уље на платну), „fini“ (завршено, готово), „achevé“ (довршено) (Guentner 1993: 40). У погледу већ реченог лепота скице не проиходи из њене фрагментарности као такве, већ из *антиципације њеног довршења* (в. Guentner 1993: 41), односно бар једне од перспектива бића. Скица представља суптилну *дијалектику видљивог и невидљивог*, мерло-пontiјевским језиком казано. Скица, како тврди Драшкић Вићановић, представља и „*residuum* и *супстрат* ликовно-онтолошке редуције“ која подразумева да у чулности представе уметник уклања слојеве вишка материје сводећи представљено на „парадигматично“ (2010: 114). С обзиром на Вазаријеву идеју да су архитектура, скулптура и сликарство цртачке уметности, односно да су „сводиве на цртеж и скицу“, постаје уочљива метафизика форме, односно „естетска недовршеност као онтолошка потпуност“ (Draškić Vićanović 2007-а: 24). Поређења ради, у есеју „Око и дух“ Мерло-

¹⁴⁰ Вредно је приметити да су ликовни примери естетски недовршеног управо представе тела.

¹⁴¹ Овде упућујемо посебно на поглавља „Цртеж и принцип недовршености – скица“ и „Принцип недовршености у сликарству“ у оквиру студије *Non finito* Иве Драшкић Вићановић.

Понти запажа кратак Декартов осврт на бакрорез у делу *Диоптрика* (*Dioptrique*)¹⁴² којем се махом говори о снази цртежа и хвали његова способност да задржи форму или је бар назначи (2016: 169):

Ali on [Dekart] podrazumeva da je boja ukras, bojadisanje, da je sva snaga slike u njenom crtežu, a snaga crteža u regulisanom odnosu koji postoji između njega i prostora po sebi onako kako ga prikazuje projekcija u perspektivi (2016: 169-170).

Рекло би се да Мерло-Понтија прећутно радује Декартово успутно запажање¹⁴³, те и сам подржава идеју да „један цртеж, једна линија могу да искажу сву његову одважност“ (2016: 169), мислећи на експресивност сликарства. У Микеланђеловој познатој скици *Мушка фигура с леђа* (Фигура 3), припремном цртежу за фреску „Битка код Кашине“ (*La Battaglia di Cascina*), коју Драшкић Вићановић узима као пример анализе *non finito* форме, читава лева страна у појавном смислу недостаје. У перцепцији такав тип недовршености наглашава способности да се „у појединачном сажме опште лежи сва метафизичка моћ уметности“ (Драшкић Вићановић 2007-а: 26). За Мерло-Понтија теорија и историја сликарства имају *дубоко метафизичко* значење, односно метафизичку вредност и квалитете, у трагању за властитим плановима висине, ширине и дубине у поступку ослобођења од илузионизма (2016: 169, 178), те је у својим есејима о сликарству био чест коментатор Сезана за којег се махом везује естетска недовршена форма.¹⁴⁴



Фигура 4а Пол Сезан, *Студија нагих купача*, Цртеж, оловка и бели гваш на жућкастом папиру, око 1863-1866.
Извор: Google Arts & Culture



Фигура 4б Пол Сезан, *Купачи* оловка и акварел, око 1890.
Извор: www.metmuseum.org

У илустрацији Мерло-Понтијеве идеје о метафизичкој снази сликарства и цртежа, постављамо два Сезанова примера (Фигура 4а и Фигура 4б), припремну

¹⁴² Реч је о студији како је наведено у фусноти српског превода Мерло-Понтијевог есеја „Око и дух“: Rene Dekart, *Dioptrika*, VII govor, izdanje Adam et Tannery, Pariz, 1897-1913, str. 165.

¹⁴³ Види:

„Dekart nije mnogo govorio o slikarstvu i moglo bi se smatrati preteranim pravljjenjem velike priče od njegove dve strane o bakrорезима“ (Merlo-Ponti 2016: 169).

¹⁴⁴ Види: BAUMANN 2000.

студију купача-ронилаца рађену оловком и акварел купача, оба дела као примере недовршене форме. На примеру цртежа уочава се недовршеност у онтичком плану, недовршењу руку и ногу, али се постиже намера – приказ покрета и дубине простора – „живе перспективе“ (Merlo-Ponti 2016: 14). У другом примеру комбиноване технике акварела и оловке, Сезан оставља празан, необојен простор, необрађено платно, што је била техника коју је у познијем стваралаштву, након 1890. године, практиковао. Плави акварели последњих Сезанових година фасцинирали су и Барта (в. *Дневник короте*): плаветнило Сезанових акварела Барта је подсећало на мајку, ауру њеног бића као метафизички квалитет „племенитости“. Одиста, Мерло-Понтијево уверење било је да је Сезан са цртежа прешао на „хаос осећања“ (2016: 12), видан у сликарској техници. Купачи акварела крајње су суптилно назначени са остављеним празним, непопуњеним простором са којима имагинација реципијента ступа у комуникацију, а чиме је Сезаново дело *par excellence* плод естетике недовршеног. Отуда, Мерло-Понти управо у анализама Сезановог сликарства закључује да је (само)експресија недовршива, односно да је „изражавање нечега што *постоји* несагледив [је] задатак“ (у оригиналу: „L’expression de ce qui *existe* est une tâche infinie.“) (2016: 16).

Од chiaroscuro поступка до фотографије

Флуидност форми, ефекат брисаних облика и сугестивност слободне линије у скици наслућују технику коју ће у сликарство увести Леонардо да Винчи – *chiaroscuro* (Draškić Vićanović 2010: 116). Сукобљавањем светлости и таме, сенке – *chiaroscuro* поступком – захваљујући управо „протејској“ природи светлости, облици делују као да израњају из мрака, а контура нема (Draškić Vićanović 2010: 131, 116). У анализи естетске недовршености сликарских дела Драшкић Вићановић проналази управо у *chiaroscuro* поступку израз хотимично недовршеног.

О познатој техници за постизање волуминозности писао је још познати енглески критичар уметности Џон Раскин (John Ruskin) дивећи се грубим потезима длета на Микеланђеловим скулптурама које дочаравају игру светлог и тамног, односно стварају – *пикторијални ефекат* (Gilbert 2003: 61). Међутим, за разлику од скулптуре у којој облици извиру или пониру (зависи како посматрамо) у сирову, необрађену материју, у сликарству *chiaroscuro* поступком облици као да извиру из мрака на извор светлости – дакле, не само да се *разара прецизност контуре*, већ се недовршено уочава у потпуном одсуству контуре (Draškić Vićanović 2010: 116). Анализа коју примењује ауторка студије *Non Finito* на сликарским делима помоћи ће нам да на потпуно новим примерима, сликарским и фотографским, промотримо принцип естетске недовршености.

На примерима Рембрантових (Rembrandt Van Rijn) бројних аутопортрета (Фигура 5)¹⁴⁵, ликовних *его-докумената* друштвене (класне, грађанске) и дубоко личне езгистенције сликара (изражена индивидуалност), тело је представљено *chiaroscuro* техником при чему фигура израња из тамне позадине, контуре се растапају и губе, утапањем у сенку и излагањем светлости која је „онтолошки принцип облика и боје“ (Draškić Vićanović 2010: 132). На Рембрантовим аутопортретима уочљиво је наглашавање облика кроз игру мрака и светлости при чему светлост, која *истиче недовршено*, постаје обликотворна и естетски снажна. Предочени низ Рембрантових аутопортрета из различитих година старости сликара



Фигура 5: Рембрантови аутопортрети из различитог старосног доба

Извор: The Collector, thecollector.com

(Фигура 5) указују и на „драматичнији“ ефекат *chiaroscuro* поступка. Нарочито у раном аутопортрету, па и у каснијем, још увек се могу прилично јасно наслутити контуре, понеки детаљ, док је тело аутопортрета позног доба знатно више утопљено у материју и пригушену атмосферу: сопство је *флуидније*, такорећи *фрагментарније*. Ова Рембрантова зрела употреба споменутог ликовног поступка у постизању естетске недовршености, као и опсесивно стварање аутопортрета, указују на суштинску недовршеност и *фрагментарност сопства као процес-форме* у временском низу, како уосталом илуструје и предочени низ аутопортрета као низ

¹⁴⁵ Први у низу Рембрантових аутопортрета (22.2 × 17.1 cm, уље на бакру), на којем се сликар смеје, датира из млађих дана, отприлике 1628. године и чува се у Гети (Getty) музеју у Лос Анђелесу. Други аутопортрет (91 × 75 cm, уље на платну) датира из 1640. и чува се у Националној галерији Лондона. Трећи, очигледно из позног доба (86 × 70.5 cm, уље на платну), настао је 1669. године и такође га чува Национална галерија Лондона. Драшкић Вићановић у анализи узима за пример такође један од Рембрантових аутопортрета истичући да је „чар Рембрантовог сликарства“ у фузији истицања фигуре каравађовским бочним осветљењем и рубенсовским „натапањем“ сенке светлошћу (2010: 129-130).

недовршених его-докумената.

Дакле, за разлику од Сезана, на пример, који оставља белину на платну, Рембрант и њему слични мајстори, велики део платна попуњава тамном бојом редукујући на тај начин светлост и стварајући дојам безобличности, тамне материје из које се појављује форма. Карактеристично је, дакле, да се **исти ефекат**, то јест хотимична естетска недовршеност, постиже у оба примера, али **потпуно супротним поступцима**. Тај закључак нам знатно говори о снажној филозофској црти, како смо истакли, игре светлог и тамног, односно дијалектике видљивог и невидљивог и њеној важности у циљаном формирању естетски недовршених дела. Управо у контексту реченог, у простору сликарских дела и улоге светлог и тамног, одсјаја и сенке, сматрамо да је, не само у Бартовом „тамном писму“ (Деспих 2011: 32), **принцип естетске недовршености легитимно промотрити и у црно-белој фотографији**, медијуму који је био од посебне важности самом Барту, што је особито видно у студији *Светла комора* и у студији *Ролан Барт по Ролану Барту* у којима фотографија сама постаје *микро-его-документ*, нужно недовршен и фрагментаран.

Non finito поступак у фотографији

Излиставајући и тумачећи моћ *non finito* принципа у ликовним уметностима – скулптури, сликарству, цртежу – пре испитивања делотворности принципа естетске



Фигура 6: Мејлторова фотографија насрам Роденове скулптуре

Извор: © Christian Baraja R. Mapplethorpe, Lucinda Childs, 1985 A. Rodin, *Assemblage, deux mains gauches, dites Les Main n°2, plâtre, S 1272, Musée Rodin.*

недовршености у књижевном простору, легитимно је испитати улогу и снагу *non finito* принципа и у мултимедијалном формату *фотографије*. Моћ *chiaroscuro* технике у функцији принципа естетске недовршености запажа се и у црно-белој фотографији која, као посебан естетски простор парадоксално миметизује стварност, али доноси

суштински једно – *ново виђење*.

Светлост и сенку коју може један предео у природи произвести фотограф не може да промени, али он може каптивирати однос светлог и тамног који му *изгледа* да највише задовољства пружа погледу,¹⁴⁶ односно пружити одређену перспективу. То ново виђење стварности фотографским објективом проиходи у ствари из уметничке (фотографске) оригиналности да се у перцепцији препозна естетски плодан тренутак, оно што је *иза стварности*, што је надилази, али је не напушта – метафизичко и суштинско. Фотограф, на сличан начин као и скулптор или сликар, бруси слојеве стварности *селекцијом утисака* којима је заплъунут. Црно-бела фотографија је у том погледу репрезентативнија од колор-фотографије, јер за разлику од боје, коју је рецимо Микеланђело презирао попут сјаја бронзе (Bazin 1968: 71), игра црно-белог, односно светлости и сенке чија игра пружа одређени дигнитет приказаној предметности. Ускраћивањем боје и сјаја, *редукујући* вишак материјалног, естетски предмет нуди се чулима најпре својим *формалним карактеристикама*.

Како претпоставка новог виђења и естетске недовршености у црно-белој фотографији не би била само теоријска апстракција, навешћемо пример уметничког рада америчког фотографа XX века Роберта Мејплторпа (Robert Mapplethorpe)



**Фигура 7: Роберт Мејплторп,
Орхидеја (Orchid)**

Извор: mapplethorpe.org, ©
Robert Mapplethorpe
Foundation

познатог по црно-белој фотографској техници, али и специфичном *скулпторалном поступку* у фотографској уметности. Мејплторпов рад препознатљив је по високо естетизованим фотографијама познатих личности, цвећа, портретима и мушким актovima. У слављењу лепоте форме мушког тела у безинтересном допадању, односно лепоте људског тела као таквог, Мејплторп је често у јавности упоређиван

¹⁴⁶ Нарочито је занимљива једна од раних студија из XIX века које се бави управо разумевањем *chiaroscuro* ефекта у фотографској уметности: в. ROBINSON 1869.

са Микеланђелом.¹⁴⁷ Такође, Барт у својој ноти о фотографији показује дивљење према Мејплторпу узимајући примере његове фотографије у анализи (2011: 23) Међутим, Мејплторпов узор у естетској форми није био само Микеланђело, већ и Роден. Позната је отуда Мејплторпова фотографија шака као јукстапозиција сличној Роденовој скулптури (Фигура 6). Мејплторпов поступак очито се не састоји у пукој репродукцији класичне скулптуре, већ у проналажењу властитог уметничког израза – скулпторско-фотографског (*sculptural code*)¹⁴⁸ – напајући се инспирацијом на класичним моделима. Међутим, оно што се препознаје као основни поступак Мејплторпове фотографије јесте једна модерна имплементација *chiaroscuro* ликовног поступка свесним избором односа тамног и светлог, црног и белог. У том погледу занимљив пример јесте једна од Мејплторпових црно-белих фотографија орхидеја (Фигура 7).

Фотографисана орхидеја налази се очито у мрачном простору у којем *само* на деликатни цвет пада снап светлости неодређеног извора. Међутим, куриозитет фотографије лежи у томе што орхидеја окупана белином светлости ствара сенку приказаног предмета на зиду поред којег се орхидеја очигледно налази. Фотографија орхидеје у овом случају представља *метаниво* мимезе с обзиром да онтичка димензија цвета, захваљујући светлости, ствара сенку на зиду – илузију која је, заједно са реалним ентитетом, фотографисана. Овакав начин представљања, у којем чак и сенка цвета делује натопљена светлошћу и као да израња из чулне појаве, у перцепцији се нуди као растапајући облик и потенцијалне илузије у перцепцији (који је ентитет стваран и где стоји). Иако фотографија позива на тумачење у Платоновом кључу као мимема мимеме,¹⁴⁹ сенка орхидеје у нашој анализи појављује се заправо као форма цвета, неодвојива од његове онтичке димензије, магично лишена сваке материјалности и каптивирана *оком* објектива које „води“ перцепцију реципијента.

Мејплторпова фотографија орхидеје може се отуда схватити као приказ (у овом погледу снимак) игре помирења материјалног и нематеријалног, односно цвета у свој његовој чулној пуноћи, с једне стране и форме цвета упризорене у виду сенке, одиста димензионо веће од фотографисаног референта. Та сенка цвета би у миту Платонове пећине, била негативно схваћена као илузија. Међутим, захваљујући цветну у онтичкој димензији, у предњем плану фотографије, затим снопу светлости и израженој дубини простора коју око перципира схватамо да је на зиду сенка цвета која се магично појављује, израња из тамне подлоге као његова форма, уистину нешто већих димензија него сама чулна појава цвета. Оног тренутка када би се снап светлости угасио, нестала би и сенка, а перцептивно искуство нам доказује да у зависности од позиције извора светлости, сенка тела (цвета) може бити значајно искривљена и деформисана. *Chiaroscuro* ефекат на фотографији предочава бочну перспективу, а имајући на уму Мерло-Понтијев пример коцке, нема тог осветљења

¹⁴⁷ Средином 2009. године отворена је изложба Мејплторпових фототографија „Robert Mapplethorpe: Perfection in Form“ у фирентинској галерији Академије лепих уметности (Galleria dell'Accademia) при чему су Микеланђеловим скулторским радовима „супротстављене“ Мејплторпове фотографије на исту тематику. Погледати чланак: RUGGERI 2010.

¹⁴⁸ Погледати: MERCER 1994.

¹⁴⁹ Овде имамо на уму најпре Платонов мит о пећини.

које би приказало све стране коцке одједном и самим тим је онемогућено сагледати све перспективе цвета које су, у зависности од извора, јачине, угла светлости, крајње варијабилне, а опет чине јединствену форму цвета. Естетска недовршеност у примеру Мејлпторпове орхидеје огледа се заправо у **назначеној недовршености перспектива**, а што је опет суштински условљено телом цвета као оном које заузима простор свим својим димензијама, али га посматрач проналази у једној од његових перспектива какву пружа фотографски објектив. У пресеку перспективе предмета која је објективно дата на фотографском снимку и активне перспективе коју заузима реципијент домишљајући простор и постављајући предочене елементе на њихово припадајуће место догађа се уобличење естетског предмета. *Фрагментарно уобличење* естетског предмета дешава се фотографским „сужавањем“ већ назначно фрагментарног перцептивног поља.

У овом поглављу објаснили смо појам *non finito* принципа, његово порекло и суштинску формативну снагу у визуелној уметности. Отуда, овај кратки преглед, али и анализа дејства *non finito* принципа/поступка у ликовним уметностима представља прилог тумачењу механизма принципа естетске недовршености најпре у скулптури и сликарству, како бисмо потом извели и својеврсну анализу *недовршеног* у фотографији као једној од Бартових опсесија. Фотографија, као релативно нови медиј изражавања, потврђује да је такође можемо сматрати, с пуним правом, *естетским простором* у којем се деловање принципа недовршености у пуној снази може уочити. Кроз деловање принципа естетске недовршености у различитим медијима представљања настојали смо да проникнемо у *језгро естетски недовршеног* као таквог. У контексту досад изложеног, у наредном поглављу посветићемо пажњу анализи „деловања“ принципа естетске недовршености у књижевном простору, конкретно его-документу као кристалишуће тачке Мерло-Понтијевог и Бартовог „дијалога“.

2.2. Естетика недовршеног у литерарном простору: преиспитивања

Дијалoшка веза концепата

Концепти нису нити задати, а камоли недвосмислени, али јесу „путујући“. Да су одиста концепти „путујући“, како их означава Мике Бал (Mieke Bal) холандска професорка књижевне теорије и културолог,¹⁵⁰ можемо закључити само помисливши како различита или бар специфично другачија одређења могу имати концепти попут „субјекта“, „ега“, „тела“, „недовршеног“ у различитим дисциплинама као што су књижевност, филозофија, антропологија, психологија, историја уметности. У том погледу, основна теза Мике Бал јесте да, не само што је интердисциплинарност пожељна, узбудљива и, неретко неопходна, у хуманистици, већ и да мора да трага за својим „хеуристичким и методолошким основама“ у концептима, а не у методама (Bal 2002: 5).

Дакле, наше истраживање не жели да поставља унапред формулисане методе „насилно“ примењене на одређени концепт. Напротив, реч је о томе да се раслојавањем самог концепта у његовој „средини“, хабитусу, односно контексту укажу и сами кораци његове изградње. Изворно разумевање концепта који *путује*, односно разумевање концепта који се рађа у једној сфери, а потом тумачи у другој, може нам помоћи у расветљавању тог истог концепта. Да будемо јаснији и прецизнији, овде на уму имамо најпре да филозофски концепт тела Мориса Мерло-Понтија заправо *расветљава* књижевнотеоријски концепт тела Ролана Барта. Принцип естетске недовршености, како сматрамо, указује се као *дијалoшка веза оба концепта*, то јест као *конститутивни* принцип его-документа, самосведочења „ја“, документа сопства.¹⁵¹

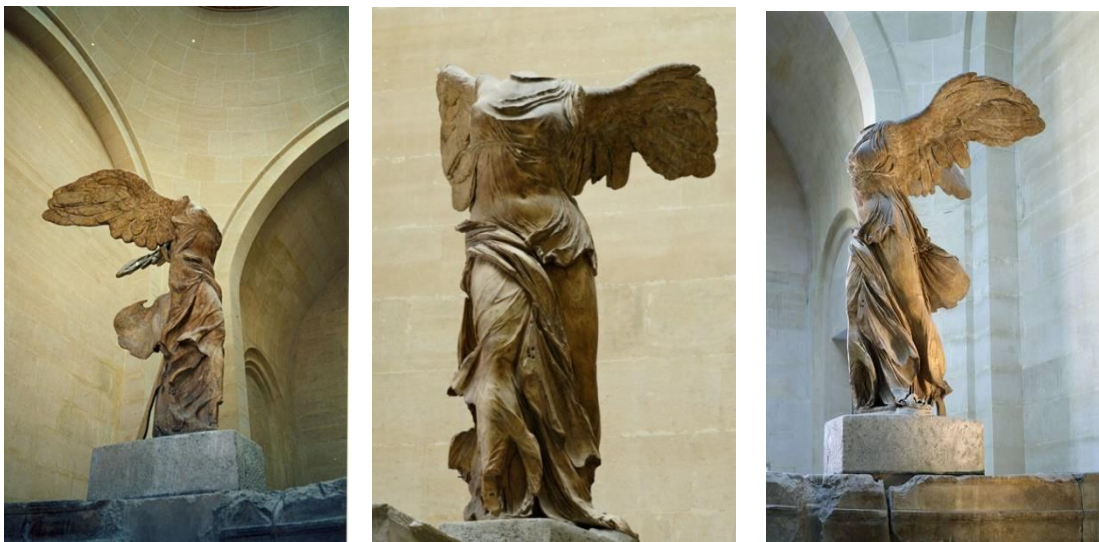
Премда је самом принципу естетске недовршености родно место скулптура, указујемо да је дејство датог принципа очевидно на примеру фрагментарне форме текста, конкретније его-документа захваљујући *отворености* и *недовршености* као суштинским обележјима његове структуре. У том погледу, желимо да укажемо да је *фрагментарност его-документа*, који се бартовски поставља као текст-тело, нужно условљена мерло-пontiјевски схваћеном структуром тела.

¹⁵⁰ В. BAL 2002. У монографији *Travelling Concepts in the Humanities* [Путујући концепти у хуманистици] ауторка говори о неопходности интердисциплинарности у хуманистици развијајући метод културалне анализе. Наш циљ у овој дисертацији није развој некакве специфичне унитарне анализе, већ разумевање и тумачење одређених концепата уз помоћ естетике и науке о књижевности у оној мери у којој сами концепти то захтевају, поштујући методолошке кораке Мерло-Понтија и Барта.

¹⁵¹ Недовршеност се као „транскултурни феномен“ (*l'inachèvement comme une question transculturelle*) поставља у модерним тумачењима и (пост)модерном уметничком изразу (Balint-Babos, Viselli 2014: 7).

Отвореност, недовршеност, фрагментарност

У претходном поглављу, разматрајући принцип естетске недовршености у ликовним уметностима, на основу доступне и подстицајне литературе, истакли смо да је суштинско обележје недовршене естетске форме њена *отвореност*, односно – динамизам и *процес* (Draškić Vićanović 2010: 139). У спрези *процеса стварања*, специфичне структуре естетског предмета и *процеса рецепције* гради се основ за успостављање „естетике недовршеног“ (Draškić Vićanović 2010: 139-140). Имајући првенствено Мајоринов концепт процес-форме која продирући у простор волшебно отвара *питање времена*, легитимно је простор књижевности сматрати темпоралним,



Фигура 8: *Ника са Самотраке* (скулптура), различите перспективе,
Извор: © Musée du Louvre; louvre.fr

а књижевност временском уметношћу која отвара (временске) перспективе, слутећи везу између естетске недовршености у ликовном и књижевном естетском простору.

Имајући на уму недовршену форму у ликовним уметностима као стваралачку, форму-процес, односно отворену форму, отуда можемо говорити и естетици недовршеног и отвореног дела и када је реч о књижевности. Сам појам „отвореног дела“ (*opera aperta*) у науку о књижевности увео је италијански теоретичар књижевности и уметности, семиолог Умберто Еко у својој монументалној студији *Opera aperta* [Отворено дјело] објављеној у Милану 1962. године.¹⁵² Базирајући своју теорију најпре на поетици савремене уметности, Еко уводи појам „отворености“ позивајући се најпре на музичке композиције, дела у покрету која извођач или слушаца својеврсном *поетиком реконструкције* (Петровић-Филиповић 2017: 4)¹⁵³

¹⁵² Студија се у преводу на нашим просторима појавила 1965. године: в. ЕКО 1965. Но, потребно је такође истаћи да појам „отворене форме“ у естетици уводи теоретичар уметности Хајнрих Велфлин (Heinrich Wölfflin) разјашњавајући стилско-типолошке категорије у историји уметности.

¹⁵³ Извор који наводимо јесте докторска дисертација Мирјане Петровић-Филиповић насловљена *Естетика недовршенг и поетски поступак у делу Сергеја Завјлова* одбрањена 2017. на Филолошком

довршава и попуњава „празна места“, односно одлучује о дужини тонова или распореду звукова. За Ека текст бартовски представља поље могућности неспутано прегнантном сугестивношћу, амбигвитетом, информацијом и могућностима интерпретације. Разматрајући барокну форму као поетику отворених дела, *opere „non finite“* (Еко 1962: 35), Еко разуме књижевна дела као „неограничене резерве значења“¹⁵⁴ (*riserva indefinita di significati*; Еко 1962: 42), поља интерпретативних могућности која условљавају готово неограничени број читања. Еко је и у *Отвореном дјелу* и у својим каснијим текстовима о улози читаоца морао ипак прецизније нагласити да поље књижевног текста ипак није поље апсолутне слободе. Категорија „отворености“ за Ека не значи никакву „неодређеност“ исказа као „недовршене“ могућности облика: „постоји само једна лепеза строго одређених и условљених исхода уживања, на начин да читаочева интерпретативна рекација никада не избјегне ауторској контроли“ (Еко 1965: 36).

Очито је да је Екова концепција „отвореног дела“ у ствари знатно више теорија читања и перцепције, него што је реч о теорији која дотиче саму структуру уметничког дела као таквог. Међутим, желимо да укажемо да се ековски модел „отвореног дела“, који се *отворено* позива на Мерло-Понтијево разумевање перцепције и структуру тела, у простору књижевности односи и на оно „ја“ које **пише текст у ја-форми**, а не само на оно „ја“ које чита, имајући на уму да су, бартовски, читање и писање нераздвојиви процес-чинови. Отуда, тврдимо да се у *отворености*, као обележју свести, а потом и дела, пробија *недовршеност* која се формално манифестује *фрагментарним текстом*. „Ја“ које себе читајући-исписује смешта се у нужно фрагментарну форму его-документа.

У основи Екове теорије читања лежи опрезност да се књижевно дело не постави на апсолутно субјективистичку трасу читања чинећи да дело може значити било шта, а самим тим и обесмислити значење као такво. Еко сматра да је читалац тај који „чита знаке“, односно „довршава“ дело својим плодним актом читања, али да истим тим актом читања, односно интерпретације читалац не мења дело суштински, већ дело остаје и даље ауторска интенција, односно интенција дела (1962: 58).¹⁵⁵ Уметничко дело вреди као селективна слика света у фрагменту, односно као специфичан начин „гледања“ представљајући „епистемолошку метафору“ (*metafora epistemologica*; Еко 1962: 50). За Ека *отвореност* (*apertura*) постаје *xinometички модел*, својеврсна екпликативна категорија, носилац фундаменталног амбигвитета значења, константа књижевног дела (De Mallac 1971: 31). Књижевно дело, како Еко тврди, може бити затворено у смислу заокружене, целовите и јединствене органске форме:

факултету у Београду, а у којој се надасве образлаже поетски поступак реконструкције у преводу и тумачењу старих фрагмената руског песника, што сведочи о актуелности и интересовању за тему принципа естетске недовршености у бројним контекстима.

¹⁵⁴ Превод Ника Милићевић.

¹⁵⁵ Из угла семиотичке анализе, интерпретацију појма текста, односно *отвореног текста*, наспрам *затвореном тексту*, као и значаја и улоге читаоца у интерпретацији самог текста Еко је продубио у својој студији на енглеском језику из 1979. године *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts* која је у први план поставила читаоца (*reader-response criticism*), тачније кооперативну улогу адресата у разумевању поруке.

U tom smislu, dakle, jedno umjetničko djelo, oblik završen i *zatvoren* u svojoj **savršeno odmjerenoj perfekciji organizma**, isto tako je *otvoreno*, s mogućnošću da bude tumačeno na hiljade raznih načina, a da u svojoj neponovljivoj jedinstvenosti ne bude iskrivljeno (Eco 1965: 34).¹⁵⁶

Позивајући се на организам, дело је за Ека „затворено“ у својој отворености. Књижевно дело (Еко најпре има на уму савремено стваралаштво) подразумева одређени степен отворености и неодређености у тумачењу – тенденцију ка индетерминацији или амбигвитету (*tendenza all'indeterminato o all'ambiguo*; Eco 1962: 42), што су мерло-пontiјевске категорије *par excellence* – али и кохерентност и склад органске форме која донекле интегрише извесну чулност и тиме се доводи у блиску везу са ликовним уметностима.

Говорећи о визуелним уметностима и њиховој „отворености“ у *Отвореном дјелу*, Еко наводи и занимљив пример Монеових (Claude Monet) катедрала које, у духу импресионизма, каптивирају приказ који се у перцепцији нуди као мутан и магловит. Као у примеру *Руанске катедрале*, приказ и предмети приказују се у готово ликвидном, растачућем облику који се указује као недовршен, а отуда и отворен за интерпретацију. Еко нарочиту пажњу поклања разумевању „отворености“ скулптуре. Наводећи пример хеленистичке скулптуре *Ника са Самотраке* (Фигура 8), Еко наводи како се скулптура преображава пред очима посматрача већ док он кружи око ње посматрајући је из различитих профила (1962: 155-156). Мермерна скулптура предочава женско тело у покрету којој недостаје глава са раширеним импозантним крилима у софистицирано набраној драперији. Одиста, постава богиње победе, начин на који она својим телом и крилима продире у простор обузима имагинацију посматрача. Такође, виђена из различитих перспектива, односно профила (*Abschattungen*),¹⁵⁷ скулптура „оживљава“, односно стиче се утисак дела-у-покрету или „бивства-у-делу“. Дело-у-покрету (*opera in movimento*; Eco 1962: 46) јесте **отворено дело и процес-форма**:

Otvorena forma ukazuje na proces, zbivanje, bivstvo-u-delu (*energeia*), kao suštinu oblika, ovim svojim svojstvima ona ukazuje na stvaralački proces umetnika, uvlači nas u taj proces i otkriva nam ga objedinjujući percepciju i stvaralački proces u jednoj dimenziji (kao što je Đoto objednio prostor slike i prostor recipijenta) (Draškić Vićanović 2010: 120).¹⁵⁸

На важност перцепције аутора који моделује и рецепијента у чијој се свести дело актуализије Еко указује наводећи Платонов пример из *Софиста* како сликари не сликају пропорције према објективној конвенцији, него у односу на угао под којим посматрач види фигуре (1962: 36). Овде Еко указује на изразиту **важност перцепције** коју поткрепљује позивајући се на феноменолошку традицију филозофије свести – Едмунда Хусерла и Мориса Мерло-Понтија. Наводећи дужи Хусерлов цитат из *Картезијанских медитација* о хоризонту процеса перцепције и

¹⁵⁶ Наглашени текст у наведеном цитату је наш. У оригиналу цитат гласи:

„In tale senso, dunque un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata“ (Eco 1962: 34)

¹⁵⁷ Хусерлов појам који Еко наводи у аргументацији Сартровог разумевања перцепције (Eco 1962: 54).

¹⁵⁸ Наглашени део цитата је наш.

Мерло-Понтијев из *Феноменологије перцепције* (Еко 1962: 53-55), Еко, не разјашњавајући детаљније, наглашава важну премису на основу које заснива своју концепцију отвореног дела, а то је да се отвореност, као неограничено у ограниченом, налази у сржи сваке перцепције као њена основа која карактерише човеково свеукупно искуство (Еко 1962: 54-55). Позивајући се на феноменолошки перцептивни амбигвитет у категорији „отворености“ Еко цитира Хусерла који запажа како:

[...] svaki trenutak života svijesti ima jedan vidik koji ga mijenja s mijenjanjem svoje faze razvitka... Na primjer, u svakoj spoljnoj percepciji datosti *tačno percipirane* od objekta percepcije sadržavaju jednu indicaciju strana shvaćenih samo još in tesi na sekundaran način, još nepercipiranih, nego samo anticipiranih u načinu očekivanja, i štaviše, u odsustvu сваке intuicije – као аспекти који још имају да дођу у перцепцију. То је једна непрекидна *pretenzija* која у свакој фази перцепције добија један нови смисао. К томе, перцепција посједује хоризонте који имају друге посibilitете перцепције, а то су такви посibilitети какве бисмо ми могли имати када бисмо у другом смјеру управили процес перцепције, када бисмо, наиме, прије него на овај, управили поглед на један други начин, када бисмо ишли напријед или са стране, и тако даље (1965: 51).

Управо ови хоризонти перцепције представљају **отвореност свести** која у перципираном објекту проналази потенцију да се „развије у један низ реалних или посibilitних апарација“ (Еко цитира Сартра 1965: 52). Еков пример чувене хеленистичке скулптуре Нике са Самотраке представља један од бољих визуелних примера хусерловског начина конвергирања перспектива у свести посматрача. Посматрана фронтално, скулптура, због својих моћних крила, сугерише своја могућа појављивања која се откривају кружењем свести, *плуриваленцијом перцепције* (Еко 1965: 52). Проблем феноменологије свести и перцепције, с правом тврди Еко, нарочито је наглашен у филозофији Мориса Мерло-Понтија:

Kako će, dakle, моћи – пита се један филозоф – једна ствар да нам буде представљена када синтеза није никад извршена... Како ја могу да имам доживљај свијета као једне индивидуе која стварно постоји, с претпоставком да ниједна од перспектива по којима га гледамо не успијева да га iscrпи, и да су хоризонти увијек отворени?... Вјеровање у ствар и у свијет не може да не подразумева претпоставку извршене анализе – али је ипак ово извршење онемогућено самом природом перспектива узajамног односа, с претпоставком да свака од њих својим хоризонтима непрестано упућује на друге перспективе. Конtradикција коју налазимо између реалности свијета и његова несавршенства јесте сама конtradикција између убиквитета свијести и њеног ангажовања на једном пољу присуства... Овај амбигуитет није несавршенство свијести или егзистенције, него је њихова дефиниција... Свијест која важи као мјесто јасноће, јесте, напротив, само мјесто двосмислености (Еко цитира Мерло-Понтија 1965: 52).

Отворено дело за Ека представља неограничену моћ перцепције и њених никада до краја синтетисаних хоризоната у ограниченом ентитету. Свест носи ознаку „места двосмислености“, односно вишезначности, из којег се пројектује двосмислени/вишезначни уметнички предмет чији амбигвитет представља његову кључну особеност. На Мерло-Понтијев пасаж који Еко цитира у студији указује и Никола Милошевић у предговору Нолит-овог издања Бартове колекције есеја

насловљене *Књижевност, митологија, семиологија* (1971).¹⁵⁹Наводећи, између осталог, да за Ека отвореност представља вишезначност, односно плуралитет значења као основног обележја архитектонике модерног израза каквим не може да се „похвали традиционалистички писана литература“, Милошевић указује да Еко управо преко поља сугестивности покушава да ограничи растељиву категорију отворености (1971: 25). Милошевић се посебно осврће на цитат из *Феноменологије перцепције* назначавајући како Еко прећуткује, једну још важнију, страницу из Мерло-Понтијеве расправе на којој се експлицитно говори о термину „отвореност“:

Bitno je i za stvar i za svet da se predstavljaju kao „otvoreni“, da nas upućuju van svojih određenih manifestacija, obećavajući nam uvek da ćemo videti i nešto drugo (Милошевић цитира Мерло-Понтија 1971: 26).

У релационом односу свести и света, односно свести и ствари, однос отворености поставља се као незаобилазан. Свет и ствар представљају се *као отворени* због специфичне онтологије и механизма свести који перцептивну моћ не исцрпљује никада до краја. Отвореност свести која се поставља као крунско одређење у Мерло-Понтијевој анализи тела **указује на сопство као збивање, као процес**, процес-форму, односно активно биће у свету: ековско дело-у-покрету у контексту књижевности указује да се мерло-понтијевска идеја бића-у-свету не односи само на оног који чита текст, већ нарочито на оног који пише властити текст.

Занимљив и илустративан пример релације свест-свет јесте управо заједнички Хусерлов и Мерло-Понтијев пример споменуте коцке. Иако унапред знамо геометријску структуру коцке, ми је не можемо *перципирати* са шест једнаких страна, па макар она била и стаклена. У шетњи око коцке, као око Нике са Самотраке, не повезује се дискурзивно свих шест страна у „свежањ објективних корелација“ (Merleau-Ponty 1978: 218). Да би се искусила „целина проживљених кореспонденција“, није довољно мислити објекат, већ га и искусити као „корелатив нашег тела“ (Merleau-Ponty 1978: 218). Свет и ствар нису дати неком посебном, *унапред установљеном геометријом*, већ са деловима нашег властитог тела уроњеном у „густоћу свијета путем перцептивног искуства“ – треба мислити фрагмент простора између шест једнаких страна (Merleau-Ponty 1978: 218).¹⁶⁰ Оно што Никола Милошевић изводи као суштину јесте да су управо Екови наводи Мерло-Понтијевих тврдњи о феномену перцепције довољни „да нас увере како је управо егзистенцијалистичка филозофија знатно допринела да се скине анатема са појма вишезначности, као и да тај појам одговара управо суштини ове филозофске доктрине“ (1971: 26). Међутим, Еко јасно поставља категорију отворености као *услов сваког естетског уживања*, односно сваки облик у чијој се естетској вредности може уживати сматра – отвореним (Есо 1962: 89). Екова концепција отвореног дела постаје естетика рецепције. Екова естетика отвореног дела, која очито комуницира

¹⁵⁹ Предговор Николе Милошевића насловљен је „Ролан Барт, између егзистенцијализма и формализма“. Есеје изабрао Милош Стамболић, превео Иван Чоловић.

¹⁶⁰ Познато је да је Платон, за разлику од грчког илузионистичког сликарства, више ценио египатско сликарство које се служило техником погледа *са ивице коцке* како би представљање било што објективније, односно како би ентитети били представљени из свих могућих перспектива.

са мерло-пontiјевским моделом органске форме, отвара везе са естетиком недовршеног у књижевном простору у бар три аспекта: 1) у погледу *структуре уметничког дела*, односно његове отворености и недовршености, 2) наглашеног динамизма *односа и процеса рецепције/перцепције* захваљујући отворености свести и, опет, степена отворености дела и 3) сличности разумевања ековског *дела-у-покрету* и динамизма *non finito* форме која се третира као отворена, процес-форма. Најпре, како је Мерло-Понтијева предложена структура тела упоредива са уметничким делом, „отвореност“ саме егзистенције људског тела у вези је са „отвореношћу“ егзистенције уметничког дела. Кључни везни појам јесте – *отвореност* као главна карактеристика структуре тела и дела, конкретније, его-документа као ја-текста тела-субјекта. Надаље, отвореност тела и отвореност его-документа суштински су условљени како у процесу стварања (егзистенција утискује своју отвореност у тексту), тако и у процесу рецепције (имајући у виду да, бартовски гледно, рецепција јесте већ изван облик стварања) – сам читалац проналази у его-документу сензитивна места свог тела. Тело као изразито активно у својој перцепцији, телесном и говорном изразу, мерло-пontiјевском „покрету“, утискује своју отворену егзистенцију у его-документу који се и сам третира као *дело-у-покрету*, недовршена процес-форма условљена природом телесне егзистенције.

Давање важне активне улоге читаоцу, што чини Еко, може се тумачити као наставак традиције потпуног померања фокуса са аутора на читаоца, којој уосталом припада и Барт. Процес рецепције наглашава активну улогу реципијента, односно читаоца, који постаје *conditio sine qua non* уметничког дела, попут самог „ја“ које пише. Сартр, такође један од мислилаца који се може довести у филозофску везу и са Мерло-Понтијем и са Бартом (читава *Светла комора* посвећена је Сартровом *имагинарном*), експлицитно наглашава улогу читаоца и читања уопште као „дијалектичког корелатива писању“, „синтеза перцепције и креације“ (1981: 39):

Tek uporednim naporom pisca i čitaoca pojavljuje se taj konkretni i imaginarni objekt: delo duha (Sartre 1981: 39).

Сартровски читалац препуштен је „сумњама, ишчекивању, недовршеностима“ (Sartre 1981: 144) позван и сам да преузме улогу довршења, откривања кроз стварање смисла као „органске целокупности“ (Sartre 1981: 39). Еков концепт „дела-у-покрету“ (*opera in movimento*; Еко 1962: 46), који знатно алудира на Мајоринову *процес-форму, бивство-у-делу*, сартровску симбиозу читања и писања и на крају, мерло-пontiјевско разумевање егзистенције у сталном покрету¹⁶¹ (в. „[...]nema персерције иза које сlijеди рокрет, персерција и рокрет tvore sistem који се преиначује као сјелина“; 1978: 125). Покрет се разуме као интенција дела, позив на довршење, на ко-креацију заједно са аутором. Динамизам и отвореност функционишу готово у синергији дела расположивим за „конкретне стваралачке допуне, упућујући их априори у игру једне *органске виталности* коју дело има, *иако није довршено*“ (Еко 1965: 56).¹⁶² Дело, реципијент и покрет представљају важне факторе због којих, уз категорију *отворености*, увезујемо и естетску *недовршеност* у простору књижевности. Отвореност свести која

¹⁶¹ В. „Tijelo je, kako se to često reklo, ono koje »hvata« (kapiert) i koje »shvaća« pokret“ (Merleau-Ponty 1978: 157).

¹⁶² Наглашени део цитата је наш.

условљава отвореност дела, конкретније его-документа, подразумева **форму-процес као кретњу која се не довршава**.

Категорија отворености за Ека постаје доминантна ознака дела колико и његовог тумача. У Ековом моделу, расветљујући важном за наше разумевање недовршеног у простору књижевности, снажно се потенцира улога читалачке свести:¹⁶³

Otvorenost je, sa svoje strane, garantija jednog naročito bogatog i iznenađujućeg tipa uživanja, koji naša civilizacija traži kao najdragoceniju vrijednost, jer nas sve datosti naše kulture navode na to da koncipiramo, osjećamo i, prema tome, *vidimo* svijet po kategoriji posibiliteta (Eco 1965: 163).¹⁶⁴

Јасно је да је неопходност имагинације читаоца ко-креативно семе из којег све буја, али за разумевање механизма принципа естетске недовршености морамо усмерити пажњу на *каузалитет* као релациони однос „ја“ и текста у којем текст постаје објект-игра (*l'objeu*).¹⁶⁵ Отуда, у анализи тако схваћеног књижевног дела сматрамо да је најбоље кренути од материјала којим оперише, односно – речи, то јест *језика*. Књижевно-уметничка форма, баш зато што је формирају и испуњавају речи, језик као духовна грађа и материја која се не перципира кроз визуелне, јасно чулне слике (као у ликовности), надасве је препуштена реципијенту, то јест читаоцу да у *самом елементу језика* – звуку, значењу, контексту и смислу поруке – покрене, оживи, односно **доврши** само уметничко дело. У том најслободнијем поступку довршења у назначеној релацији читалац-текст, при чему отварајућој структури текста приступа поједнако отворена свест читаоца, уочава се *наслут фрагментарности и читалачке свести и самог текста*.¹⁶⁶ Дакле, **отвореност дела**,

¹⁶³ Еко је између намере тумача и намере читаоца развијао и идеју намере и права текста уткану у дело покушавајући постави границе могућег тумачења. Систематичније о тој Ековој идеји видети текст „Умберто Еко: слобода и границе тумачења умјетничког дела“ Ламије Кршић.

¹⁶⁴ У оригиналу:

„L'apertura, dal canto proprio, è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità“ (Eco 1962: 184). Виђење света „по категорији посибилитета“ јесте и суштински Мерло-Понтијева идеја о којој термилошки попут Ека расправља у студији *Видљиво и невидљиво*:

„Meso svijeta se ne osjeća kao moje tijelo. Ono je osjetilno, a ne osjetljivo osjećajuće. Pa ipak, nazivam ga mesom (na primjer, istaknutost, dubina, „život“ u Mišotovim ogledima**) da bih rekao da je ono *bremenito* mogućim, nekakvom *Weltmöglichkeit* (moгући svjetovi varijante ovoga svijeta, svijet s ove strane jednine i množine)... (2012: 258)“

¹⁶⁵ Појам *l'objeu* сковао је француски песник Франсис Понж (Francis Ponge, 1899-1988) спајањем појмова *l'objet* (предмет, објекат) и *le jeu* (игра) како би означио појмовно игарију субјекта и објекта, односно реципијента и ентитета.

¹⁶⁶ Овде није нужно реч о фрагменту као жанру који је теоретизован још у романтизму, већ о *фрагментарности* као особини, као феноменалној особености, премда се и фрагмент као жанр не занемарује. Дакле, вредно је напоменути да у овом раду појам фрагментарности разумемо на двојак начин: као *феноменално својство* књижевног текста у погледу његове структуре и значења (аутобиографски текст услед својих садржинско-суштинских одређења „осућен“ је на фрагментарност), и *генерички*, односно у погледу естетике и припадања жанру, као кратку књижевну

коју разумемо као његову вишезначност (двосмисленост) и трансцендирање основног значења, **не значи *необходно* његову недовршеност као хотимичан поетско-естетски принцип** о којем је овде реч, али пружа извесну назнаку *идеје* недовршености (подсетимо се Мерло-Понтијеве референце на Малбраншову идеју о суштинској недовршености света као таквог). Појаснимо на примеру.

Ако у свести при читању не искрсавају јасне чулне слике и ако реч, мерло-понтитјевски, увек изражава нешто више од свог (конвенционалног) значења, суштински се у књижевном делу, бартовски схваћено, ужива у *самом елементу језика*. Отуда можемо се запитати: колико се *јасно и целовито* у читалачкој свести конструише свет књижевног дела? Можемо замислити феномене које **најчешће познајемо у искуству**. Дobar пример крајње условљености, хијазме структуре тела-свести и искуства (тела) јесте Мерло-Понтитјев о „фантомском уду“: „Ако, на примјер, bolesniku коме је amputirana noga neka stimulacija zamijeni stimulaciju noge na prijelazu koji ide od bataljka do mozga, subjekt će osjetiti fantomsku nogu, jer duša je neposredno združena s mozgom i jedino s njim“ (1978: 92). Фрагментарна слика прочитаног која би се појавила у свести открива се попут Монеових замагљених катедрала или водених површина које, како је Еко већ наговестио, у нејасно чулном облику *имајући наслут недовршеног*.¹⁶⁷ Свест дакле црпи изванредан квалитет из приказане предметности, односно издваја духовни садржај који се везује за предмет или појаву, какву махом познаје искуством. Бодлеров Париз *памтимо*, не толико по његовој архитектури и улицама, колико по *сплину* и *дубокој меланхолији* као духовној (чулима невидљивој) атмосфери. Структура тела, у мерло-понтитјевском смислу, устројена је тако да је *биће суштински одређено временом* и „таложеном“ искуства, то јест „архивирањем“ и временским „ревидирањем“ искуствених чињеница (у то спадају и поетске чињенице, фабула и сиже књижевног дела) и уосталом, на концу, свођењем на њихов *метафизички квалитет*, духовно својство:

Osjet modrog nije spoznaja ili postavljanje jednoga izvjesnog *quale* koje se može identificirati u svim iskustvima koja imam o njemu kao što je kružnica geometra ista u Parizu i u Tokiu. On je, bez sumnje, intencionalan, što će reći da se on ne osniva sam na sebi kao stvar, da on smjera i saopćava s onu stranu samoga sebe. Ali termin na koji smjera ustanovljuje se samo slijepo, prisnošću moga tijela s njim, **on se ne konstituira u punoj jasnoći**, on se rekonstituira ili preuzima **znanjem koje ostaje latentno** i koje mu ostavlja **svoju neprozirnost i svoju metafizičku individualnost** (Merleau-Ponty 1978: 227).¹⁶⁸

Дакле, осет, опажај се *не довршава* у својој јасноћи, већ наслућује „магловитост“ перцепције и недовршеност у напорима менталне реконструкције чулне појаве за коју се везује изванредан идиосинкратични метафизички квалитет. Надаље, Мерло-Понти сматра да је улога романописца да прикаже *међуљудски догађај*, а не да описује

форму која у неку руку и у онтичком смислу може бити сматрана недовршеном – сакатом, недореченом, аудитивно, музички докинутом, отвореном, но та „сакатост“ није њена слаба страна већ одлика, одређење.

¹⁶⁷ Вредно је напоменути чувени Бартов есеј „Ефекат стварног“ („*L'effet de reel*“, 1968) у којем се Барт бави детаљизмом и функцијом Флоберових (Gustave Flaubert) описа у роману *Госпођа Бовари* постављајући тезу да се и најреалистичкија књижевност одвија нереалистичким средствима, као и да опис у књижевном свету не стоји готово никада безразложно.

¹⁶⁸ Наглашени део текста је наш.

ликове (1978: 166). За Мерло-Понтија уметничко дело, баш као и тело, има специфичну временско-просторну структуру *насталу из саодноса слојева самог дела*:

Što se tiče romana, makar se on dade ukratko izložiti, makar se »misao« romanopisca dade apstraktno formulirati, ovo je pojmovno značenje predujmljeno na jedno šire značenje, kao što je osobni opis jedne osobe predujmljen na konkretni izgled njezine fizionomije. Uloga romanopisca nije da izlaže ideje ili pak analizira karaktere, nego da prezentira jedan međuljudski događaj, učini da on sazre i odjekne bez ideološkog komentara toliko da bi svaka izmjena u redoslijedu pripovijedanja ili u izboru perspektiva preinačila *romaneskni* smisao događaja (1978: 166).

Истичући да је представа међуљудског догађаја кључно место романа, Мерло-Понти наново указује да је књижевно дело које еманира своје значење не напуштајући време-простор (1978: 166), баш као што је и сопство, заправо и сâмо процес, извесно збивање. Чулна представа лика или пејзажа не јавља се у свести онако како би се реципирала дела визуелне уметности, већ јунаци, мизансцени, поступци искрсавају попут менталне скице, фрагментарно, недовољно прозирно, деривирајући метафизички квалитет, метафизичку индивидуалност приказане предметности, чулно непредстављиву као такву. Разлог томе јесте и суштинска отвореност уметничког дела и његова процес-форма, условљена двосмисленошћу перцепције и тела као процес-сопства.

Дакле, отвореност уметничког дела подразумева процес и наслут недовршености која не мора бити хотимичан принцип, већ пре говори о суштинском одређењу односа језика, то јест текста, и (читалачке) перцептивне свести. У контексту „отвореног“ **књижевног дела** које је израз **хотимичне недовршености**, насталог дејством естетског принципа недовршености, **препознајемо кључну особину фрагментарности**, односно **фрагмент**, или бартовски срочено, **фрагментарно писмо**. Реч је о моделу писма које подразумева кратак, недовршен текст уочљив у Бартовим позним текстовима. Особина „фрагментарности“ појављује се као феноменолошко својство **међуодноса** књижевног текста и његовог читаоца-писца, који се збива, сазрева и одјекује. Естетска недовршеност текста, его-документа, условљена је отвореном и недовршеном структуром перцептивне свести која се самозаписује. Такође, реч је и о **жанровском одређењу фрагментарности**: напосто, реч је о форми кратког текста, фрагментацији сопства, текстуалног тела на мноштво малих „тела“ (такви су махом позни Бартови текстови).

Отуда, могли бисмо извести закључак да је **отвореност** својство *недовршености* као хотимичног естетског принципа у *ја-формама* књижевности (его-документ), но да се управо као кључно „поље рада“, дејства принципа естетске недовршености сматра **фрагментарно(ст)** као феноменолошко и генеричко *својство текста* засновано управо у релацији природе свести читаоца, односно писца и самог текста. „Ја“ себе изражава нужно у фрагменту, естетски недовршено, а фрагмент „позива“ на *отварање* перцепције и активирање свести.

2.3. Схватање принципа естетске недовршености у его-документу на основу концепта телесног код Мерло-Понтија и Ролана Барта

Важно је наново истаћи да се у овом раду књижевно дело ингарденовски сматра **вишеслојном структуром**, односно вишезначном творевином, при чему су слојеви који се уочавају у књижевном делу повезани у органску целину и као такви зависни једни од других, односно није могуће издвојити их стриктно аутономно. Такви слојеви не постоје изван органске структуре коју чине. У контексту органистичке естетике Мориса Мерло-Понтија и Ролана Барта и уочене везе са естетиком недовршеног, посветићемо се оним слојевима на које сматрамо да принцип естетске недовршености у пуној снази делује. Ако дело посматрамо са аспекта органске естетике, при чему тело мерло-понтијевски упоређујемо са књижевним делом и, бартовски, текст упоређујемо са телом, сматрамо да слојеви које излиставамо у анализи мерло-понтијевско-бартовске органске форме јесу **слојеви его-документа** као хибридне, отворене и нужно недовршене форме. То су слојеви које насловљавамо – **слој структуре, слој значења и естетски слој** – већ назначени као *кључне тачке* у компаративној анализи Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела и њиховом сусрету у его-документу:

- 1) *слој структуре* јесте слој који *разоткрива структуру его-документа као отвореног и недовршеног дела* које настаје изражавањем „ја“ у целокупној отворености властите телесне структуре, у мерло-понтијевском смислу; слој структуре јесте онај који уједно указује на *интимно и друштвено „ја“* у бартовском универзуму бескрајног (отвореног) текста¹⁶⁹ који генерише *значење и естетско*;
- 2) *слој значења* – суштински нераскидив од слоја структуре, упућује на значење и смисао у его-документу и његов свет поетских чињеница; слој значења такође упућује на бартовски важну активну улогу „ја“ које доживљава и које се изражава, уједно и чита и исписује властити текст као текстуално ткиво, и на мерло-понтијевско „ја“ као месо света које тај свет „захвата“ и артикулише;
- 3) *естетски слој* – суштински нераскидив од слоја структуре и значења, подразумева *уобличење текста у задовољствену, кратку, отворену, недовршену и отуда, конкретније, фрагментарну естетску форму*. Органска форма књижевно-уметничког дела, на коју се позивају како Мерло-Понти, тако и Барт, нарочито нам је важна управо у разумевању изражавања и литерарног представљања сопства, оног „ја“ које записује себе. Сопство его-документа проналази себи адекватну форму у фрагменту.

¹⁶⁹ Дело је за Барта нешто дефинитивно, заокружено, отуда анахроно. Но, како је указано, у раду није релевантна Бартова термилошка дистинкција „дела“ и „текста“.

Филозофски концепт тела Мориса Мерло-Понтија и Бартов књижевно-теоријски концепт текста као тела у оплемењујућем дијалогу са Ековим моделом „отвореног дела“¹⁷⁰, интерпретиран у претходном поглављу као потпора појму „отворености“ свести и дела, значајни су нам као елаборација и синтеза претходно тумаченог принципа естетске недовршености, али и у даљем разумевању дејства принципа естетске недовршености у его-документу. Дакле, наглашени Мерло-Понтијев отворени модел перцепције који и Еко јасно истиче, али и аспекти Бартове теорије текста и читалачког хедонистичког приступа, воде нас заједничком аспекту и дијалогу Мерло-Понтијеве и Бартове концепције. Тај пресек првенствено је назначен у *моделу органске форме* коју карактерише *отвореност*, вишезначност и недовршеност текста која суштински и формално води – фрагментарности. Та „одмерена перфекција организма“, како каже Еко (1965: 34), блиско је доведена у везу са недовршеном формом. Отуда, у овом поглављу у контексту разумевања везе **принципа естетске недовршености и его-документа**, циљ нам је да покажемо како се *тело као дело* и *недовршеност* у пресеку Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела природно приближавају, формирајући књижевно-уметнички израз, већ наговештену фрагментарну форму.

Отвореност живота и отвореност-ка-делу: слој структуре

Мерло-Понтијева и Бартова концепција тела као текста и текста као тела указује да се веза органске и недовршене форме суштински очитује у *слоју структуре его-документа*, прецизније, да структура тела условљава структуру его-документа које „ја“ исписује. **Слој структуре разумемо** као онај слој који разоткрива начин *бивања его-документом* односно саму структуру его-документа као првенствено *отворене* и потом *недовољне* форме.

Наиме, сам Еков модел већ, како је наговештено, сажима како Мерло-Понтијеву мисао о отвореној онтологији, тачније феномену перцепције, али и имплицитно садржи Бартове идеје о смрти аутора, читалачкој улози, плуралности текста, као и гласовитој дистинкцији између „читљивих“ (*texte lisible*) и „исписивих“ (*texte scriptible*) текстова значајно наглашавајући улогу читаоца, односно читања. Есејом о смрти аутора из 1968,¹⁷¹ разматрањем интерпретативног модела у студији *S/Z*, као и увођењем појмова *текстова задовољства* и *текстова насладе* у свом хедонистичким приступу тексту, Ролан Барт уводи на велика врата идеју о „приближавању и готово потпуној синонимији читања и писања“ (Елез 2017: 300). Аутор као биографска персона нема места у бартовској теорији текста, већ се замењује фигуром скриптора, инстанцом која фигурира паралелно са производњом

¹⁷⁰ Како је наговештено, у овом раду појмове *дело* и *текст* користимо у синонимном односу иако Барт прави јасну и круцијалну дистинкцију између та два појма, а која у нашој анализи није од нарочитог значаја.

¹⁷¹ Види: BART 1986-b. Ми ћемо се у раду служити појмом „аутор“.

значења која се догађа у читању. Очито је да Еко пажљиво запажа у феноменолошки утемељеној традицији и Мерло-Понтијевом схватању телесности и перцепције *отворени модел књижевног текста* заснован надасве на отвореном моделу перцепције која се никад не довршава. Међутим, такође, *бартовски* гледано, *плуралност* тела као плуралност текста препушта се реципијенту, читаоцу који исписује текст, односно захваљујући тексту као пољу производње значења *ту и сада*, читалац довршава текст.

Отвореност перцепције и перспектива подразумева управо отвореност мишљења и језика, али и отвореност тела и, у крајњем случају, *отворености живота* као интерсубјективног модуса егзистенције, која се објављује самој себи, а потом и другоме (Merleau-Ponty 1978: 375). Дуга традиција перцепције, сматра Мерло-Понти у својим есејима о уметности, траје од праисторије и пећинских цртежа као исконског поља пиктуралног значења у којем се дистинкција између визуелног и тактилног није морала чинити (2016: 15). У динамизму потеза једне линије види се сва *одважност* једног цртежа (2016: 169).¹⁷² Перцепција, као употреба тела, јесте *примордијални израз* бића (Merlo-Ponti 2016: 16), *егзистенцијални модус*, при чему корпоралност свести, схваћена као интенционалност тела, у себи интегрише кључну *димензију експресивности*. Експресивност је потом важна за конституцију сопства у уметности и књижевности, у свом интимном и друштвеном аспекту. Субјект телом, које је уједно и материја и дух, изражава себе, али и друге, односно свет који настањује. На тај начин, сматра Мерло-Понти, тело заиста постаје *место стила* (1978: 288) у смислу естетске перцепције и „организације“ опаженог. Опажање, односно перцепција сама, већ представља *облик стилизације стварно(сно)г*: тачније, стил бивања постаје „изворни однос сопства“ са самим собом, а отуда и са светом, естетика живљења (Merlo-Ponti 2016: 86-90). С обзиром да тело постаје извор сазнања себе и света путем перцепције, самим тим тело постаје израз и израз постаје тело. Језик је способан за „померања“, „супституције“ смисла и двосмислености, а опет, у бартовском контексту, у њему се дешавају експлозије значења, у „отвореном списку језичких ватри“ (Барт 2010: 108). Језик и мишљење, као нераздвојиви, *par excellence* су отворени.

Бавити се контрадикцијама искуства и изнова проверавати функционисање људске интерсубјективности, *отварати се* према другоме, према ономе што ми нисмо (интерсубјективна *осетљивост* увек подразумева *отвореност*) значи промишљати изнова биће-за-себе-у-свету у једном отвореном *ставу* (Merlo-Ponti 2016: 64, 69). Мерло-Понтијева теза о отворености перцепције допуњена Бартовом визуром отвореног текста изнедрава и потврђује тезу о *отворености живота* као *отворене онтологије*, како у погледу никада довршене перцепције, језика, говора и субјективности, тако и времена и слободе. Модел отворене перцепције у којем тело постаје извор и утока сазнања света имплицира модел отворене онтологије који наново имплицира идеју *отворености-ка-делу* (*ouvert sur l'œuvre*/отворен-ка-делу), односно ка стварању.¹⁷³ Отвореност-ка-делу постаје *causa efficiens* уметничког дела

¹⁷² Једна од тема о којима Мерло-Понти расправља у чувеном есеју „Око и дух“.

¹⁷³ У есеју „Сезанова сумња“ („La doute de Cézanne“) Мерло-Понти тврди:

самог. Дакле, реч је о једном преокретању перспективе, али не и о хијерархизовању. Не полази се нужно од отвореног дела, већ од *онтолошке отворености* бића ка стварању дела које и сâмо **наслеђује**, то јест **интегрише црту отворености**. Хотимично заузимање декларативне позиције отвореног, изражајног „ја“ **нужно** води настанку его-документа (ја-текста) као недовршене форме (*l'inachevé*). Дакле, захваљујући „отвореној онтологији“ аутора и читаоца, дело бива отворено и **стиче потенцијал да буде недовршено, али у самом запису сопства** (его-документу) **добива фрагментарну форму** – и бива означено као *естетски недовршено*, какви су Бартови фрагменти последњих година стварања.

Када је реч о **самоизражавању процес-сопства у его-документу**, документовању и себе, властите историје, и историје света у хибридном запису, та самоекспресија у естетском простору књижевног јесте нужно недовршена, што суштински, што формално. Пошто се ни сâмо *опажање никад не довршава*, већ нам нуди читав свет за изражавање, стилизацију и промишљање само преко делимичних перспектива, и човек и свет, а самим тим и дело, јесу *отворени* једно према другоме у процесу конституисања **динамичног, отвореног** и надасве **недовршеног сопства-у-тексту**, а не предмета, тела (*corpus*) као објекта који је затворен и једном за свагда дат:

Daleki okoliš više ne držim u ruci: on više nije načinjen od objekata ili sjećanja koji su još razlučivi, to je anonimni horizont koji više **ne može dati precizno svjedočanstvo**, ostavlja **objekt nedovršen i otvoren kakav je on doista**, u perceptivnom iskustvu (Merleau-Ponty 1978: 86).¹⁷⁴

Међутим, помоћу тела којим се сазнаје свет, одређује положај објекта и обратно, субјект *има* себе и свет као *недовршени индивидуум* (*individu inachevé*; Merleau-Ponty 1945: 402). Тело представља покрет ка свету и свет представља упориште тела: тело и свет, односно биће и свет срасли су једно с другим. Дакле, не само да Мерло-Понти преузима Малбраншово (Malebranche) гесло о свету као недовршеном делу (*ouvrage inachevé*), већ га, како уосталом Хусерл дефинише тело, разуме као „никада потпуно конституиран“, а самим тим из таквог света искључује и

„Istovremeno je tačno da nas život autora ne uči ničemu, ali i da bismo, kada bismo znali da ga čitamo, u njemu sve pronašli, jer je on otvoren ka delu“ (2016: 29).

Метафизика стварања и метафизичност доживљаја недовршене форме односи се и на везу текста са реалним, животним формама и феноменима, као и начином њихове мнемоничко-поиетичке транспозиције, али и селективно-сижејне прерасподеле у чисто фиктивном, естетском простору. Проживљени, још-не-проживљени и/или замишљени догађаји разлажу се у свести, потенцијално своде прустовски на импресију или чак искривљено сећање не би ли наново у естетском простору оформили нову органску форму, ново биће. Дело је животно уобличено јер црпи сву његову материју, али оно уједно тај живот из којег извире надилази.

¹⁷⁴ У преводу:

„Je ne tiens plus en main l'entourage lointain : il n'est plus fait d'objets ou de souvenirs encore discernables, c'est un horizon anonyme qui **ne peut plus apporter de témoignage précis**, il laisse **l'objet inachevé et ouvert comme il est**, en effet, dans l'expérience perceptive“ (Merleau-Ponty 1945: 84).

Наглашени део цитата је наш.

конституирајући субјект.¹⁷⁵ Управо у оваквом „нацрту битка“ (*ébauche d'être*) довршење се наслућује кроз „неодређене хоризонте“, те се може закључити да Мерло-Понти подразумева један реципрочан однос отворености и недовршености субјекта и света наводећи да „овом отвореном јединству свијета мора одговарати једно отворено и неодређено јединство субјективности“ (1978: 420). Очито је да тело као отворено и неодређено јединство субјективности носи са собом и одредницу „недовршеног“, те је уочљива спона органистичке естетике и естетике недовршеног. Захватајући свет као недовршено дело, условљено фрагментарном перцептивном моћи субјекта, биће успева да изрази себе једино могуће – недовршено. Дакле, структура тела суштински условљава естетску форму (остављајући је *недовршеном*) у его-документу, односно фрагментација перцепције *естетски вођене* суштински одређује естетску форму хибридног текста (који се знатно ослања на животне, историјске чињенице) – фрагмент.

Ако је отворено и недовршено сопство дато у фрагментарној форми у корелацији са отвореним и неодређеним искуством и светом као недовршеним делом, следи да оно „ја“, које постаје биће-за-себе-у-свету, односно стил бивања-у-свету, изражава себе и свет на начин на који и сама субјективност егзистира – отворено, никад до краја одређено и недовршено. Ипак, наново, треба нагласити да тај тип неодредљивости и недовршености онтологије субјекта-у-свету не представља никакву сакатост или недостатак, већ поље бескрајних могућности, надасве у књижевно-уметничком стваралаштву. Мерло-Понтијев перцептивни модел захтева активног субјекта који се усавршава и довршава, оно „ја“ бартовске теорије текста и читања које је спремно да захвати и испише свет, као и да га у процесу читања наново испише. Барт ће такође, у духу постструктурализма, тврдити да субјект није „она заокружена цјелина картезијанског 'cogito'“ (Бекер цитира Барта 1986: 275), као и да читалац постаје активни „судионик“ у производњи смисла текста као фрагмента језика и *ткива без чврстих граница* (Beker 1985: 277).

Дакле, отворена онтологија субјекта који је и сам отворен ка делу стоји у корелацији не само са отвореним и недовршеним светом, већ и са недовршеним, а отуда и отвореним књижевно-уметничким делом, односно текстом. Управо овако

¹⁷⁵ Навод гласи:

„То се неће разумјети никада докле ће се од свијета правити неки об-јект. То се разумје одмах ако је свијет *поље* нашег искуства, и ако ми нисмо ништа неголи једно виђење свијета, јер тада најскровитија вибрација нашег психифизичког битка већ навјешта свијет, квалитет је скица једне ствари, а ствар скица свијета. Свијет који је увијек, како то каже Malebranche, само»недовршено djelo«, или који, према ријечи коју Husserl употребљава за tijelo, није »никада потпуно konstituiran«, не изискује и štoviše, isključuje konstituirajući subjekt. Ovom nacrtu bitka koji se nazire u slaganjima moga vlastitoga i intersubjektivnog iskustva, i čije moguće dovršenje naslućujem kroz neodređene horizonte [...]mora odgovarati једно отворено и неодређено јединство subjektivnosti.“ (Merleau-Ponty 1978: 419-420).

Овде је важно такође напоменути да Мерло-Понти управо користи синтагму *ébauche d'être* (1945: 465), тачно преведену као *нацрт бића*, а која, како смо већ напоменули у поглављу о снази *non finito* принципа, у француским енциклопедијама и расправама припада управо семантичком пољу речи „скица“ наговештавајући и отварајући естетски простор недовршеног (*inachevé*).

схваћена структура тела допушта да се у самом его-документу излистава *слој* који је у директној спреси са недовршеношћу и то, конкретно, у погледу његове структуре. Шта то у ствари значи? Уколико са аспекта отворене перцепције као отворене онтологије биће захвата себе и свет, односно про-живљено искуство, али и непроживљена искуства и временитости, можемо закључити да, самим тим што је перцепција као спознајна моћ недовршена и фрагментарна, таква искуства сопства, онога „ја“ које пише, уобличена у језички израз нужно морају бити отворена, недовршена и фрагментарна. Сусрећући се са, ингарденовски речено, *местима неодређености* (Ингарден 1971) у животу, „ја“ таква вишезначна места често транспонује и у текст у процесу своје самоекспресије.

Ако се свет сопства не може захватити у целости, јер би такав поступак захтевао тоталног субјекта, онда се и језички израз као артикулација не-про-живљеног¹⁷⁶ фрагментизује. Разјаснимо на примеру. Уколико посматрамо неки леп природни предео у који се утапа наше биће (мерло-пontiјевски пример), пожелевши да језички уобличимо свој доживљај, свакако ћемо направити својеврсну селекцију свог искуства и тако га фрагментизовати. Перцепција преуређује и фрагментизује видно поље, језик преуређује и фрагментизује перципирано. Напросто, *естетским вођењем перцепције*¹⁷⁷, одређени детаљи призора биће, бартовским језиком, *punctum*, убудна тачка естетског доживљаја. Дакле, целина значења не-про-живљених искустава и хотимично, али и нехотично разлаже се у фикционалитету упућујући на фрагментарност као феноменалну особеност, услед структуре саме перцепције, и као жанровско својство, свесни чин редукције у циљу обликовању језичког израза.

Надаље, уколико конкретније на уму имамо хибридне текстове писане у ја-форми (дневнике, мемоаре, писма, аутобиографије и слично), дакле, его-документе, можемо закључити да, услед природе своје егзистенције и перцепције, аутобиографија, на један бартовски начин, није могућа као последња реч о субјекту који пише управо због велике „опасности од реторског закључка“ (Bart 1992: 111). Та „опасност од реторског закључка“ изводи се најпре из елементарних темпоралних тачака једног бића – почетка и краја, рођења и смрти. Међутим, како тврди Мерло-Понти, биће не може доживети своје рођење којег се не сећа и своју смрт коју не може искусити само као *преперсоналне хоризонте (horizons prépersonnels)*¹⁷⁸ или предисторијске тачке:

¹⁷⁶ Желимо, донекле хајдегеријанском морфологијом, објединити у једном изразу искуство које се живи (*живљено*), које је било живљено (*проживљено*) и које никада није било проживљено, али се мисли и живи у имагинацији (*непроживљено*).

¹⁷⁷ Николај Хартман, на пример, у том погледу говори о *естетичком опажају и вођењу перцепције* раздвајајући свакидашњу перцепцију од естетске, при чему је кључна разлика у сврси: естетички опажај за разлику од свакодневног, практичног, нема сврху изван себе, већ је усмерен на уметничко интензивирање детаља и извлачење блага из „неприметне очигледности“ (2004: 92). Отуда, поређења ради, Барт у *Светлој комори* у „читању“ визуелног на примеру фотографије запажа пробадајући детаљ или *punctum* који делује управо као Хартманова естетска перцепција, али у контексту уметничког дела.

¹⁷⁸ Сматрамо да бољи, тачнији и разумљивији превод био *преперсонални/предособни хоризонти* уместо *особни хоризонти* с обзиром да Мерло-Понти жели управо да нагласи две темпоралне тачке

Sebe, dakle, mogu shvatiti jedino kao »već rođena« ili »još živa« – svoje rođenje i svoju smrt shvatiti jedino kao osobne horizonte: ja znam da se rađa i da se umire, ali ja ne poznajem svoje rođenje i svoju smrt (Merleau-Ponty 1978: 229).

Рођење и смрт су за Мерло-Понтија **две кључне темпоралне тачке бића**, прошлост и будућност које стоје у односу вечитог „претпостојања“ и вечитог „надживљавања“ (1978: 425). Како би се онда могла замислити аутобиографија, дело у којем „ја“, *ego loquens*, приповеда свој живот од почетка до краја, од прве до последње темпоралне тачке-хоризонта бића? Отуда, рецимо, Бартова аутобиографија *Ролан Барт по Ролану Барту* јесте заправо колекција фрагмената о немогућности писања аутобиографије у традиционалном смислу – исприповедати живот у форми првог лица. Идеју Тоталитета, какву подразумева традиционална аутобиографија, Барт и визуелно представља као чудовиште, односно гротеску (1992: 216). Дакле, изражавање сопства у его-документу, услед отворености и недовршености структуре и значења тела, остварује се фрагментарно, те с пуним правом можемо рећи да се у его-документу „ја“, то јест сопство као органска форма рефлектује на недовршен начин. Тај **слој его-документа** називамо **слој структуре** који указује на отвореност и недовршеност као суштинска обележја структуре, у корелацији са *моделом перцептивне отворености*.

Отворена структура, отворено дело и Барт

Као што смо већ у претходном поглављу истакли, сам Умберто Еко у *Отвореном дјелу* цитирајући Мерло-Понтија тврди да је вишезначност *одређење* свести и егзистенције, а не њен знак несавршенства. С друге стране, на трагу Барта, Еко такође верује у „бесконечно“ језика у концепту отвореног дела, ипак правећи дистинкцију између отворености књижевног текста и, на пример, речника.¹⁷⁹ Књижевно дело јесте свет *sui generis*, али у истој мери колико је то и човек за себе самог: човек и свет јесу *дела по-себи-за-себе* и *изван* себе – човек је део света колико свет и човека. Отуда, намећу нам се бар два важна питања: 1) да ли је свако дело отворено само зато јер га ствара отворена онтологија и 2) зашто је у проучавању дела као вишезначне творевине и слојевите структуре важна релација дело-субјект (субјект који ствара и субјект који у рецепцији довршава) као условљавајућа у продукцији значења? Такође, у разматрању ова два питања важно је унапред нагласити да хијерархизацији нема места: стваралац и рецепијент се не постављају изнад дела нити се, пак, подређују делу, већ је реч о једном равноправном хијазмичном односу ствараоца/реципијента као отеловљеног *cogita* и *дела* као *тела* у којем се, бартовски речено, кроз напуклине, преломне тачке, неодређености,

бића, рођење и смрт, унутар којих се биће конституише, као искуство које *јесте* („рођен сам“ – „имам свест о смрти“ – слој структуре текста), али се *не зна* (слој значења текста).

¹⁷⁹В. „Рјечник који нам пружа hiljade riječi, od kojih možemo da sastavljamo poeme i fizičke traktate, anonimna pisma ili spiskove životnih namirnica, veoma je „otvoren“ za ma koju rekonpoziciju materije koju pokazuje, ali on nije umjetničko djelo“ (Еко 1965: 56).

стилски осетљиве зоне текста значење прелива, ингарденовски *опализира* баш као што поједини делови тела текста еротски блистају.

Самим тим што књижевно дело настаје као производ делатности отворене онтологије која на себи својствен начин захвата свет, разумљиво је и да је одређени степен отворености интегрисан у дело, али је полемици подложно то колико се јасно отвореност (уопште) очитује у процесу рецепције. Реч као таква увек значи нешто више од основног значења које има, али за кога? Ту већ улазимо у поље бартовског хедонизма у тексту и питања релативности читања. Вредност степена отворености, снаге дела да изрази више од онога значења које му је аутор наменио, зависи најпре од бар два својства: а) од начина на који утеловљена егзистенција уметника који захвата/доживљава свет, односно од његовог *перцептивног* и *експресивног стила* и б) од начина на који реципијент – читалац, слушалац, гледалац – захвата и доживљава естетски простор текста, а опет чија је рецепција условљена начином моделовања тог истог текста. Дакле, у оба случаја *отвореност је условљена телом*. Један од разлога због којег као читаоци најчешће приступамо тексту као отвореној структури лежи у томе што његова естетска вредност јесте *вредност-за-мене* у координатама текстуалног/семиотичког система. Значењска вредност коју је аутор приписао израженом (означеном) претаче се у вредност за онога који чита. Но, на какав пут и до које мере треба поставити читање као вид слободног и отвореног акта?

Барт, иако каже да нема прецизну доктрину читања, сматра да читање треба поставити на слободан пут на којем је читалац субјект до краја, а читање апсолутно поље субјективности: објект који се чита постоји намером читаоца да објект буде прочитан, да је за-читање, „зависан од феноменологије, а не семиологије“ и декодирања знака (Bart 1999: 234). У феноменолошком смислу, дело има своју интенционалност (*intentio operis*, како Еко наводи) и тиме што „позива“ и „мами“ читаоца, оно јесте *отворено за интерпретацију*, али у мери која је одређена и *интуицијом* која је афективна и *интересном редукицијом* читаоца која би требало да је рационална. Често се дешава да када читамо одређену литературу или посматрамо уметничко дело пажњу усмеравамо баш на оне сегменте текста које нас као појединце особито интересују професионално или лично. Отуда, као потенцијални предлог, подела текстова коју је Барт начинио у студији *S/Z* могла би се узети за критеријум *степен отворености дела*, уз нешто обазривости. Поделивши текстове на текстове задовољства (читљиви текстови; *les textes lisibles*) и текстове насладе (исписиви текстови; *les textes scriptibles*), Барт, у ствари, говори о два режима читања и интерпретације: о „прелетању“ и незалажењу у дубину, угодној пракси читања с једне стране и „приљежном“ читању које представља сљубљеност с текстом, задовољство у комадима с друге стране (Барт 2011: 105-106). Текстови задовољства за Барта су махом класични текстови, док под текстовима насладе подразумева модерни текст, *текст-границу* (*texte-limite*; 1973: 23).¹⁸⁰ Овим двама категоријама текстова Барт суптилно придружује и „фригидне текстове“ (*texte frigide*) који су

¹⁸⁰ Подсетимо се да и Еко развијајући концепт отвореног дела полази од поетике модерне уметности.

мимо сваке насладе и представљају пуко брбљање, монотоност, „пену језика“ насталу под дејством просте жеље за писањем:

Коначно, можемо да кажемо да сте овај текст написали мимо сваке насладе; тај текст-брбљарија је, све у свему, фригидан текст, као што је то свака потражња пре него што се у њој формира жеља, неуроza (Барт 2010: 100).

Доказ да читалац пред собом има текст задовољства/насладе јесте *писмо* (*l'écriture*) као лингвистичка, идеолошка и „географска“ брига о језику и његовим границама. Бартова подела јесте, у великој мери, и сама интуитивна. Тешко се може утицати на читалачко фокусирање на сноп идеја који кореспондира са интимном сфером и сазнајним интересом реципијента (читаоца), међутим, очекује се, да се самокритички, интересном редукцијом, одвоји лично у смислу посебног и поједничног од подстицајног задовољства текста самог, односно писма као његове *kāmasūtra* (Барт 2010: 101).

Скрећући пажњу на Мерло-Понтијев цитат који је интегрисан у Екову студију о отвореном делу, Никола Милошевић указује да Дубровски (Serge Doubrovsky) у расправи о новој критици замера Барту што губи из вида разлику коју је Мерло-Понти успостављао између „добре и рђаве вишезначности“ – „тачно је да критичар узалуд покушава да дешифрује неко дело, али то није зато што смисао књижевне творевине тежи ка нултом степену значења“ (Milošević 1971: 10). Процес семиозиса у самом језику, као отпор традиционалној идеологији (Beker 1985: 276), способност текста да буде вишезначан, према Барту нарочито је видљива у модернистичким текстовима и таква способност донекле је подређена активној улози читаоца. Међутим, Барт интересантно наводи да иако је ауторска фигура као биографска личност „развлашћена“ и ишчезла, читалац у тексту и даље на изванредан начин *жели* аутора на сличан начин као што аутор има потребу за читалачком фигуром у писању (2010: 116). Отуда, сматра Милошевић, несагласности у Бартовој књижевно-теоријској мисли потичу од његове тенденције да „егзистенцијалистички модел споји са једним другим моделом који би требало звати формалистичким, а не структуралистичким, као што се то обично чини“ (1971: 25-26) Тај формализам вуче корене из Сосирове лингвистике којом се, како знамо, међу првим француским филозофима бавио Морис Мерло-Понти. Међутим, у тој наглашеној улози читаоца који као плурални субјект приступа плуралном тексту Барт покушава да се супротстави идеји да је дело израз ауторске индивидуалности, али и схватању уметничког дела које би имало „затворену структуру и тврдоћу кристала“ (Beker 1985: 277). Дакле, несагласности Бартове теоријске мисли чувају језгро *отворености текста*, као поља задовољства и насладе, поља естетског, а како смо већ нагласили, отворена форма призива недовршену естетску форму.

Тај однос у којем је *отвореност* *нужан пар недовршености* (недовршена форма се *отвара* реципијенту) можемо поткрепити Бартовим размишљањем о реченици као хијерархијској и притом идеолошкој структури. Наиме, реченица претендује да буде завршена, њена хијерархијска позиција подразумева унутрашње односе синтаксе, фразеологије и слично, а сваки завршен израз претендује да буде

идеолошки (Барт 2010: 132-133). Бартова теорија каже да је реченица бескрајна,¹⁸¹ док у пракси постоји *тежња да се она доврши*. Бартова позиција лежи негде између:

Писцем се не зове онај ко своје мишљење, своју страст или своју уобразиљу изражава реченицама, *већ онај ко мисли реченице*: неко Мисли-Реченицу (то јест: не сасвим мислислац и не сасвим фразер) (Барт 2010: 133).¹⁸²

У наведеном одломку види се да Барт филозофски промишља реченицу. Писац за Барта није само ни мислилац, а ни фразер, односно писац је помало и једно и друго. Реченица је дакле и коначна и бесконачна, бесконачна у својој коначности, попут субјекта, утеловљене егзистенције која је пише, односно мисли. Могли бисмо рећи, аналогно мишљу о реченици, да је и текст, на сличан начин, коначан и бесконачан, тежи практичном довршењу, епилогу, а уједно оставља простор за довршење. Текст је фрагмент језика, парцијални тоталитет, а опет с друге стране и репрезент свега оног бесконачног у језику. Самим тим, поводом питања с почетка, указивање на *релацију дело-субјект* у процесу интерпретације и разумевања структуре уметничког дела јесте суштински важно с обзиром да дело настаје из везе субјекта и света, односно условљено је отвореношћу субјекта и његовим ангажманом (бивањем) у свету. Отуда, *отвореност дела суштински зависи од степена отворености свести ствараоца и реципијента*, а ту отвореност треба ипак поставити на прави пут. Захваљујући властитој отворености, перцепција и језик имају својство бесконачности, док значења у тексту могу бити бројна, али не и бесконачна.

„Епистемичко достојанство“: слој значења

Дијалог Мерло-Понтијевог концепта тела као књижевног текста и и Бартовог концепта текста као тела указује да се веза органске и недовршене форме читује у *слоју значења его-документа*, прецизније да се значење које се *збива* на нивоу тела-субјекта и тела текста гради недовршено. **Слој значења разумемо** као онај слој значења поетских чињеница који се формира у процесу међуодноса тела текста (его-документа) и тела аутора-читаоца као оног који читајући *исписује* текст. Тело „ја“ које пише свој его-документ полази од недовршивости свог поља значења, док тело онога „ја“ које чита текст проналази у его-документу управо она значења која одређују баш његово, читалачко тело уписујући га у прочитано.

Барт приступа тексту као пољу које зачарава читаоца приписујући му *жељу* која има *епистемичко достојанство* (*dignité épistémique*; 1973: 91). Заправо, када Барт

¹⁸¹ Барт има на уму пре свега Чомског (Noam Chomsky).

¹⁸² У оригиналу:

Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais *celui qui pense des phrases* : un Pense-Phrase (c'est-à-dire : pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur) (1973: 81).

жељи приписује епистемичко достојанство,¹⁸³ он покушава да истакне запажање да је задовољство, односно хедонизам, маргинализовано и друштвено сузбијано и ниподаштавано насупрот жељи која се поставља као узвишена, епистемолошки достојанствена.¹⁸⁴ Та, по правилу стално неутажена, жеља постаје уједно и жеља читаоца који у простору текстуалног задовољства, односно насладе, ступа и у *значањски однос са текстом*. У основи жеље је радозналост, епистемолошка побуда и авантура, истраживачки порив, ерос сазнања. Текст је у бартовском универзуму постављен као *процес* – тело које значи и које надасве *производи значење*. Текст је, у погледу значења, за Барта семиотичка процес-форма у којој се сукобљавају *doxa*, традиционално укорењено мишљење и *paradoxa*, као стални изазов и промишљање окамењеног значења, мишљења и тетичке свести. Тај сукоб највиднији је у фрагменту (Bart 1992: 84) који као филозофска форма уметности има извесну „форму парадоксије“ у опозицији супротности које се мире¹⁸⁵ (Жунић 1991: 81). Паралелно бартовској идеји о *процес-тексту*, указује нам се и Мерло-Понтијева премиса да је телесно (перцептивно) искуство неопходно изнова изазвати на проверу јер се, тврди он, показује да је искуство тела, то јест свакодневно живљено искуство, *препуно парадокса* (2016: 64, 69). Ту се, опет, Бартова и Мерло-Понтијева концепција тела укрштају и сусрећу у недовршености. Бартовски процес-текст који се упоређује са телом и мерло-понтијевско тело које је место сазнања и „означавања“ искуства, сусрећу се као процес-форма сопства у фрагментарном тексту: односно, динамично тело у кретњи смешта се у процес-текст који и сам постаје текстуална форма тела, отворена и недовршена, проналазећи свој естетски израз у фрагменту.

Надаље, жеља је, дакле, по природи *сазнавалачка, епистемолошка*. Ако је жеља један од кључних појмова у релацији текст-читалац, шта нам тачно говори природа тог односа, то јест шта сазнајемо у процесу рецепције? Из структуре уметничког дела, односно текста сазнајемо нешто о његовом механизму, процесу настанка, али и току рецепције. Доживљај израза условљен је начином његовог моделовања, а начин моделовања условљен је особеним *мишљењем реченице (un Pense-Phrase)*.¹⁸⁶

¹⁸³ У преводу Јовице Аћина „епистемско“.

¹⁸⁴ Уп.: „Непрестано нам говоре о Жељи, никада о Задовољству. Жеља би имала неко епистемско достојанство, Задовољство – не. Рекло би се да друштво (наше) толико сузбија (и занемарује) наладу да оно може само да производи епистемологије Закона (и његово оспоравање), никада његову одсутност или, још боље, његову ништавност“ (Барт 2010: 138).

¹⁸⁵ Анализирајући историјско разумевање филозофског фрагмента, од Хераклита до данас, Жунић указује на форму филозофског фрагмента као парадоксну, која обједињује супротности у склад, илуструјући *тезу о човеку као фрагменту космоса и његовој парадоксној природи* и у том и фрагменту као форми филозофске антропологије.

¹⁸⁶ Подсетимо се анализе Роденове скулптуре *Размишљање* у којој је „сакатост“ мисли, односно пренапрегнутост и искиданост мисаоног процеса, представљена у „сакатој“ форми као свом природном начину изражавања. Ту се мисао бори против властите окамењености у визуелном формату. Фрагментарно као вољни начин изражавања у форми текстуалне скице наговештава проход ка метафизичким квалитетима текста, каптивирајући тренутак, темпоралну тачку која се такође у недовршеној скулптури *non finito* поступком хвата. То каптивирање тренутка, једног „ја“ овде и сада, јесте и сам фрагмент, што се, на пример, да уочити у Бартовој анализи фотографије у *Светлој комори*. Фотографисано, као статус једног „ја“ управо ту и управо тада, из одређене перспективе, јесте визуелни формат фрагмента.

Читалачки однос према тексту јесте крајње активан: читајући већ написан текст, читалац га изнова исписује кроз властито тело и доживљено задовољство *кретања* кроз текстуални свет поетских чињеница и значењских чворишта. Ако жеља стоји наспрам испуњења, односно доживљаја задовољства, атмосфера тог задовољства јесте попут привилегованог тренутка, импресивна и кратка, а што даље резултира и формалном краткоћом:

Текст о задовољству не може да буде другачији него *кратак* (као што се вели: *зар је то све? – то је помало кратко*), пошто се задовољство да исказати једино посредством потраживања (имам право на задовољство)[...](Барт 2010: 109).

Овај *литерарни минимализам*¹⁸⁷ на који Барт упућује, условљен жељом тела, итекако има везе са *фрагментарношћу* као феноменалним својством текста, али очито и генеричким, формалним, односно жанровским аспектима текста – фрагментарним записом као хотимичним жанром. Односно, постструктуралистички речено, литерарни минимализам, бартовски схваћен као фрагмент, представља и *фенотекст* (гр. *Phainómenon* – појава), као „осмишљање које претходи извођењу“, и *генотекст* (лат. *Genus* – род), то јест условљеност текста књижевним родом којем припада (Барт 2010: 108).¹⁸⁸ Дакле, фрагмент је за Барта *нужна форма* која подједнако добро интегрише садржински и формални аспект самоекспресије у тексту – искуство, спознају и са-знање који се не довршавају и изражавају фрагментарно.

У мерло-понтијевској димензији контемплације морамо мислити *спацијалну* и *темпоралну* димензију бића као *његове кључне одреднице* у функцији спознаје света и координисања у њему. Дакле, треба разумети тело управо као *фрагмент* објективног простора, које у својој појединачности носи „дијалектички фермент“ који га преобраћа у „универзални простор“ (Merleau-Ponty 1978: 116) (у смислу да не би ни било простора да немамо тело) и тела, које, попут *доживљаја времена у камену*, *мисли временост* у хоризонту трансценденције, односно у релативизованом саодносу бића-за-себе и бића-у-свету. Паралелно, у Бартовој књижевно-теоријској мисли проналазимо *изразито дивљење фрагментарној форми*, конкретно хаику форми, краткој и стилизованог форми јапанске поезије. Оригиналност и специфичност хаику форме Барт је забележио у *Царству знакова* инсистирајући на њеним дистинктивним обележјима у потрази за идеалном формом прозног писма, односно романа који се, како наговештавају његова последња предавања, припремао да напише (Lyamlahy 2015). Говорећи о жељи, Барт дефинише задовољство као *краткотрајни доживљај*, дакле инсистирајући на краткоћи, докинутости. На сличан начин као што је *non finito* скулптура темпорална (в. Draškić Vićanović 2010: 13), у кратком изразу, односно исписивању почетака, уочава се *време језичког израза*.

¹⁸⁷ Види: LECA 2015. Ауторка се у есеју највише бави Бартовим раним интересовањем за форму дневника, најпре Жидовог, као и фрагментарним дневником-путописом из Кине који ће бити део наше анализе у каснијим поглављима.

¹⁸⁸ Појмови *фенотекст* и *генотекст* приписују се семиотичарки Јулији Кристевој (Julia Kristeva) која је развила идеју о интертекстуалности на које се Барт позива у *Задовољству у тексту*.

Фрагмент, за Барта, дели сличност са музичком формом као *суштински временском*. Та временска форма језичког израза, онога „зар је то све?“ (Барт 2010: 109), има вредност једног музичког такта, те у том погледу кратак израз, фрагментарни запис, заснован је најпре на мелодичности и музичком ритму као својој основној темпоралној структури. Хаику као кратка фрагментарна форма (Bart 1970: 101), *kairos*¹⁸⁹, привилеговани тренутак, попут сензације пролази и струји кроз *тело* које је *спроводник жеље* као *кључне одреднице значењског слоја тела*.

Доживљај и спознаја телом јесте, како је већ назначено, *par excellence* мерло-пontiјевска тема – како у погледу структуре и значења, а потом и у погледу естетских квалитета. Како се дâ уочити, доживљај рецепијента условљен је управо начином на који је литерарна форма моделована, али је уједно и форма условљена телесном структуром „ја“ које исписује свој его-документ. У тако специфично назначеној улози рецепијента, односно читаоца-писца, који естетску недовршену форму спознаје доживљавајући је телом, али такође и у погледу „ја“ које пише свој его-документ, уочавамо смисаону *везу органске и недовршене форме*. Како се перцепција не довршава и како се спознаја себе и света не довршава, слој значења его-документа схваћен као текстуални свет поетских чињеница **такође се не исцрпљује**, те и ту **увиђамо дејство недовршености**. У трасирању слоја структуре и слоја значења разабра се и, од претходна два суштински неодвојива, крунски *естетски слој* и то у еротско-телесној структури текста, наглашеном хедонизму међуодноса стварног тела и тела его-документа.

Естетски слој у пресеку органске и недовршене форме

Мерло-Понтијев и Бартов дијалог концепата тела указује да се веза органске и недовршене форме суштински очитује у *естетском слоју его-документа*, прецизније да се управо у естетском слоју его-документа запажа пуно дејство принципа естетске недовршености који целовитост органске форме расипа у фрагменте. **Естетски слој разумемо** као онај крунски слој који разоткрива начин стварања/постајања уметничким текстом, односно начин на који се тело „смешта“ у текстуалну форму означену као естетску/књижевно-уметничку. Естетски слој јесте онај кроз који се такође расветљава да принцип естетске недовршености суштински утиче на слој структуре и слој значења его-документа, јер је нераздвојив од претходна два слоја.

Веза органске форме и недовршене форме у его-документу врло је тесна, почев од момента стварања дела вишеструко условљеним феноменом перцепције. Морамо се осврнути на питање фрагментарности текста односно фрагментације доживљаја и искуства у его-документу као исхода везе животне садржине и тражене форме. То питање јесте, дакле, у основи *естетско*. Форма која настаје у „отрзању“ из безобличног, још-не-лепог, односно из неуређене и практичне свакодневнице, редукцијом утисака и искуства, схвата се као **естетска** и **обликотворна**. Таква

¹⁸⁹ Појам који Барт користи у *Светлој комори* да означи „прави“ тренутак у којем фотограф „хвата“ тело.

метафизика уобличења, када се искуство фрагментизује уобличењем у поетски израз, укореењена је у самом човеку. Мерло-Понти износи тезу да је човек *дубоко метафизичан* у својим љубавима, *индивидуалној и колективној историји* (2016: 32), те да се метафизичким (оно што превазилази физичко) не може сматрати нешто ван емпиријско, трансцендентно, изван човека, што је, свакако, у складу са мерло-понтијевским поимањем тела и превазилажењем хусерловске поделе на емпиријски и трансцендентални его, као и класичне поделе на тело и душу. Дакле, сâмо искуство „ја“ које се претаче у уметничку форму јесте фрагментарно и селективно. „Роман, песма, слика или музички комад“ органске су целине јер представљају чворишта **живих** значења“ у којима су израз и изражено хијазмично повезани и срасли као што је и људско тело синтеза мисли и геста (Merleau Ponty 1978: 166). Дакле, Мерло-Понти не само да, упоређујући људско тело са уметничким делом, признаје телу естетску форму, већ и уметничком делу признаје органску форму третирајући га као живу „органску целину“ у којој значења превиру.

С друге стране, узимајући тело текста и тело реципијента као спроводнике жеље и задовољства, Барт доводи у везу *естетско* и *еротско* наглашавајући да задовољство у тексту јесте, попут потпуног телесног ужитка, дубински чулно, сензитивно, а искључиво кратко, никад довршено, односно фрагментарно. Таква веза еротског (сладострашћа) и естетског, односно уживање у естетици и хедонизму текстуалног води сажетим начинима изражавања каквим је и сам Барт био склон, нарочито у позним текстовима: интимном дневнику (*Journal de deuil*), кратким путописним записима (*Carnets du voyage en Chine*), есејима и белешкама (елементи у *Задовољству у тексту* и *Светлој комори* означеној као „нота“), филозофским дијалозима/писмима (елементи у *Фрагментима љубавног дискурса*). Еротско као хедонистичко третира се као *средство естетског*. У еротско тело текста Барт смешта хедонистичко, а отуда и *естетско*: еротско као *par excellence* ознака телесног, а отуда и органске форме, блиско се доводи у везу са уживањем које Барт проналази у текстуалној форми фрагмента. Форму фрагмента третирамо као отворену, недовршену процес-форму у којој превире језгровито текстуално задовољство. Задовољство се, према Барту, проналази у фрагментарној форми у којој се запажа естетски слој текста. Естетски слој запажа се захваљујући:

- 1) процесу „фрагментације“ у перцепцији који се дешава услед недовршености перспективâ саме перцепције живљеног тела које се устискује у естетски простор – фрагментација у перцепцији, условљена телесном односно *перцептивном отвореношћу* и, отуда, недовршеношћу, потврђује се у фрагменту као недовршеној форми у коју се смешта тело-субјект;
- 2) рецепционистичком уживању текстуалног као еротског задовољства које је **кратко**, фрагментарно, односно хедонистичком (а отуд и естетском) приступу реципијента „покренутог“ телом текста и жељом која је у самом срцу бартовске хедонистичке текстуалне естетике;

- 3) поетским поступцима којима управља лична поетика и укус онога „ја“ које изражава сопство у тексту – конкретно, у нашој анализи, ти поступци су махом *аутопоетски искази*, очевидни у Бартовом, практично, манифесту фрагмента и наглашавају *формативне улоге књижевности* у изградњи филозофско-теоријских ставова захваљујући књижевним утицајима, што је и у Мерло-Понтијевом и Бартовом примеру – Пруст.

Сличност између Мерло-Понтијевих и Бартових естетичких ставова о недовршеном, између осталог, јесте и Мерло-Понтијево виђење да је управо *модерна уметност* изнедрила „толеранцију недовршеног“ (*la tolérance de l'inachevé*; 1969: 77), дозволу да се нешто не доврши. И Барт и Мерло-Понти у модерном тексту препознају извесну трансгресивност, то јест *процес*. За модерне сликаре скица је била довршено дело у својој недовршености, док би за класичаре била само вежба, сматра Мерло-Понти у својим анализама сликарства, иако је скица понекад изражавала више од дела, са интенцијом да буде *преведена* „као експлицитни језик довршеног дела“ (2016: 84). Мерло-Понти тврди да постоје бар два разлога због којих се крши „забрана нарушавања тоталности дела“, односно допушта да се дело остави недовршеним: најпре, од дела се одустаје зарад непосредног, сировог изражавања тренутка или се, с друге стране, „довршавање, убедљиво чулима и објективно приказивање више не сматрају неопходним нити чак довољним и да је **на другом месту пронађено право значење** довршеног дела“ (2016: 85).¹⁹⁰ Не истражује се „недовршено ради недовршеног“, већ зарад тренутка у којем се дело сматра „урађеним“ (*une œuvre faite*), а не нужно и довршеним (*une œuvre finie*) (Merleau-Ponty 2016: 85).¹⁹¹ У овом плодном тренутку Мерло-Понти препознаје *смисао* недовршеног дела. Наиме, он сматра да тај високо позиционирани тренутак у којем се дело сматра готовим погађа посматрача који:

[...] misteriozno na svoj račun preuzima smisao gesta koji ga je stvorio i preskačuci posrednike, bez ijednog vodiča do izvesnog pokreta linije, jedva vidljivog poteza četkicom, priključuje se tihom svetu slikara, već obnarodovanom i pristupačnom (2016: 85).

Мерло-Понти заправо имплицитно објашњава како естетска недовршеност делује на посматрача, односно индиректно указује на снагу самог принципа естетске недовршености. Као у *non finito* скулптури, реципијент сликарских дела доживљава и „мистериозно“ *препознаје* моћ тренутка у којем се дело проглашава *урађеним*, преузимајући *смисао стваралачког геста* (2016: 85). Управо тај *стваралачки гест* представља *пречицу у тихи свет* стварања, разоткривајући *структуру* и *смисао, значење* дела. То *друго место* где се проналази *смисао „проглашавања“* сопства „готовим делом“ у недовршеној форми јесте у буђењу и синергији „моћи разумевања (*pouvoir de comprendre*) себе и света преко тела и, потом, „моћи изражавања“ (*pouvoir d'expression*) (Merleau-Ponty 1969: 70-71).¹⁹² Дакле, естетски слој его-документа који

¹⁹⁰ Наглашени део цитата је наш.

¹⁹¹ В. „[...] que l'expression n'est jamais faite, que l'œuvre n'est pas finie, qu'elle est toujours à faire comme le soulignait déjà *Le doute de Cézanne*“ (Leconte 2015: 29) У нашем преводу: „[...] да израз никада није готов, да **дело није довршено**, да му увек следи довршење **како је наглашено у „Сезановој сумњи“**.“ Наглашени део цитата је наш.

¹⁹² Наглашени део текста је наш.

разоткрива фрагментарну задовољствену форму такође расветљава недовршеност на нивоу слоја структуре и значења. Естетски слој, нераздвојив од слоја структуре и слоја значења его-документа, разјашњава нам да фрагментација језичког израза его-документа потиче управо из структурно-значењског слоја „ја“. Штавише, органска форма, због суштинске недовршивости у погледу слоја структуре и значења (смисла), у мерло-пontiјевском смислу, указује се као естетски недовршена.

Имајући на уму Мерло-Понтијеву феноменолошку позицију која се ослања на једину могућу егзистенцијалну димензију – **Ја**, односно на отеловљени **Его** који сазнаје и изражава свет, сматрамо да је важно и нужно посветити надаље пажњу интимистичким текстовима у ја-форми, односно самом концепту **его-документа** у којем искрсава наративно „ја“, текстуални его, односно *self* – **сопство**. Реч је о хибридном текстовима у којима доживљајно „ја“ (или чак „он“) ¹⁹³ пише. Бартов покушај изградње новог модела „писања себе“ (*l'écriture de soi*) у фрагментима додатни нам је подстицај да у мерло-пontiјевско-бартовском хоризонту разумевања везе органске и недовршене форме детаљније истражимо: **спону са ја-текстом, то јест его-документом**, притом прецизније појаснимо разлоге употребе таквог термина и размотримо могуће **репрезентације сопства** (самекспресију „ја“) **у нужно недовршеној, конкретно, хотимично фрагментарној форми**, на примеру изабраних Бартових текстова.

¹⁹³ Такав пример проналазимо у Бартовој аутобиографији где се „ја“ покушава дистанцирати од себе самог.

3.

**Тело као реч и реч као тело: егo-документ као
поетско тело**

III

Тело као реч и реч као тело: его-документ као поетско тело

У предстојећем поглављу настојимо најпре објаснити оправданост употребе термина „его-документ“ у контексту нашег досад представљеног истраживања. Разумевши „его-документ“ као поетско тело и позиционирајући мислећи *ego* у његов центар, настојимо одредити његов потенцијални статус у оквиру науке о књижевности. Потом, расправљајући о моделу „писања себе“ и тумачењу тела и сопства као уметничког дела, разјашњавамо улогу принципа естетске недовршености у предложеном моделу его-документа. Експресију тела у его-документу, на концу, повезујемо са хибридним жанровима интерпретирајући је у контексту синкретизма различитих дискурса, у Бартовом примеру, теоријског, то јест научног, и књижевног.

3.1. Зашто *его-документ*?: могућности превазилажења термилошке неподесности

Шта представља тај, рекло би се, егзотично сковани појам „его-документ“ и на који начин корелира са теоријским позицијама у нашем раду? На сам помен датог појма, могуће су бројне асоцијације с обзиром да се од званичне употребе самог термина и даље води полемика око његове термилошке (не)подесности. Појам его-документа најпре се може срести у историографији одакле заправо и води порекло, међутим, својом „флексибилном“ и недовољно прецизном дефиницијом, постао је и део термилошке употребе и у другим друштвено-хуманистичким сферама: антропологији, етнологији, археологији, потом визуелним уметностима (нарочито у уметности портрета), као и у естетици и културологији.

У овом поглављу доказујемо да је употреба его-документа као *par excellence* културолошког појма, сасвим легитимна и у науци о књижевности, иако се под „его-документом“ не може уистину сматрати конкретан књижевни род или врста,¹⁹⁴ те таква употреба ипак мора бити опрезна и неретко рестриктивна. Такође, надаље хоћемо да укажемо и образложимо оправданост употребе таквог термина у нашем раду, а самим тим и спектар могућности његове термилошке подесности.

¹⁹⁴ Намерна употреба биолошке (органистичке) терминологије у линији телесног дискурса.

Его-документ : дефиниција и одређење

Кованица „его-документ“ (хол. *Egodocument*, нем. *Ego-Dokument*) појављује се први пут у званичној употреби у области друштвене и културне историје Холандије око средине педесетих година прошлог века.¹⁹⁵ Кованицу први пут користи холандски историчар јеврејског порекла, Жак Пресер (Jacques Presser, 1899-1970),¹⁹⁶ како би означио кишобрански појам, то јест објединио и „окровио“ текстове, тачније историјске изворе у којима се обелодањује лингвистичко „ја“ или у појединим случајевима „он“: прецизније, аутор је уједно и субјект који пише (пишући субјект) и субјект о којем се пише (ис-писани субјект). Дакле, субјект који пише постаје сам себи предмет писања, тако рећи *опридевљавајући субјект*, подложен опридевљавању¹⁹⁷, опису, анализи. Пресер је најпре, у контексту својих истраживања, имао на уму *сведочанства жртава*¹⁹⁸ нацистичке политике и идеологије током тридесетих и четрдесетих година: аутобиографије, мемоаре, дневнике¹⁹⁹ и лична писма.²⁰⁰ Неку годину касније, Пресер је „допунио“ своју дефиницију его-документа одредивши га као текст у којем се „его“ (не)намерно *открива и скрива* (Greyerz Von 2010: 278). Најпре због употребе појма „его“, а потом и због флуидне поделе текстова који се сврставају у категорију „его-документа“, Пресерова дефиниција је нашироко оспоравана и допуњавана, премда је увелико и прихваћена и ван Холандије. На енглеском говорном подручју, први ју је прихватио историчар Питер Берк (Peter Burke, 1937) бавећи се питањима ренесансног идентитета. „Ефекат“ его-документа одјекнуо је и у Француској (француски синонимни термин за его-документ је и *les écrits du for privé*) где је у мају 2008. године, у Бордоу, одржана радионица о разумевању его-документа у европском контексту како би се усталила европска „мрежа“ проучавања тог културолошког феномена (Greyerz Von 2010: 275). У

¹⁹⁵ У литератури се најчешће наводи 1958. година, премда се, на пример, наводи да је термин први пут Пресер употребио током једног свог академског курса 1956/1957. године (Dekker 2002: 17).

С обзиром да потиче из недерландистике, појам его-документа јесте предмет расправа углавном говорника германских језика (Немачка, Аустрија, Скандинавија). У Холандији постоји и посебан Центар за проучавање его-документа и историје (Instituut Egodocumenten en Geschiedenis) и њему посвећен веб-сајт који има за циљ активно проучавање его-документа у европском контексту: <http://www.egodocument.net/index.html>.

¹⁹⁶ У литератури наведен и као Јакоб Пресер (Jacob Presser), наиме због промене личног имена током боравка у Белгији током свог детињства. Међутим, публикације које се појављују након 1926. године, објављене су под именом Јакова Пресера. Према: GREYERZ VON 2010.

¹⁹⁷ О опридевљавању: в. студију *Ролан Барт по Ролану Барту*.

¹⁹⁸ Милица Винавер-Ковић у дисертацији о француском мемоарском дискурсу (пост)револуционарног доба изриче како су лична сведочанства жртава преплављива двадесети век јер је артикулација тешко исказивог искуства и сама имала *стеролошки аспект* (2012: 100). Језик фрагментарно уобличава искуство тела у хоризонту историје.

¹⁹⁹ Један од најпознатијих дневника који се може третирати као его-документ у Холандији јесте чувени *Дневник* Ане Франк (1947), иако је девојчица-ауторка била Немица по националности.

²⁰⁰ На основу својих налаза и его-документа, 1965. Пресер објављује студију под насловом *De ondergang* [Ashes in the Wind, у нашем преводу: Пепео на ветру] коју бројни оцењују као одвише субјективну.

Немачкој, термин преузима историчар Винифред Шулце (Winfried Schulze, 1942)²⁰¹ који је класификацији текстова придружио и: судско саслушање, биографију (*curriculum vitae*) и различите званичне документе попут *тестамент*, *заклетви*, *интервјуа*, чак *пореских изјава*, што доводи до додатног замућења саме одреднице (Dekker 2002: 15). Критика појма уследила је највише због: 1) асоцијације са фројдовским појмом ега (било је потребно ослободити се психоаналитичких интрузија) и 2) „лабаве“ класификације текстова који се могу подвести под категорију „его-документа“, а што је подразумевало „мешање“ административних списа и књижевних у исту групу (нпр. *livre de raison*)²⁰² – и интимни дневник и судско сведочење, и лична писма и тестамент, и персоналне забелешке и пореске анкете.

Значајно интересовање за „его-документ“ порасло је крајем осамдесетих и почетком деведесетих (и могло би се рећи да још увек не јењава) на челу са холандским историчарем Рудолфом Декером (Rudolf Dekker, 1951) који заснива свој рад првенствено на инвентару аутобиографија, док је, на пример, паралелно у Швајцарској, на Универзитету у Базелу, оформљен и дигитални репозиторијум²⁰³ его-документа (Greyerz Von 2010: 273). Декерово „оживљавање“ појма подразумевало је увршћење такође хетерогене категорије текстова: аутобиографија, мемоара, личних дневника и путописних дневника, искључујући лична писма, али укључујући *личне белешке* (Greyerz Von 2010: 278). Класични пример его-документа били би, отуда, Цезарови мемоари *De bello galico* (Dekker 2002: 20). Дакле, осим што аутор изражава своје поступке, искуство и осећања, нудећи своје „интимно“ тело читаоцу, он такође уобличава и своје „друштвено“ тело, односно своје „друштвено ја“ (*social self*),²⁰⁴ у извесној мери репрезентујући непосредно и дух свога времена, ангажман бића-у-свету. Дакле, его-документ представља аутоскопску слику онога који пише (самоперцептивни аспект), али уједно рефлектирајући и историјско-друштвено тело времена у којем живи. За его-документ се отуда често користе други, донекле еквивалентни појмови како би се избегле асоцијације на фројдовски его или бројне „растегљиве“ дефиниције предложене од стране различитих историчара. Отуда, пре него „его-документ“, користе се неутралнији изрази попут „лични наратив“ (*self-narrative*) или немачки појам – *Selbstzeugnis* (pl. *Selbstzeugnisse*) – што означава *самосведочење*, односно „сведочење самом себи/сопства“ налик исповести (Fulbrook, Rublack 2010: 263).²⁰⁵

Редак је феномен, сматра Декер, да историчар *обогати језик* новом речју како је то учинио Пресер, с обзиром да историчари најчешће посежу за архаизмима (2002: 13-14). Међутим, како је поред историчарског позива, Пресер био песник и

²⁰¹ У Бад Хомбургу, у Немачкој, 1992. године Шулце организује конференцију насловљену „Egodokumente. Annäherungen an den Menschen in der Geschichte?“, у нашем преводу „Его-документи. Приступ човеку у историји?“. Зборник се појавио у штампи 1996. године (Greyerz Von 2010: 279).

²⁰² Породични сведочанствено-финансијски регистар, најчешће вођен од стране оца.

²⁰³ В. <https://wp.unil.ch/egodocuments> (приступљено 11.6.2021)

²⁰⁴ В. FULBROOK 2010.

²⁰⁵ „Его“ упућује на лингвистичко „ја“, док „документ“, такође етимолошки од латинског, указује на доказни, сведочанствени аспект текста (аутобиографије, дневници, писма, изјаве).

прозаиста, заљубљеник у Стендала и Амијела, вероватно је наклоност књижевности један од разлога због којег је, у проучавању историје, вредновао документе с поетском, литерарном вредношћу, то јест гранично-књижевна дела историјске вредности (Dekker 2002: 18). Подсетимо се, још је Аристотел у својој *Поетици* упоредио историју и поезију третирајући поезију вреднијом и филозофскијом од историје јер се бави општим темама, док историја претендује на појединачно и чињенично.²⁰⁶ Его-документ покушава да обједини и опште и појединачно. Гледано из аспекта его-документа, књижевна чињеница оплемењује тумачење историје, живот као такав, јер, како сматра Мерло-Понти, живот је и сам семиотичко поље које је *отворено ка делу* (2016: 29), отуда дело може знатно осветлити живот. Баш као што и Мерло-Понти и Барт деле заједнички књижевни узор, Пруста, на који се ослањају у разради својих теоријских и поетичких ставова, Пресеров пример такође указује на суштински снажан *формативан аспект фикционалног уопште*, то јест формативан аспект књижевности, у обликовању ставова, света и идеја, уосталом, особне поетике. Сам Барт, као и Пресер, указује на властито прегалаштво према форми дневника, отуда и Амијеловим дневничким описима. С друге стране, Мерло-Понти, у линији схватања појма его-документа (иако Мерло-Понти не помиње експлицитно его-документ), наводећи Прустову мисао о седењу на „пирамиди прошлости“ (1978: 407) сугерише идеју да је *јасна* контемплација сећања готово немогућа. У том погледу, его-документ разумемо као *самоекспресију мерло-понтијевски схваћеног тела у хоризонту властите историје и времености* у форми бартовског процес-текста, хотимично фрагментарног, у којем се такво самоисказано тело указује као процес-сопство. У таквом поступку *ре-конструкције сопства*, у духу прустовске метафоре о пирамиди, гради се текстуално „здање“, текстуална „кућа“ сопства (попут нашег разумевања недовршености у архитектури) која се, у двосмислености времена, *нужно не довршава*, већ се свесно и својевољно изражава у фрагменту.

Но, анализа контекста у којем настаје један его-документ у пресеровском смислу – друштвено-историјске околности, пол, старост, порекло, образовање,

²⁰⁶ В. „Zato je pjesničko umijeće filozofskije od povijesti i treba ga shvatiti ozbiljnije od nje. Pjesništvo, naime, govori više ono što je općenito, a povijest ono što je pojedinačno. Općenito znači kakva će se vrsta stvari desiti čovjeku određene vrste da govori ili radi po vjerojatnosti ili nužnosti, a za tim ide pjesniko umijeće nadijevajući imena...“ (Aristotel 1983: 24).

Аристотел раздваја чињеничку истину од парадигматске, аналогно разликовању истинитости историјског наратива и песничког дела. Чињеничка истина подразумева подударање логичког исказа са постојећим, реалним ентитетима и збивањима. Парадигматска истина не укључује фактор кореспонденције, већ кохерентности – логички исказ не кореспондира са реалношћу по принципу једноставног копирања стварности, већ са законитостима сопственог склада унутар себе самог и унутар логичког система чији је део. О овој теми у БУЛАТОВИЋ 2015. Поводом односа историографских и књижевних текстова, у својој докторској дисертацији управо посвећеној односу фикционалитета и сведочанства у српској модерној књижевности Дуња Душанић разјашњава да се, према Аристотеловом тексту, разлика заснивала на *референцијалној вредности текста*, али да јој је недостајала важна компонента оличена у сведоку и његовој улози што ће постати значајно у разматрању фикционалних и нефикционалних жанрова двадесетог века (2015: 5).

друштвени статус и искуство субјекта који пише – важан је у хоризонту критике извора која подразумева проверу вредности самог извора и његов значај. Осим тога, разлог писања, као и начин (својевољно или не и са којом намером) такође утичу на приказ мислећег ега, то јест субјекта који се свесно или несвесно, као кроз какав *chiaroscuro* поступак у писму, *расветљава* или *затамњује*, а самим тим и на модел репрезентације сопства (који неминовно, ипак, на крају конструише читалац). Ја које говори/пише у тексту, мислећи *ego* и *ego loquens*, своје утиске, емоције и искуство селектира, распоређује и формира у причу, микро-наратив у којем конструишући своје „ја“ уједно рефлектира и „менталитет“, односно дух свог времена, самим тим јер „ја“ ипак мисли, опажа, говори и дела у границама своје епохе и њених како доминантних, тако и субверзивних дискурса. Его-документ изнедрава „причу“ о „обичним“ људима при чему се историјском знању приступа, најчешће *социолошки*, преко микро-наратива²⁰⁷ (из одређене перспективе) и што чини допринос проучавању друштвене и културне историје, али и друштвеног „self-a“.²⁰⁸ Примера ради, како се наслућује у недовршеној *Прози света*, Мерло-Понти је, расправљајући о категоријама прозе, заговарао форму која би имала *социолошки смисао* (1969: 12-13), што је у духу његовог размишљања о ангажованом субјекту. Его-документ, схваћен на Пресеров или Шулцеов или Декеров начин, заправо најчешће открива колективни идентитет, дакле оно заокружено друштвено које се може деривирати из текста или сличну социолошку компоненту. С друге стране, као увод у наше разумевање его-документа, важно је да унапред имамо на уму да је за сваки облик плурализма битан индивидуализам, као и да практично не постоји изоловано „ја“ које говори/пише себи: готово увек је реч о дијалектичком односу, односно дијалогу између једног „ја“ и неког „ти“ (Kozomara 1985: 157-9) или, бартовски речено, колико год порицали, читалац *жели* аутора у тексту, колико и аутор читаоца.

Дакле, у контексту нашег истраживања, „его“, у погледу феноменолошке терминологије, једнак је појмовима „ја“, „сопство“, „субјекат“, „субјективност“. Реч је, дакле, о наглашавању метафизичке индивидуалности тела као свести и свести као тела онако како се она очитује и успоставља у ја-тексту. Тај мислећи и говорећи *ego*, односно то *сопство* исписујући *своју* историју уједно „биографизује“ и колективну, историзацијом времена и овремењивањем историје у међуодносу личних и друштвених дешавања (Vinaver-Ković 2012: 84). У Мерло-Понтијевој перспективи, тело је, како смо раније назначили, носилац „носилац двоструке анонимности“ – асполутне индивидуалне и апсолутно опште, тачније биће-у-свету јесте биће у кретњи у интерсубјективном пољу, надасве исторично. У Бартовој перспективи, тело насладе јесте историјско тело, јер се управо у биографском детаљу као *врхунски историјском детаљу* кристалише настада у проналаску интимне црте

²⁰⁷ Како наводи Винавер-Ковић у својој дисертацији, у осамнаестовековној Француској паралелно мемоарима развијао се историјски жанр назван „историјце“ (*historiettes*) које су представљале кратке и фрагментарне записе „сведочанстава личностима и догађајима“ (2012: 39-40).

²⁰⁸ У овом погледу, важно је напоменути да се осамдесетих година прошлог века, под утицајем италијанског историчара Карла Гинзбурга (Carlo Ginzburg, 1939), појавила струја проучавања историје менталитета позната као *микросторија* (*micro-storia*). У својој добро познатој студији *Il formaggio e i vermi* [Сир и црви] из 1976. године, на основу ислеђивања Инквизиције, аутор проучава идеје млинара Менокија (Menocchio) шеснаестовековне Италије.

субјективности, сопства које је другачије од неког другог (2010: 141). „Документ“ се отуда у нашем ревидираном појму *его-документа* разуме двојако:

1) као **физичка**, појавна, *формална*, конкретна егзистенција самог текста као хибридне форме у смислу да текст своју „вредност“ гради на егзистенцији као таквој, то јест вредност текста лежи у бартовском „то је било“ (као у примеру фотографије, у *доказном* аспект за сâмо сопство) – оно што се „документује“ јесте првенствено *истина која важи за сопство у тексту*, указујући тиме на релативност и *фрагментарност* документовања тела-субјекта;

2) садржински, као **поетско сведочанство** „ја“, сопства које *сведочи* о отворености и недовршивости својих перспектива, успостављајући се у тексту уједно као дубоко интимни и као историјски субјект, субјект у кретњи светом, као динамично процес-сопство које свој израз, *форму себе*, проналази у хотимично фрагментарном тексту.

Документарност *его-документа* у том погледу представља, мерло-понтитјевским речником, *хијазму* видљивог и невидљивог, у смислу да текст *постоји* и *доказује* себе и свој свет поетских чињеница (чулно, видљиво), да текст *значи* и да као семиотичко поље могућности успева да надиђе своје значење (слој значења), надилазећи своју појавност (слој структуре који невидљиво указује на отвореност и недовршеност) у естетској форми фрагмента (естетски слој). Дакле, референцијалност *его-документа* конституише се у **истини која важи за *его***, за сопство у тексту. У *его-документу*, као отвореној процес-форми, нужно недовршеној, по нашем мишљењу, не треба тражити пуку историјску истину. *Его* пише у фрагментима документ своје егзистенције. Прецизније отуда, у контексту нашег истраживања ***его-документ представља недовршену***, отуда ***фрагментарну форму тела*** које се као ***биће-у-свету самоизражава као сопство-у-тексту***, то јест ***бивство-у-делу***. Обједињујући своју **интимну** и своју **друштвену** (мундану) егзистенцију у тексту, сопство се изражава, за читаоца, као насладно (еротско) и естетско тело индивидуализоване и фрагментарне историјске свести која „документује“ себе и свет. Историјско се мисли кроз тело, а тело се мисли кроз историју, резултујући *нужном недовршености* и *задовољством*, односно насладом у тексту.

Его-документ у науци о књижевности: кратак осврт

Его-документ јесте *par excellence* пример хибридне форме изражавања. Хибридност, односно хибридизацију, као појам у науци о књижевности и уопште хуманистичким наукама, утемељено уводи Михаил Бахтин (Михајл Михајлович Бахтѝн), почетком прошлог века у својим разматрањима о стилистици и „мешању“ говора у роману (Јуван 2019: 6). У контексту органистичке естетике, важно је нагласити да је појам *хибридизација* настао у „реинтерпретацији биолошког и

лингвистичког појма“, то јест, како наводи Марко Јуван према студији *Колонијална жудња: хибридна у теорији, култури и раси* (*Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, 1995) Роберта Џ. Јанга (Robert J. Young), реч „хибрид“ (hybrid) уведена је у енглески језик као „физиолошко-биолошки израз“ у 19. веку означавајући животињу или биљку „насталу укрштањем различитих врста“ (2019: 6). Дакле, у контексту нашег истраживања, преплетом различитих говора (као израза тела) настаје нови тип говора о сопству, једно ново – тело, поетско тело – егo-документ.

Најпре, морамо се запитати: шта представља и где се смешта егo-документ у контексту науке о књижевности? Егo-документ јесте ја-текст/дело, Ich-форма књижевног дела, премда Ich-форма текста није исто што и егo-документ. Најшире схваћено, Ich-форма текста би могла бити свака форма текста у првом лицу јединине које говори „ја“, али која не казује ништа суштински, ништа више од наративне структуре и где се потенцијално губи компонента „документарности“ као исписивања друштвеног тела. Отуда, Ich-формом текста може се назвати било који текст у којем се говорно „ја“ проналази. То би могла бити и песма и монолог и аутобиографија. Иако се ја-форма, као наративна конструкција претпоставља у егo-документу, та форма може бити и Ег-форма, односно „ја“ се у егo-документу може писати и тумачити као „он“. У покушају да субјект себе, монтењевски, узме за предмет и садржину, треба начинити отклон од „ја“, од свог имагинарног и аутопортретски приказати себе као другог. За Мерло-Понтија тај „отклон“ од властите живљене егзистенције практично је немогућ, односно могућ је преко делимичних перспектива, у *фрагментима*, док се Барт језички игра заменицом „он“ и Ег-формом у својој аутобиографији писаној такође фрагментарним писмом.

Егo-документ јесте комплексан концепт који се у овом раду разуме управо као сложеница каква јесте: мислећи *ego* који „документује“ себе, перцептивно, искуствено, односно естетски полазећи од структуре властитог тела, и то говорним актом који *прати* мисао, недовршено, то јест фрагментарно. „Документ“, с једне стране, призива најпре извесну *фактичку конотацију и референцијалну вредност*. С друге стране, „документ“ се може сматрати такође текстом као пољем интерпретативних могућности, на изванредан постмодернистички, односно постструктуралистички бартовски начин: све је текст, и Пруст и реклама, односно свет се нуди као недовршен у властитој интерпретативности. Дакле, егo-документ ипак није чврста категорија, то јест одредница коју лако проналазимо и позиционирамо у науци о књижевности. Свакако, важно је запитати се како би категорија егo-документа била третирана у науци о књижевности с обзиром на понуђену класификацију текстова (аутобиографије, мемоари, путописи, дневници), као и на чињеницу да поједини тумачи егo-документа, попут Каспара фон Грејерца (Kaspar von Greyerz) са Универзитета у Базелу, сматрају да термин „егo-документ“ не би требало користити за (аутобиографске) текстове настале пре двадесетог века (2010: 275). Разлог зашто је појам егo-документ подеснији за текстове настале почев од двадесетог века па надаље, јесте, према Грејерцу, то што је „густоћа контекстуализације“ раномодерног текста знатно далека савременом тумачу (2010: 280), те да је приступ егу слободнији и израз индивидуалности упечатљивије

снажнији у „личним нарративима“ писаним почев од двадесетог века (2010: 281). Иако признаје да су перцепција и сећање „конструкти“ (2010: 281), Грејерцово разумевање концепта у служби је првенствено историјске науке, те предлаже употребу термина „лични нарратив“ (*self-narrative; personal narrative*) (2010: 281). У нашем раду, его-документ јесте схваћен као „лични нарратив“ који свакако пре припада пољу науке о књижевности него историјској науци, најпре због атрибута „личан“, релативизације и фрагментације историјске истине. Тај „лични нарратив“ исказује снажну *црту индивидуалности* и „густоћу контекстуализације“ путем *наглашене интертекстуалности* отварајући приступ сопству чији се *доказ* постојања и специфичности (историје) тела „траже“ у тексту.

С обзиром да его-документ има надасве литерарне карактеристике, то јест поетске елементе, бартовски насладне, сасвим је легитимно да израз „сместимо“ у поље науке о књижевности и, уосталом, теорије књижевности. Иако је појам стар нешто више од пола века, у историји књижевности још од Светог Августина, преко Монтења, Гетеа и Русоа срећемо књижевне форме исповедног, сведочанственог тона и дискурса које би могле бити назване „его-документом“. Читање и тумачење историјског света могуће је једино кроз субјект који описује тај свет, кроз *Ich/Er*-форму. Очито је да је комуникативна тачка таквих текстова модел „писања себе“, писмо сопства или модел *l'écriture de soi* у којем се може манифестовати дух једног времена, али и створити слика о одређеном етосу, тачније колективном идентитету за којим трага историја менталитета, културна историја, али и, у погледу језика, социолингвистика и историјска лингвистика и њима сродне дисциплине. Его-документ, дакле, није „уљез“ у науци о књижевности.

Ишчитавање сензибилитета епохе и скицирање колективног идентитета у тексту како се то већ чини у историографским и социолошким истраживањима у его-документу, у науци о књижевности дешавало се у текстовима о историји идеја, од Дилтајевог разумевања духовних наука (Wilhelm Dilthey)²⁰⁹ и Лавцојевог „великог ланца бића“ (Arthur O. Lovejoy) па до постмодерних тумачења, на пример, новог историзма, односно поетике културе Стивена Гринблата (Stephen Greenblatt), која управо у први план поставља однос историчности текста и текстуалности историје. Вероватно је да је Гринблатов нови историзам или поетика културе један од интересантних савремених примера с краја осамдесетих да се управо пронађе мера између историјске и естетичке анализе, односно да се непобитни Документ доведе у сумњу, али и да исти послужи као средство у историјско-естетичкој анализи. Не нудећи илузију целовите интерпретације, новоистористички приступ нужно је и сам фрагментаран.²¹⁰ Субјективитет, односно постмодерно сопство, с којим се Барт језички игра, постављено је као друштвени конструкт, „неусклађени амалгам културних утицаја и елемената идентитета из друштва у којем се живи“ (Gauvreau 2020: 171).²¹¹

²⁰⁹ Дилтај је сам заговарао употребу аутобиографских материјала у развоју историје идеја (Dekker 2002: 21).

²¹⁰ О „сингуларизацији историје“ погледати један свежији текст: MAGNÚSSON 2016.

²¹¹ Превод је наш.

Его-документ као поетско тело и комуникативна тачка Мерло-Понтијевог и Бартовог „дијалога“

Кључна хипотеза овог рада јесте да је мерло-понтијевско-бартовска линија разумевања тела у контексту језика и уметности примењива на текст у ја-форми, у којем се расветљује и затамњује наративно „ја“ (или понекад „он“), текстуални его или наративни *self*, то јест, на интимистички текст који представља гранични случај књижевног дела, *его-документ*. Надаље, неће бити предложена стриктна дефиниција его-документа јер сматрамо да сама категорија (тешко је у погледу саме класификације тектова рећи шта его-документ јесте, те ћемо се задржати на одредницама „категорија“, „жанр“, „форма“ или „модел писања“) јесте првенствено отворена, дескриптивна и има статус „путујућег концепта“.

Его-документ јесте **кључна комуникативна тачка** Мерло-Понтијевог концепта тела и Бартовог разумевања текста као тела. Его-документ **као хибридни жанр**, форма која флукутира између интимног књижевног текста, с једне стране и некњижевног текста са фактографским елементима, елементима историјског, с друге, јесте – *место сусрета* органске и недовршене форме, односно тела у покрету као уметничког дела у хотимично фрагментарној форми. Его-документ као поетско тело јесте конкретизација „дијалога“ Мерло-Понтијевог и Бартовог органистичке естетике која завршава у естетици недовршеног. У его-документ као **интерсективну и интеркатегоријалну форму** смешта се интерсубјективно „ја“, уобличавајући сопство – „ја“ (его) које документује своје тело, мерло-понтијевску отелотворену свест и освешћену телесност, у процес-форму бартовског фрагментарног текста. Мерло-понтијевски схваћена субјективност јесте суштински овремена и мишљена као биће-у-свету, односно као историјско биће у најширем смислу, препознато у свом поетичком и политичком ангажману, истицањем крунске идеје *слободе* на завршним страницама *Феноменологије перцепције*.²¹² У исти мах, Барт ће субјективност, и своју и туђу, мислити у контексту историје, а отуда као историјску и наративну (текстуалну). Его-документ као **поетско тело** сажима *слој структуре, слој значења* и *естетски слој* и то као: 1) **отворена, недовршена форма** настала отвореном перцепцијом чулног, 2) **форма значења** која генерише смисао, производи значење и, уосталом, извесно знање и 3) **задовољствено-насладна хотимично фрагментарна естетска форма** која, бартовски, „у налетима“ узрокује естетски доживљај. Бартови путописи, аутобиографија, монолог заљубљеног, дневник и нота о фотографији као его-документи јесу **суштински и формално фрагментарни**.

У својим постхумно објављеним путописима из Кине, који нису још увек преведени на српски језик, Барт са својим телкеловцима²¹³ посећује Универзитет у Пекингу имајући прилику да на различите теме дискутује са интелектуалцима у

²¹² Политичку и социолошку црту Мерло-Понтијевог филозофије препознао је и истицао његов тумач и ученик, филозоф и активиста Клод Лефор.

²¹³ Група интелектуалаца која се окупљала око часописа „Tel Quel“. Више о групи Tel Quel у поглављу о самом путопису.

Кини. Једном приликом, дискутујући о историји, на тему *документа* Барт записује следећи фрагмент у угластим заградама:

[Ми нисмо, наравно, у космосу историјске науке! Кроз какве муке наши историчари пролазе како би пружили доказ једне намере!]

[Увек постављамо питање документа; али никада одговора; нисмо у универзуму историје, већ пре, каже Ф. В,* у лакановском универзуму!]²¹⁴

Барт и у кинеским путописима, али и у својој аутобиографији дубоко сумња у књижевност као простор подражавања и референцијалности, већ верује у књижевност као поље стварања значења, односно сматра да се књижевност двадесетог века ослободила *mimesis*-а и *mathesis*-а (1992: 142). Иако су горенаведене речи приписане Бартовом колеги из групе *Tel Quel*, оповргавање документа и неповерење и у сам одговор указује да се, како и Мерло-Понти сматра, у животу, односно у телу, Бартовом имагинарном, налазе извесне *темељне структуре историје* (1978: 376). Једини *документ* о себи могућ је за Барта, под условом да се, мерло-понтијевски речено, успоставља истина бића за „ја“ које пише/чита (Merlo-Ponti 2016: 64), кроз историјске и биографске парцијалности, то јест „расипање“, фрагментацију сопства. „Его“ у „его-документу“ није фројдовски, већ пре *лакановски*, у погледу Бартовог (не)поверења у имагинарно и *феноменолошки*, мерло-понтијевски. Уосталом, его-документ може се сматрати концептом који је близак Бартовим теоријским разматрањима: „[...] što sam iskreniji prema sebi to više podležem interpretaciji, pod okom instanci drugačijih od starih pisaca, koji veruju da treba da se potčine samo jednom zakonu : *autentičnosti*. Te instance su Istorija, Ideologija, Nesvesno“ (1992: 144). Зар уосталом када планира нове студије – о историји или, на пример, систему чаја, историји погледа или суза – није реч о квинтесенцији „знања“ за којим се трага кроз шуму его-докумената? Друштвени, историјски свет неизбежан је као поље (ко)егзистенције (Merleau-Ponty 1978: 375). У колекцији есеја *Signes* (*Знаци*, 1960)²¹⁵, на пример, *идеална егзистенција*, наводи Мерло-Понти, алудирајући на Хусерла, заснована је управо *на документу* који се не третира као физички једнозначни предмет, већ се наглашава његова моћ трансгресије да обједини знано (фактичко) „успостављајући Логос света културе“ (1960-б: 95). С друге стране, Барт ће у *Задовољству у тексту* трасирати управо идеју о *зачетку его-документа*,

²¹⁴ Текст је дат у нашем преводу.

У оригиналу гласи:

[Nous ne sommes pas, certe, dans l'univers de la science historique ! Mal que se donnent nos historiens pour donner la preuve d'une intention !]

[Nous posons toujours la question du document ; mais jamais de réponse ; nous ne sommes pas dans l'univers historique, plutôt, dit F. W., un univers lacanien !] (2009a: 204)

Проучавања его-документа, како истраживања показују, третирају его-документ као текстуалну везу са прошлошћу, односно из историјске, рекло би се и археолошке, перспективе на основу его-документа очекује се *реконструкција прошлости*. О томе више видети: RUTTEN 2013.

*Барт мисли на колегу Франсоа Вала (François Wahl).

²¹⁵ Студија није преведена на српски језик у целости. Превод наслов је наш.

односно о микро-сторији тела која разоткрива сопство у његовој индивидуалности, а опет у контексту светске историје:

Сваки пут када покушавам да „анализујем“ неки текст који ми је пружио задовољство, не откривам своју „субјективност“ него свој „индивидуум“, датост која раздваја моје тело од других тела и приписује му његову патњу или његово задовољство: оно што откривам јесте моје тело насладе. А то тело насладе је и *мој историјски субјект*; јер прошавши до краја веома фину комбинаторику биографских, историјских, социолошких, неуротичких елемената (васпитање, друштвена класа, инфантилна конфигурација итд.) управљам противречном игром (културалног) задовољства и (некултуралне) насладе, и пишем се као данас лоше постављен субјект, који је дошао сувише касно или сувише рано (ово *сувише* не означава ни жаљење, ни грешку, ни лошу срећу, него једино позив на *празно место*): анахрони субјект, у скретању (Барт 2010: 141)

Како Барт готово изједначава читање и писање, горенаведени цитат може се односити на оба чина. Сопство се конструише између културалног и некултуралног: уникатна датост једног тела јесте махом историјски, то јест друштвено условљена/детерминисана. Мерло-Понти је склон мишљењу да је заблуда „знатижељника, „великог човјека“ и хисторичара што оно друштвено желе третирати као објект“ (1978: 376). Међутим, друштвено се не може третирати као нешто окамењено и јасно одредљиво јер историјска „истина“ није ни у наративу актера самог историјског догађаја, нити у наративу историчара (колико год објективну инстанцу заузимао), већ у ономе што се догађа „на границама свих перспектива и према чему су све оне претходно размјерене“ (Merleau-Ponty 1978: 376). Очито, Мерло-Понти разумевање друштвеног јасно повезује са феноменом перцепције, односно перцепције коегзистенције, а на тај начин его-документ и можемо разумети као место преломљене, фрагментарне перспективе – место сусрета бића и света – при чему се интимно и друштвено „пакују“ у недовршену естетску форму (аутобиографије, дневника или мемоара).

Временски хоризонт и одређење субјекта према њему јесте такође важно за разумевање его-документа. Подсетимо се да је за Мерло-Понтијево разумевање перцепције суштински важан временски хоризонт, да тело има своју временску структуру и да је време „мера бића“ (1978: 345). Ослањајући се на Прустову идеју о субјективности која је на врху пирамиде прошлости у покушају нарације сопства, Мерло-Понти наводи:

Као што је моја *жива садашњост* отворена према прошлости коју, међутим, више не доживљавам, и према будућности коју још не доживљавам, коју можда нећу никада доживјети, она може исто тако бити отворена према временостима које не доживљавам и имати један друштвени хоризонт, тако да се мој свијет проширује у мјери **колективне повјести** коју моја **приватна егзистенција** преузима и прихваћа (1978: 446).

Мерло-Понти, дакле, признаје живу садашњост као најближу истини бића и која, за разлику од прошлости и будућности, најмање подлеже дисторзији. Такође, „приватна егзистенција“ као интимно „ја“, сопство у тексту, пирамидално се раскриљује у друштвено „ја“ и надаље промишља себе у хоризонту заједничке историје. Таквог мишљења је и Барт: „Које право има моја садашњика да говори о тојој прошлости? Не претиће ли моја садашњост моју прошлост“ (1992: 144). Сматрамо да је овакво мерло-понтијевско-бартовско промишљање овремењивања егзистенције крајње

релевантно у контексту его-документа, односно да се у датом разматрању его-документ кристалише као адекватна хибридна форма самоизражавања „приватне егзистенције“ у преузимању „колективне повести“. Перцепција у субјекту „обнавља предисторију“: неисцрпна „густина осетилне садашњости“ дугује своју густину прошлости коју у својој садашњој дубини чува и сажима и захваљујући временском континууму успоставља јединство објекта (Merleau-Ponty 1978: 254). Синтеза објекта (у нашем примеру историјског наратива) не настаје у садашњем тренутку јер објект (ко)егзистира кроз време:

Problem egzistencijalne modalnosti onoga društvenog sustiže ovdje sve probleme transcendencije. Bilo da se radi o mome tijelu, o prirodnom svijetu, o prošlosti, o rođenju ili o smrti uvijek je teško saznati kako ja mogu biti otvoren fenomenima koji me nadilaze a koji, ipak, egzistiraju samo u onoj mjeri u kojoj ih ja preuzimam i doživljavam, kako prisutnost meni samome (Urprasenz) koja me definira i uvjetuje svaku stranu prisutnost jeste ujedno od-sustvovanje (Entgegenwartigung), i baca me izvan mene (Merleau-Ponty 1978: 377).

Најједноставније речено, о феноменима (друштвеним) које субјект не доживљава непосредно, или бар не може да их призове у свест, тачније о очевидностима које свест не може да *посведочи, документује* (Мерло-Понти ће за глагол „доказати“, у француском оригиналу „signaler“, у заградама оставити и немачки глагол „dokumentieren“, 1978: 286), у непосведоченој прошлости, нема других *сведочанстава* осим *садашњих*, имајући у виду спознају себе „само у својој инхеренцији времену и свијету, то јест у двосмислености“ (Merleau-Ponty 1978: 359).²¹⁶ С друге стране, синтагма „сведочанство свести“ (*témoignage de la conscience*) коју Мерло-Понти користи²¹⁷ термилошки корелира са разумевањем его-документа као *сведочанства сопства* (*Selbstzeugnis*), иако Мерло-Понти под сведочанством мисли на „сведочење“ свести као изван запис импресија бића, а што је Барт врло поетично срочио у *Царству знакова*:

[...] subjekt jest velika omotnica bez riječi, a ne ispunjena jezgra za koju držimo da upravlja našim rečenicama, izvana i odozgo, tako da ono što nam se čini kao višak subjektivnosti (kaže se da japanski izražava impresije, ne činjenice) jest prije neka vrsta razblažavanja, krvarenja subjekta u jeziku raskomadano, razlomljenu do same praznine (Barthes 1989: 12)

Овакав Бартов начин разумевања субјекта близак је Мерло-Понтијевој ревизији декартовског *cogita*. Да је субјект онај који управља реченицом, морали бисмо да претпоставимо једно апсолутно „ја“ које би, хусерловским језиком, било извансветско. Субјект би уједно морао бити „ја“ и „не-ја“. Како би управљао језиком, субјект мора бити изван њега. Субјект није изван језика, нити може представљати репозиторијум речи и „документованих“ мисли, осећања, осета и перципираних

²¹⁶ Уп.: [...] filozof vjeruje da zna što percipira, u refleksiji, bolje negoli što zna u percepciji“ (Merleau-Ponty 1978: 304).

²¹⁷ Осим синтагме „сведочанство свести“, Мерло-Понти ће у *Феноменологији перцепције* рећи и „сведочанство рефлексije“ (*témoignage de la réflexion*), „сведочанство [својих] чула“ (*témoignage de [mes] sens*), „сведочанство о [мојој] прошлости“ (*témoignage sur [mon] passé*). Дакле, реч „сведочанство“ подобна је за указивање на слојевитост бића/субјекта, а у нашем раду и више него подесна за живу илустрацију теоријске хипотезе.

догађаја и феномена. Нема мисли изван језика и самим тим, изражавајући се, свешћу-сведочећи, субјект изражава импресије, а не чињенице. Веза субјекта/„ја“ и света/„не-ја“ јесте надасве хијазмична, играјућа. Его-документ представља *обједињујући текст* који рефлектује его у свету и хијазмично увезује *чињеничку* и *умску истину* (истину ума), које Мерло-Понти разликује реферирајући на Лајбницову поделу.

Аргументи смештања его-документа у дијалогу Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела, систематичније излистани, јесу такође следећи:

- 1) Први, вероватно најоспораванији аспект у дебати око его-документа јесте свакако употреба префикса „его“ који алудира на Фројдове теоријске поставке, што је у историографском разумевању его-документа нашироко критиковано. Его који искрсава у нашем истраживању пре је лакановске провенијенције. Имајући у виду Бартово ослањање на кључне Лаканове концепте, нарочито на *имагинарно*²¹⁸ и *фрагментацију ега*. Такође, како смо раније већ сугерисали, у нашој употреби „его“ је уједно *медитирајући* и *говорећи* (*ego loqens*) – „ја“ које рефлектира и говори/пише.

С друге стране, „его“ и „документ“ потпуно оправдано егзистирају у овом раду из још једног разлога. Наиме, у филозофско-феноменолошком смислу, термин „его-документ“ алудира на Хусерлове поставке о емпиријском и трансценденталном егу и *еголошкој структури свести уопште*. Међутим, како се у филозофији Мерло-Понтија превазилази апстрактни, извансветски (екстрамундани) хусерловски его и са картезијанског *cogita* пажња се усмерава према отеловљеном (*incarnation*) субјекту-у-свету, наступа извесна ревизија разумевања појма „ега“, иако сâм Мерло-Понти није претерано склон употреби тог термина.

Истичући да је човек *дубоко метафизичан* у својим љубавима, „индивидуалној и колективној историји“, Мерло-Понти указује на општост и партикуларност појединачне егзистенције. У колективној историји, ангажованости бића, Мерло-Понти види могућност стварања „прозе света“. Можемо само слутити како је Мерло-Понти намеравао да прошири Хегелову синтагму „прозу света“, разматрајући категорије прозе која не замарује историју и друштвену компоненту. Субјект пише колективну историју индивидуализујући је, чулно „документујући“ (*dokumentiert*) импресије, разлагајући их и остављајући свој телесни отисак у језику/тексту. На таквом трагу реформулације субјективности стоји и Барт, отуда термин „его-документ“ снажно призива и алудира на филозофску проблематику анализираног предмета. Отуда, *писмо сопства* указује се као кључно писмо его-документа. Разумевање *модела „писања себе“ (l'écriture de soi)* у

²¹⁸ Имагинарно је махом референца на Лакана у Бартовом опусу, док је, на пример, *Светла комора* посвећена Сатровом делу *Имагинарно (L'Imaginaire, 1940)* о имагинацији и улогу бића-у-свету у њеној конституцији.

контексту феноменолошког ега, мерло-пontiјевски ревидираног *cogita* и нарaтивног *self-a/сопства* биће предмет разматрања наредног потпоглавља.

- 2) Оправданост употребе термина „его-документ“ лежи и у томе што се у анализираном корпусу Бартових позних текстова (аутобиографије, путописа, дневника, ноте/кратке белешке) не сусрећемо само са хибридном текстом, већ и са текстом који је поткрепљен разноликим вистеулним материјалом, фактографским документима попут приватних фотографија, лекарских налаза, стрипа, цртежа, нотних записа (очевидно у студијама *Ролан Барт по Ролану Барту* и *Светлој комори*), али и интертекстом – реферисањем на његове остале текстове и полемике са њима. Аутореферисање у Бартовим текстовима и чест научно-теоријски дискурс упућују на извесну документарност у инвентарисању својих текстова, идеја и онога што се указује „вишком субјективности“ (Barthes 1989: 12). Притом, Бартови текстови који се тешко дају класирати, јер осцилирају између теоријског и белетристичког (због чега се одлучујемо за термин „студија“) имају естетску вредност. У функцији језичке представе тела у Бартовом тексту успоставља се и рађа *истина сопства*, конституисана постмодернистичким нарaтивним стратегијама – **нужно фрагментарно**. Деловање принципа естетске **недовршености** у контексту его-документа разуме се преко **фрагментације** језичког израза и процес-форме сопства, индивидуалне и опште егзистенције, која се запажа као кључна веза Мерло-Понтијевог и Бартовог дијалога.
- 3) Такође, термин „его-документ“ упућује на **хибридност и синкретизацију жанрова**, меланж историјске „истине“ и фикције, интимне и јавне сфере, односно друштвене, појединачних и општих феномена. Подсећања ради, Мерло-Понтијев и Бартов заједнички књижевни ослонац јесте Пруст и његов импозантни аутобиографски текст који смо означили као его-документ управо због његове хибридне жанровске природе. Међутим, сâм „его-документ“ није текст из којег се нужно црпи фактицитет, већ текст који, у лингвистичком „салту“,²¹⁹ поставља бројна питања (Dekker 2002: 25-30) имајући и евидентан литераран статус. „Ја“ его-документа исповеда, односно *документује* себе себи, другоме и свету. Отуда, его-документ представља тестимонијалну, интерсективну категорију на раскршћу различитих „ја“, односно тела аутора, тела читаоца и тела самог текста као фиктивног финог ткања илуструјући, мерло-пontiјевски речено, интересубјективну комуникацију на делу (Fulbrook, Rublack 2010: 265). С обзиром на корпус изабраних текстова који испитујемо (аутобиографски текстови, дневник, путопис и тако даље), термин се указује подесним. Стога су Бартови текстови, „отпорни“ на јасну класификацију, адекватан пример за разумевање и тумачење его-документа у науци о књижевности, али и естетици *en général*.

Након појашњења изворног значења појма „его-документ“ и његовог разумевања у контексту књижевности, разложили смо разлоге његове употребе у

²¹⁹ Намерна употреба терминологије која упућује на тело и његову везу са језиком, односно текстом.

интерсекцији Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела. Понајпре културолошка, категорија „его-документа“ у овом раду не опстаје на начин како га иницијално проучавају историчари, социолози, лингвисти – као директна веза са прошлошћу при чему се, не занемарујући лично, ипак кристалише друштвени *self* – већ опстаје као нарасла *флуидна* и *мешовита* форма, погодна за тумачење мешовитих и граничних жанрова, помало „разблажена“, разградива, нестална као, уосталом, и сам субјект који се у њу смешта.²²⁰

3.2. *L'écriture de soi*²²¹: *ego, cogito* и наративни *self*

PISMO OD DŽILALIJA

» Primi moj pozdrav, dragi moj Rolane. Vaše pismo mi je učinilo veoma veliko zadovoljstvo. Ipak ono daje sliku o našem dubokom prijateljstvu, kome na neki način nema mane. Zauzvrat, za mene je velika radost što mogu da vam odgovorim na vaše ozbiljno pismo i da vam beskrajno zahvalim iz dubine svoga srca za vaše predivne reči. Ovoga puta, dragi Rolane, hoću da vam govorim o neugodnoj stvari (po mome mišljenju). A ona je sledeća : imam jednog mlađeg brata, studenta u III AS, koji je vrlo meloman (voli gitaru) i zaljubljen je; ali ga siromaštvo zaklanja i skriva u njegovom strašnom svetu (»njega boli današnjica«, što reče vaš pesnik), pa vas i ja molim, dragi Rolane, da mu nađete neki posao u vašoj divnoj zemlji što pre, pošto on vodi život pun nespokojstva i brige; ta vi znate situaciju mladih Marokanaca i to me stvarno zabrinjava i oduzuma mi vedar smešak. A to može i vas lično da začudi, čak ako imate srce bez trunke ksenofobije i mizantropije. Očekujući nestrljivo vaš odgovor, molim svog Boga da vas sačuva u najboljem zdravlju.«

(Slasti ovoga pisma : raskošno, sjajno, doslovno, a opet neposredno literarno, literarno bez kulture, nadilazeći svakom rečenicom uživanje u jeziku, precizno u svim svojim prelivima, neumoljivo iznad svake estetike, ali je nikada ni izdaleka ne cenzuriše (kako bi to učinili naši jadni sunarodnici), pismo kazuje istovremeno istinu i želju : svu želju Džilalija (gitaru, ljubav) i celu političku situaciju Maroka. Takav je tačno utopijski diskurs koji se može poželeti.) (Bart 1992: 132-133)

Горенаведени фрагмент из студије *Ролан Барт по Ролану Барту* представља, како читамо, писмо које Бартов пријатељ из Марока упућује самом Барту као одговор и молбу. Џилалијево писмо, у којем, одиста, исказно „ја“ не говори директно о себи, већ о бризи за млађег брата у којој се ишчитава незавидна „ситуација младих Мароканаца“, могло би представљати извештај микро-его-документ. Премда, „ја“ не говори нужно о себи, али ипак, на извештај индиректан начин, читамо задовољство, љубав, бригу и жељу *ego loquens*-а – другим речима, иако говори о другоме,

²²⁰ Види BARTHES 1989: 12.

²²¹ Појам који би у преводу дословно значио „писање себе /о себи“ опште је прихваћен у француском оригиналу. На француском је у употреби и синтагма *les écritures du moi* са извесним нијансама у значењу које у нашем раду нећемо узимати у обзир.

читалачки „сазнајемо“ много више о субјекту који говори, о његовом телу. О другоме знамо тек покоју чињеничку црту коју нам, ипак, предочава „ја“ које другог перципира и тумачи на свој начин. С друге стране, како и Барт сматра, у писму се чита и „цела политичка ситуација Марока“ датог времена у којем „ја“ пише. Истовремени преплет личног и надличног, опиљци историјског и друштвеног у „непосредно литерарном“ замаху за Барта је жељени, али утопијски дискурс. Примера ради, а у циљу оснаживања употребе појма „его-документа“, савремена тумачења разматрају да ли је модел „писања себе/о себи“ / *écriture de soi* уопште могућ без реферирања на историју, односно да се „суштина аутобиографског чина боље уочава када се аутобиографски дискурс упореди са историографским“ (в. Vinaver-Ković 2012): то не значи да модел *écriture de soi* подразумева нужно историјски дискурс и да је условљен историјским темама, већ да је заправо писање о себи, писмо сопства, *самоисторишуће* (Vinaver-Ković цитира Дајана 2012: 97-98), онако како је то већ Мерло-Понтијев, а уосталом и Бартов субјект наслутио.

У већини раномодерних текстова који се класификују као его-документи, како је примећено, пре се разоткрива колективно него индивидуално, односно динамика унутар социјалних структура које откривају – историјског субјекта у контексту властитих културних и лингвистичких мрежа (Greyerz Von 2010: 281). Међутим, поједини проучаваоци его-документа сматрају да аутобиографије, дневници и породичне хронике не нуде его схваћен у фројдовском кључу као део личности који управља кормилом реалног, балансирајући између властитих нагона и потреба и моралног принципа и друштвених норми. У его-документу уочава се изван *self*, сопство, односно контуре *self*-а које постају смернице разумевања самосвести „ја“ које пише и могућег „огољавања“ сопства. Значајно више него „идентитет“, данас је доминантно у употреби појам *self* који, у преводу са енглеског, значи „сопство“ и еквивалентан је француском термину *soi*. Међутим, како дефинисати тај данас посебно доминантан појам? Термин *сопство*, односно *self*, у овом раду у употреби је првствено због језичке преференције с обзиром да, лингвистички гледано, корелира са француским термином *soi*, као и немачким *Selbst* од којег се гради изведеница *Selbstzeugnis* (енг. *Self-narrative*). Такође, *сопство*, упућује на интимну црту „ја“, оно суштинско што раздваја једно тело од другог у погледу мерло-понтијевске метафизичке индивидуалности егзистенције и бартовског „индивидуума“. Приде, као неутралнија именица (од, на пример, појма *идентитет* као латинске изведенице која упућује на „истост“, целовитост, довршеност), у смислу да је изведеница од личне заменице „ја“, *сопство* (соб[ом]+ство = сопство) асоцијативније се може повезати са *збивањем* тела, превирањем и, на крају, *процесом*.

Феноменолошки его, Мерло-Понтијев cogito, наративно сопство (self)

L'écriture de soi као доминантан модус у его-документу представља писање себе, то јест *self*-а. Како у својој студији *Ренесансно сопство и портрет* (2009) Саша

Брајовић наводи према изворнику, *self* као „доминантно западњачка фантазија о постојању јединственог, обједињеног идентитета“ настао је средином седамнаестог века као енглески превод Бемеове (Böhme) речи *icheit* алудирајући на негативну мрежу идеја, односно како се у Милтоновом *Изгубљеном рају* већ наслућује – термин је указивао на духовно неразвијену особу (2009: 18-23). Свакако, дефиниције и разграничења *self*-а и *идентитета* јесу различита од дисциплине до дисциплине и нису стриктне и фиксне. У антици није постојао концепт сопства на начин на који га је модерно друштво изнедрило као идиосинкратични концепт и идеолошки продукт одређеног времена. Постмодерне, фукоовске интеретације сопства указивале су на његово обликовање институцијама, односно институционалним дискурсима и подвлачиле аспект недовршености, разједињености, фрагментарности. Дакле, с једне стране, савремене концепције о фрагментарном *self*-у супростављају се старијим фантазијама о тоталном сопству. Овакве сукобљене концепције стварају забуну и у проучавању его-докумената, премда поједини тумачи сматрају тврдњу о заокруженом сопству потпуно погрешном. Укратко, тумачећи модел „писања себе“ (*self-narrative*) као кључно писмо его-документа, указаћемо на разумевање *self*-а у хоризонту феноменолошког *ега*, мерло-понтијевски ревидираног *cogita* и, на крају, текстуалног, односно *наративног сопства*.

Како у Хусерловој феноменологији, тако и у Декартовој филозофији један од централних појмова јесте – его. У дефинисању *self*-а, *Ego cogito*, Декарт је занемарио конститутивни поглед другог, димензије стварног леже у *self*-у који мисли, односно постоји на један врло апстрактан начин (Depeli 2016: 31). Шмит (James Schmidt) сматра да у сржи Декартовог разумевања ега лежи фундаментална забунa: его је извор и утока бивања и сазнања, али је уједно и сâм међу другим „ја“ („the ego is also an object in the world“) као објект каузалне анализе (1985: 25). „Ћутећи“ *cogito* (који Мерло-Понти супротставља „говорном“) на који смера Декарт (који мисли) јесте за Мерло-Понтија *cogito* „тек када се сам изразио“ (1978: 418). Мерло-Понти који своју феноменолошку перспективу заснива на витализму тела, „ја“ разуме као перцептивно укрштајуће поље ока које гледа и ока које види да га гледају (Depeli 2016: 31). *Cogito* (или, пак, *мислећи его* чија мисао прати говор) јесте за Мерло-Понтија егзистенција као биће-у-свету, „тјелесна присутност у свијету, отвореност спрам свијета ствари и других“ (1978: 498). Уосталом, Мерло-Понти је указао да је *cogito* практично несхватљив мимо феномена интересубјективности (Ћаџиновић-Пућовски 1981: 47). С друге стране, Хусерлово разумевање ега²²² који претходи свету и захваљујући којем се тај исти свет конституише, указује да и сâм Хусерл није успевао да пружи јасну систематизацију и дефинитивни карактер својих феноменолошких анализа. Како се егзистенција одређује као трансценденција, Мерло-Понти признаје егзистенцији, то јест *cogitu*, и његов *трансцендентални* карактер, али сматра да „трансцендентални субјект мишљења“ не може бити „кантовског или хусерловског типа“ јер се живљена телесност не може редуковати, занемарити (1978: 498). У основи Хусерлове феноменологије проналазимо извесно

²²² Видети: ХУСЕРЛ 1971. Између осталог, Хусерл види „могућност сазнања“ у моћи да се идеацијом у партикуларном види опште, а у емпиријском „појам“ (Damjanović 1967: 431).

„дијалектичко порицање“ као антитезу психологизма (*omnis determinatio est negatio*) (Damnjanović 1967: 430-6). Недовршеност и недовршивост у анализи и систематизацији указују на кључни аспект феноменолошке методе као такве. Уосталом, феноменолошка анализа и сама циља на отвореност и *беспретпоставност* (Damnjanović 1967: 433). Хусерлова филозофија као фундамент у свим даљим феноменолошким тумачењима заправо је позивала на промишљање, проверу, ревизију и допуну.

Непроменљив, омнитемпоралан его показао се немогућим у Мерло-Понтијевој феноменологији тела и перцепције. Мерло-Понтијево ревидирање картезијанског *cogita* и хусерловског ега јасно упућује на сагледавање *self*-а и као субјекта и као објекта, односно као нечега што се континуирано гради, као процес. С друге стране, сâм Мерло-Понти је у каснијим годинама био критички настројен према свом тексту, сматрајући да ипак није превише одмакао у разумевању тела јер је упорно полазио од (критике) декартовске опозиције тела и душе коју је, судећи по радним белешкама, веома поштовао (2012: 242). Феноменологија перцепције Мерло-Понтија у том погледу, сматрамо, одиста поставља на трон *субјективност која је права процес-форма*, форма која је довољно отворена и никада уистину довршена да би увек и свуда била *inventio – отворена-ка-довршењу* – како се тумачи модерно схватање сопства (Брајовић 2009: 29). Субјективност, „ја“ *документује* у тексту своју „наталожену повест“ (Мерло-Понти се позива на Хусерла, 1978: 409) конструишући у тексту **сопство** које се, искуством властите телесности, обелодањује као *интимност* и као *друштвеност*:

[...]на kraju ne znači ništa drugo nego da se priroda i povijest uzajamno uspostavljaju kroz bitak čovjeka kao tjelesnost; jer samo kao tjelesan čovjek može biti i nešto drugo nego teoretičar, tj. imati praktički i poietički bitak u svijetu i u istinskom smislu proizvoditi svoju, tj. svjetsku (1978: 505).

Дакле, Мерло-Понти врло јасно и прецизно истиче да пун позитивитет човека, односно његов квалитет „бивања“ човеком, лежи управо у његовом телесном бићу *ангажованом* у интерсубјективном пољу. Та ангажованост јесте сам *покрет* – делатна црта бића. Мерло-Понти је, отуда, на добром трагу и путу ка его-документу као форми (само)експресије тела као корпоралне свести која пишући своју историју уједно исписује и фрагмент, микро-елемент светске историје. Тело, у мерло-понтијевском контексту, место је *процеса* „производње“ друштвене историје управо и само захваљујући свом делатном и стваралачком капацитету.

Наративно сопство

Барт је последњи велики учесник сјајног француског националног књижевног пројекта који је покренуо Монтењ: сопство као вокација, живот као читање сопства. То је подухват који сопство конструише као *locus* свих могућности, жељан свега, без страха од супротности (ништа не мора бити изгубљено, све може бити добијено), и вежбу свести као највиши циљ у животу, јер је потпуна свест једини пут до истинске

слободе. Оно што издваја француску утопистичку традицију јесте поновно стицање и искупљење те визије реалности и њено превазилажење путем свести, визије о животу ума као животу жудње, потпуног разумевања и задовољства – та је традиција толико различита од, на пример, традиција високоморалне озбиљности руске и немачке књижевности.

[...]Бартов се рад морао закључити аутобиографијом. „Морате изабрати да ли ћете бити терориста или егоиста“, изјавио је Барт на једном од својих предавања (Зонтаг 2011: 136).

Цитат Зонтагове потврђује и наше разумевање бартовског текста као оног који се суштински бави питањима изражавања сопства и немогућности његовог довршења, уцеловљења. Бартовска визија сопства јесте дисконтинуирана, нужно недовршена: „ја“ се расветљава (и замагљује/затамњује) као оно које губећи своју постојаност ужива у њој (в. Барт 2010: 111). Бартов одабир да буде „**егоиста**“ (избор речи корелира са нашом употребом појма „его“ и „его-документа“) разумемо на начин да писање махом произлази као искуство бављења собом, као мерло-понтитјевска *афекција себе собом*: тело постаје „locus свих могућности“ и живот се чита „кроз“ њега.

Саморепрезентација, изражавање индивидуалног и непоновљивог „ја“ у тексту јесте у директној спрези са телом. Ако је човеков примордијални израз *путем тела* и говора (крика), отуда је човек *par excellence* наративно биће, биће приче и историје,²²³ „приповедачка животиња“ која свакодневно осећа, мисли, говори, пише и ствара на основу властитих чулних утисака, перцепције, искуства, мишљења, догађаја, сећања. Дакле, могли бисмо рећи да је у човековој природи да ис-прича, изрази *себе*. Ментални акт субјекта као што је перцепција, посматрање и размишљање, укратко спознаја, има такође извесну *наративну слојевиту структуру* (*storied structure*; Snævarr 2019: 433). *Брига о себи* (*le souci de soi*)²²⁴ као *моћ разумевања* и прича о себи као *моћ изражавања* у нераскидивом су односу. Како смо већ приметили, у основи его-документа лежи управо модел „писања себе“ – *l'écriture de soi*. Примера ради, у студији о Расину Барт тврди да једна од функција литературе јесте *институционализација субјективности* (1963: 166). Сматрати да субјективност представља „леп говор о себи“ значи, за Барта, бити „жртва једног старог пара, једне временске парадигме: субјективности/објективности“ (1992: 201). Субјективност је „деконструисана, разједињена, пребачена, без укотвљености“ (Барт 1992: 201):

[...]zašto ne bih govorio o „jastvu“, pošto to „jastvo“ više nije „sopstvo“?

Zamenice zvane lične : sve se tu odgirava, ja sam zauvek zatvoren u zameničku ogradu : „ja“ pokreće imaginarno, „vi“ i „on“, paranoju. Ali takođe, neprihvatljivo, zavisno od čitaoca, kao valovito blistanje preлива, može da se preokrene : u onom „ja, jastvo“, „ja“ može da ne bude „jastvo“ koje je razbijeno na karnevalski način; mogu sebi da kažem „vi“, kao što je to

²²³ На француском *l'histoire* подразумева и причу и историју.

²²⁴ Према истоименој студији Мишела Фукоа. Како је Фуко указао у *Херменеутици субјекта* (*L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France* (1981-1982), 1982), кратким историјским прегледом културе сопства од платонизма, преко хришћанске традиције до данас, модел „писања себе“, односно причања приче о себи, није никаква новина у литерарној пракси западног друштва.

činio Sad, da **bih u sebi odvojio radnika, fabrikanta, proizvođača pisma od subjekta dela (Autora)** [...] (Bart 1992: 201)²²⁵

Барт се двоуми између „јаства“ и „сопства“ сматрајући да се у језику, то јест заменицама, „ја“ и „се“, „он“ и „ви“ одвија збивање субјективности. Писање себе и изградња наративног, текстуалног *self*-а, у којем „ја“ узима, рикеровски речено, *себе као другост* могућа је покушајем одвајања интимне егзистенције од друштвене у *језику*. Искорачивши из позиције „ја“, Барт се у аутобиографији, на изванредан начин, дистанцира од себе самог.²²⁶ Како исприповедати себе, писати себе, бити уједно и субјект и објект писања, пригрлити, бартовски речено, *имагинарно*? Его-документ као лични наратив који изражава наративно сопство, у том погледу обједињује – интимно „ја“ које историзује своју биографију и друштвено „ја“ које биографизује историју. Субјективност се у его-документу остварује као наративно сопство (*self*) које обједињује своју интимну егзистенцију нераскидиво повезану са друштвеном.

Како је баш тело „носилац“ сопства у свести других (Draškić Vićanović 2011: 89) управо самоекспресијом телесног, односно писмом о себи, може да се превазиђе раскол између субјекта и објекта, односно „ја“ које мисли о себи и „ја“ које мисли други, некакво „не-ја“. У том погледу, „ја“, мислећи-говорећи его, заузима и интрасубјективну и, мерло-понтитјевским, уосталом хусерловским речником, интерсубјективну позицију јер уједно мисли себе понирући у сопство, властити *self*, али и заузимајући позицију другог у проматрању, експресији и писању себе јукстапонирањем властитог „ја“ у статус „не-ја“, статус *другог*.²²⁷ *Узети себе за другог*, односно за грађу и материју у визуелним уметностима, тачније у уметности аутопортрета, и самовизелизацијом телесности јесте један од искорака у поступку уметничког самообликовања и самопредстављања. Међутим, како себе узети за објект у тексту који исписујемо као субјект, где нема директне (само)визуелизације већ је она препуштена слободној игри имагинације реципијента, призивање филозофске проблематике самопредстављања делује неизбежно. Како *l'écriture de soi* раскриљује *image de soi* (слику о себи)?

Појам сопства како га интерпретира Мерло-Понти скоро да занемарује идеју тела као „носиоца“ *self*-а. Мерло-Понти донекле запоставља сопство *на рачун тела* (премда записује пар радних бележака у вези са сопством)²²⁸, сматрајући сопство *самошћу* коју негира у контексту тела као интерсубјективног феномена. Наиме, само тело јесте својеврстан живи уметнички предмет, како размишља Мерло-Понти, а опет у таквом уметничком предмету проналазимо *моћ изражавања* и то захваљујући метафизичкој структури самог тела као уметничког дела и као тела међу другим

²²⁵ Наглашени део цитата је наш.

²²⁶ Као реакција на картезијанску традицију (в. RICOEUR 1996), појам „наративни идентитет“ формулише Пол Рикер (Paul Ricoeur) у својој тротомној студији *Време и прича* (*Temps et récit*, 1983-1985) успостављајући релације између личног идентитета и фикционалног, залазећи у питања сопства *per se*.

²²⁷ Оваква траса тумачења јесте свакако и рикеровски обојена, с обзиром да споменути феноменолог сматра да се сопство разуме и тумачи путем другог јер је уроњено у свет.

²²⁸ В. MERLO-PONTI 2012.

телима (као его међу другима). У овом погледу, тело уистину има необичну двоструку онтологију при чему је и сâмо *уједно субјект и објект*, али уједно и динамични естетски предмет феноменално утиснут у језику, бартовском тексту-телу, као и извор креације, врêло имагинације. У контексту нашег истраживања, важно је нагласити да **сопство** заправо **разумемо** наратолошки, као мерло-пontiјевско-баровски схваћено **тело у самом тексту** (као „отиску“ тела) као фрагментарној процес-форми. Односно, сопство означава „ја“ које је уједно и свест и тело, али које има своју *метафизичку индивидуалност* интегришући оно што би се могло назвати – интимна *differentia specifica* тог „ја“, непоновљива самоост бића. Утискујући се / исписујући се у тексту, **сопство мапира зоне задовољства и насладе** које се, бартовски, могу разумети као маркирана места, зоне уживања какво је еротско уживање у телу, прецизније **телу текстуалног сопства** (које није једнако физиолошком, анатомском телу, баш као што и људско тело не може никако да се сведе на физиологију и анатомију).

Када „ја“ мисли себе, односно када пише себе, заузима кључну позицију свога *писма (l'écriture)*, изражавањем свих слојева овремене тела у аутоисказима (аутофиктивно и аутореференцијално). Иако изражава себе као „ја“ које пише и као „ја“ о којем се пише, *ego loquens* се у тексту остварује *фрагментарно*, тачније *недовршено*. Како смо већ у почетним поглављима рада нагласили и како ћемо приметити и у наставку, разлози за *фрагментацију сопства* јесу, у најмању руку, троструки:

- 1) его који пише себе и сâм је у константном настајању, преливању и остатку, динамици, јер је природа слојева структуре и значења, како указује његова естетика текстуалне егзистенције, *отворена и недовршена*, самим тим није дефинитивна, заокружена, већ *фрагментарна*;
- 2) мисли, осећања, искуства, догађаји које его у писању себе утискује у текст-тело такође *подлежу фрагментацији* како због хотимичне селекције утисака који се махом реципирају хаотично, ограничености перспективе и тела као *стила бивања*, а потом „слажу“ у перцептивно, тако и због саме телесне структуре којој су интринсичне временске и просторне форме и њени односи;
- 3) такође, у писму сопства, его „биографизује“ и *индивидуализује* општост своје егзистенције разоткривањем свог имагинарног у којем се его конституише *фрагментарно*; субјект је нужно историјски, а историјски субјект одликује *фрагментизована самоисторишућа свест*.

Фрагментација искуства, чулних утисака и мисли условљена је интересном редуцијом, оном даташћу која једно тело одваја од других (Бартово „волим-не волим“, 1992: 139) али такође извесном *естетском редуцијом ега*, тачније *естетским управљањем перцепције* (Мерло-Понтијевим ставом да је перцепција сама већ *облик стилизације стварности*), при чему се из утисака свакодневнице запажају и издвајају естетски прегнантни, „повлашћени“ тренуци. Дакле, постоји у моделу

l'écriture de soi и извeстан принцип индивидуације као носилац опшости егзистенције. Општег нема без индивидуалности као базичног за потоње мисаоне форме универзализације. Принцип индивидуалности, односно индивидуације, чини језгро модела *l'écriture de soi* с обзиром да директно поставља питање стратегија текстуалног самообликовања сопства, тачније онога што је крајње посебно, најличније, односно, у контексту нашег рада, друштвеног *self*-а који искрсава у егo-документу. Индивидуалност није само кључна одредница писма сопства, већ се може сматрати и кључном за естетски слој егo-документа и појаву метафизичких квалитета. Тако се и у Џилалијевом писму с почетка овога потпоглавља, захваљујући његовој топлој непосредности и личном тону, запажа сав раскош, сјај и непосредна литерарност једног кратког писма. С друге стране, пак, сем принципа индивидуације који трасира естетско и који подупире модел *l'écriture de soi*, принцип естетске недовршености такође проналази своје литерарно упориште у датом моделу. О томе више речи у следећем потпоглављу.

3.2.1. Принцип естетске недовршености у схватању егo-документа: естетика фрагментарности

Smisao je ovdje tek fleš (flash), ogrebotina svjetlosti: *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*, pisao je Shakespeare; међутим fleš haiku поезије не обасјава, не открива ништа; то је fleš фотоaparата коју бисмо врло брижно снимили (*à la japonaise*) да нисмо заборавили ставити филм у апарат. Или још: haiku (линија) reproducira gestu којом дијете прстом показује било што (haiku не увађава субјект) казујући само: *to!* Trenutnom kretnjom (лишеном сваке медитације: медитације saznanja, имена или чак посједовања) тако да је оно што је означено сама празнина сваке класификације предмета: нићег посебног, каже haiku... (Barthes 1989: 116).

Горенаведени пасус из Бартове студије *Царство знакова* не упућује толико на минималистичку естетику, односно минимализам стила и материјала, нити је реч о каквом хотимичном осиромашењу израза, већ о формално-садржинском поједностављењу „у корист снаге или неке друге вредности“ (Barthes 1989a: 150), које је резултат суштинске и нераскидиве везе самог садржаја и форме какву нам предочава хаику израз. Бљесак, флеш о којем Барт овде говори служећи се енглеском речју, а што својом хомофонијом подсећа на енглеску реч *meso* (*flesh*) и асоцира на мерло-понтитјевску идеју о „месу света“ које разоткрива невидљиви свет (*l'invisible*), указује да су мисао, садржај и форма сљубљене, у суптилној игри, да не треба тражити никакво реторичко проширење изван дате естетске форме, ништа се не крије иза. Форма је схваћена управо на начин на који Мерло-Понти разуме тело као израз и говорну гесту, то јест, не постоји некакав унутрашњи говор раздвојен од мисли, већ телесном гестом оваплоћујемо мисао која није никакава априорна или апостериорна форма: мисао прати тело и говор и обратно. Такав је и хаику израз за Барта: оличен у показној заменици „то!“.

Представа тела, схваћеног у пресеку мерло-понтијевског и бартовског тумачења, јесте *нужно отворена*, а самим тим се и *нужно остварује фрагментарно*, тачније *недовршено*. Принцип естетске недовршености, чије је дејство уочљивије у визуелним уметностима, у естетском простору књижевности постаје *конститутивни, формативни, оркестрирајући принцип у димензији експресивности текстуалног ега/сопства*. Барт, у фрагменту проналази извесну илузију дисперзивности властите субјективности:

Pluzorno verujem da razbijajući svoj diskurs, prestajem imaginarno da raspravljам o sebi, da smanjujem opasnost od transcendencije; no, како је fragment (haiku, максима, misao, odlomak iz dnevnika) на крају крајева реторички род, и како је реторика онај слој језика који се најбоље подaje тумачењу, верујући да се расипам, ја се само мудро враћам у лежај имaгинaрног (Bart 1992: 112-113).

Барт је такође, мерло-понтијевски, свестан принципа трансценденције саме егзистенције и „опасности“ њеног тумачења (Мерло-Понти ју је приписао иманенцији), међутим „смештањем“ „ја“ у фрагментарну форму текста, „опасност“ се од приписаног вишка субјективности, *ега*, не умањује. Сама фрагментарна језичка форма јесте и *феноменална* и, надасве, *генеричка*. Сопство се по својој природи смешта у „разбијени дискурс“, али фрагмент као форма подлеже извесним конвенцијама и особеностима рода (*genus*) којем припада. Односно, како сматра Барт, отвореност тумачења дела („како је реторика онај слој језика који се најбоље подaje тумачењу“) *отвара* простор „преливању“ субјективности и повратку имагинарном, фантазији о тоталном сопству. Актуализацију принципа естетске недовршености у простору его-документа, као *par excellence* интимистичког текста који осветљује и друштвени и приватни *self*, видимо надасве у својеврсној *естетици фрагмента*, тачније – *фрагментарности*. Како бисмо разумели ту актуализацију, најпре морамо разјаснити статус фрагмента као форме у контексту тумачених текстова, а затим подцртати узрочно-последичну везу између фрагментарног записа и *non finito* принципа, то јест принципа естетске недовршености.

Фрагмент и фрагментарност

Под појмом „фрагмента“, у овом раду, како је и раније већ назначено, подразумевамо књижевну форму која настаје *хотимично недовршено*, својеволјним „разбијањем дискурса“ о себи, односно као текст који је с намером фрагментаран, а притом није истргнут из неке друге целине. Фрагмент је, као недовршен, целина за себе, фантазија о тоталитету, форма која се прима као *квалитет*: засићеност фрагмента произлази из његове упућености на форму, а не на садржину, а *форма се првенствено доживљава као квалитет* (Жунић 1991: 82). Иако присутан још код предсократоваца, фрагмент се као хотимична књижевна форма појављује већ у хеленистичко-римској књижевности распарчавањем великих форми, а осамостаљује се знатно касније, у романтизму. У контексту филозофије, фрагмент који дијалектички обједињује супротности поставља се као изражајна форма филозофске

антропологије, тачније *човека као парадоксног бића*, односно комада, фрагмента смисла или космоса (Жунић 1991: 77-78). У естетској димензији, какву на пример Барт предлаже, кратка, минималистичка форма упућује на задовољство рецепције такве форме, као што је, рецимо, хаику. Отуда, у *Царству знакова* Барт образлаже суштину кратке форме хаикуа:

U haiku поезији, ograničenje jezika je predmetom brige koja nam je nepojmljiva, jer se ne radi o tome da budemo koncizni (da se skрати označitelj, a da se time ne umanjí gustoća označenog) već, naprotiv, riječ je o tome da se djeluje na sam koren smisla kako bi se postiglo nerasplinjavanje toga smisla, neinteriorizovanje, kako se on ne bi podrazumijevao, kako se on ne bi otkvačio, udaljio u beskraj metafora, u područje simbola. Kratkoća haiku pjesme nije formalna; haiku nije puna i bogata misao svedena na kratku formu, nego kratki događaj koji najednom pronalazi svoj pravi oblik. Mjera jezika jest ono u čemu je zapadnjak najnetočniji; ne u tome da je predugačak ili prekratak, već u tome što čitava retorika njemu zadaje zadaću da učini nerazmjernima označitelja i označeno, bilo »razblažujući« oblik ka implicitnim regijama sadržaja. Dosljednost haiku поезије (koja nikako nije točno slikanje realnog, nego je izjednačavanje označitelja i označenog, ukidanje margina, neravnosti i međuprostora koji, obično, prekoračuju i rasvetljavaju semantički odnos), ta dosljednost ima zasigurno nečег od glazbe (glazbe smislova, a ne nužno tonova): haiku posjeduje čistoću, okruglost i samu prazninu glazbene note; [...]“ (Barthes 1989: 103-104)

Важност горенаведеног опширног цитата јесте у томе што Барт истиче једно врло интересантно запажање у филозофији композиције фрагмента: наиме, краткоћа хаикуа не лежи у „самозадовољству одустајања“ (Solar 1985: 30), нити је фрагмент схваћен као део целине, већ управо као одсуство целине, као самостална вредност, спознајно начело, односно као „признавање важности »отвореног процеса спознавања«“ (Solar 1985: 22). У бити, за Барта хаику израз и није фрагментаран или недовршен (недоречен), у смислу да је нешто докинуто или недостаје, јер се у изразу заправо и не редукује ништа: **принцип недовршености делује из самог садржаја**, те садржај као такав, обликотворан, смешта се у себи адекватну књижевно-филозофску форму као „израз наше идеалне целине и неосвојене целовитости, односно наше исконске располућености и растрганости. Целина у фрагменту, а располућеност у естетској заокружености“ (Жунић 1991: 82). Отуда, на пример, своју „аутобиографију“ или књижевни аутопортрет Барт пише деконструишући традиционални модел писања аутобиографија одлучивши се за фрагментарно писмо – *круг фрагмената*. У том погледу, није реч само о естетици фрагмента која се овде образлаже, већ о *естетици фрагментарности* која узима у обзир и *формално и садржинско*, и спољашње и оно унутрашње, идеално, супстанцијално, односно и суштинску феноменалност текста и специфичну формалну особеност жанровског одређења.

Експресија сопства и немоћ великих форми

Фрагменту је често супротстављен *тоталитет* као *опозитна категорија*, односно теза да је фрагмент, упркос формално-садржинској устројености, па чак и

естетском складу, облик распарчавања и „ништа друго до израз становите декаденције“ (Solar 1985:15-16). Тежња за системом и тоталитетом оповргнута је у Мерло-Понтијевој и Бартовој теоријској позицији: филозофија која је претендовала на промишљање „до краја“ била би означена чак као „систем лудила“ (Savić 1985: 172). Управо је у дијалогу Мерло-Понтијеве и Бартове позиције одбачена идеја о моделу књижевне форме као органске велике систем-форме, целовите, заокружене, довршене, тоталне. Реч је, у ствари, о форми која је *жива, у покрету* и сталном настајању, настављању, довршавању. Таквој форми не недостају делови, органи, баш као и у фрагменту. Фрагмент није крњ, недостатан. Текст се исписује се телом и у текст се уписује тело, те таква форма јесте нужно отворена, недокончена, то јест фрагментарна:

[...] Тада ми је ред да мислим да историја, наша историја, није кротка, чак ни можда умна, да текст насладе избија у њој увек на начин скандала (ишчашења), да је он увек траг неког реза, неке афирмације (а не процвата), и да субјект ове историје (**тај историјски субјект који сам и ја између осталих**), далеко од моћи да се смири у вођењу укуса прошлих дела и подршци модерним делима у лепом дијалектичком кретању синтезе, свакад је само „жива противречност“, расцепљени субјект који, помоћу текста, ужива у исти час постојаности свога *ја* и у његовом пропадању (Барт 2010: 111).²²⁹

У цитираном примеру, а како смо сугерисали на почетку, Барт задовољство и наладу доводи у везу са историјом и позицију „ја“ са историјским субјектом наглашавајући две тезе: **1)** ако је налада органско историјско развиће задовољства, онда је данас садржано у јуче, историја је *прогресивна* и с друге стране **2)** ако су задовољство и налада „упоредне снаге“ (Барт 2010: 111), онда је, како цитат каже, „ја“ једна *жива противречност, непомиреност сопства у кретању*. Барт сам себи поставља питање, а одговор је *негде између*. Разлика између задовољства и насладе није битна за наше разумевање **его-документа** као **процес-форме сопства** које **самоизражава** своју **личну и друштвену историју**. Међутим, увиђамо да нам управо у разграничењу задовољства и насладе Барт говори да „ја“, у немогућности да се одржи као „лепо дијалектичко кретање *синтезе*“, представља извесно **процес-ја, овременено** и **условљено историјским током**, органску форму која се не довршава у свом самоизражавању, постојани его који ипак наслућује своју фрагментарност.

Није реч о томе да се фрагмент посматра као део целине,²³⁰ већ као целина за себе у којој је сам садржај изабрао естетску форму. Наиме, фрагмент је тај који је *освестио немоћ великих форми*, каква је, уосталом, и **историјска** (Прошић 1991: 88). **Фрагмент се супротставља** систематичној тежњи великих органских форми према апсолутном и дефинитивном (Прошић 1991: 87) за које је потребан исти такав субјект. Штавише, осујећење идеје о тоталитету органске форме долази, између

²²⁹ Наглашени део цитата је наш.

²³⁰ На пример, мислећи на књижевни свет једног Пруста или Џојса, Умберто Еко ће, такође трагом органистичке естетике, упоредити такав свет са организмом који је „састављен од »догађаја« који се могу проматрати било као целина, било као бескрајно мали делови од којих сваки може имплицитно садржавати све друге[...]“ (1960: 437).

осталог, и из немогућности „сабирања тоталитета искуства“ које се најпре оваплоћује у фрагменту, а потом и **искуства историје, епохе, односно времена** – садашњости коју наткриљује сенка прошлости или наговештај будућности – те се и не може обликотворити дело „које не било »отворено« а тиме заправо и недовршено“(Solar 1985: 13-14).²³¹ Фрагментима, као књижевно-филозофском формом, изражавају се специфична искуства не дозвољавајући повезивање и затварање тих искуствених „догађаја“ у довршену целину (Solar 1985: 21). На пример, као што ћемо уочити у анализи Бартових текстова, импресија која се записује у „ходу“, на путовањима, на предавањима, или, пак, идеја која сине испровоцирана свакодневницом, смешта се у фрагментарни запис који „тражи“ да се настави низ. У ствари, Барт чак каже да је реч о „удару жига“ (1992: 112) као *зачетку фрагмента*, клици недовршене естетске форме у коју се смешта искуство бивања у свету.²³² Его-документ као недовршена и фрагментарна форма, дакле, представља „бележницу“ бивања телом као „ја“, интимно и историјски, које се у тексту нужно остварује у фрагменту.

Доха/Paradoxa

Када говоримо о *фрагментарној форми сопства* односно фрагментацији сопства у Бартовим текстовима, под њом подразумевамо да се *процес-форма* сопства уводи као **низ *фрагмената***. Тело-субјект које је, у стварности, наизглед целовито и заокружено, у тексту се „расипа“ у фрагменте. Сопство схваћено у свом превирању, својој динамици, конструише се управо фрагментацијом у тексту. То је низ, круг фрагмената о којем ће Барт говорити у студији *Ролан Барт по Ролану Барту*, а који упућује на бесконачност, отвореност и недовршеност. Фрагментарност израза Барт засигурно најинспиративније објашњава кроз примере хаику поезије или, штавише, модел јапанске кухиње. Наиме, оригиналност јапанске хране лежи у њеном ритуалном и *процесуалном* аспекту: јапанско јело није производ јер би онда то подразумевало финалност. Нагласак у јапанској кухињи јесте управо на прогресивности, на смислу који се црпи, с обзиром да је време припремања и време конзумирања јела подударно (Barthes 1989: 34). Јапанска кухиња инсистира на сировости, бојама, витализму, процесу: она је *per se* модел у којем фрагмент функционише као целина.

Међутим, није фрагмент тај који даје парцијалну слику света тако што је „откида“ од неке шире слике. Расипање у фрагменте јесте управо чин довршења кроз недовршеност. Како смо већ раније указали, сама перцепција онога који пише себе јесте отворена и недовршена и само се у својој недовршености текст о себи може

²³¹ Солар овде заправо говори о нужној отворености есеја, такође граничног примера књижевне форме, и његовог недовршења.

²³² В. „U obliku misli-fraze, začetak fragmenta vam sevne bilo gde : u kafeu, u vozu, u razgovoru sa prijateljem (to iskrnsne jednostrano na ono što on kaže ili na ono što ja kažem; onda se vadi beležnica, ne da se zapiše »misao«, nego nešto nalik na udar žiga, ono što bi se nekad nazvalo »stih«“ (Bart 1992: 112).

завршити. Отуда фрагмент као форма записаног (Константиновић 1999: 302) није унапред задата форма дисперзивног реторичког рода, већ *форма сазревања* „скептична према себи“ и према другим фрагментима који је могу негирати (Прошић 1991: 88):

[...]наравно, то не значи да се фрагмент лишава „целовитости“, „систематичности“, „консеквентности“, али он све то поставља на други начин и уједном општем погледу, филозофија у свим својим појединачним облицима може се сагледати као његова реализација и тиме се фрагментарност поставља потпуније, као општи моменат филозофског мишљења (Прошић 1991: 88).

Фрагмент се у филозофији третира као клица филозофског мишљења, семе филозофских и теоријских система. Фрагмент илуструје Бартову бинарну опозицију *doxa/paradoxa*, односно осцилирање између „задатог“ и „неподношљивог“ с једне стране, и оспоравања, с друге (Bart 1992: 84). У бартовски схваћеном фрагменту као дијалектичкој, процес-форми, запажа се управо слој значења који и мерло-пontiјевски указује на идеју непрестаног (процеса) промишљања искуства. Својом формом и садржином фрагментарни модел писања указује на стапање књижевног и филозофског израза – фрагмент, колико год да је чулан, подстиче на рефлексiju. Дobar пример је свакако хаику као фрагментарна форма коју Барт истиче („Fragment као »haiku« је *magnovenje*; он *podrazumeva trenutnu nasladu*“, 1992: 111). То стапање, или боље, преливање једног типа израза у други, да се уочити у књижевном фрагменту као специфично „хијазмичној“ форми која показује *назнаке приближавања књижевног и филозофског*²³³ израза, који се отуда стапају.²³⁴ Хибридне форме, попут интимног дневника, филозофског есеја, како наглашава Мерло Понти, а могли бисмо уврстити и књижевно-филозофски фрагмент, указују на спајање књижевног и филозофског које се указује у обистињењу метафизичких квалитета (2016: 31), што у примеру фрагмента, уосталом, представља и *квалитет форме*. Према Мерло-Понтију, метафизичко лежи у субјективности самој, у човековој *индивидуалној и колективној историји која се преплиће у его-документу*, односно не егзистира изван живљеног тела јер „метафизика није више, како је говорио Декарт, ствар од неколико сати месечно; она је присутна, као што је мислио Паскал, у сваком најнезнатнијем трептају срца“ (Merlo-Ponti 2016: 32). У својој радној забелешци из маја 1960, Мерло-Понти ће навести следеће:

"Svijet i Biće:

njihova veza je veza vidljivoga i nevidljivoga (prikrivenost); nevidljivo nje drugo vidljivo („moguće“ u logičkom smislu), nešto pozitivno koje je samo *odsutno*.

Ono što je načelno *Verborgenheit* tj. nevidljivo *vidljivoga*, *Offenheit* <der> *Umwelt*, a ne *Unendlichkeit* <beskonačnost>. *Unendlichkeit* je u osnovi ono *Po-sebi, ob-jekt*. Za mene, beskonačnost Бића о којем неко говори је *djelatna*, бorbена коначност, отвореност <der> *Umwelt*. Ја сам против коначности у емпирijском смислу, фактичке егзистенције која *ima*

²³³ Наиме, мишљење које усваја филозофске обрасце и само је *par excellence* филозофско (Прошић 1991: 89).

²³⁴ Мерло-Понти такав израз назива *метафизичким*.

granice, i upravo zbog toga sam za metafiziku. Ali ona nije više u beskonačnosti nego što je u faktičnoj konačnosti (2012: 259).

У радној белешци Мерло-Понти јасно наново понавља важност отворености према свету и хијазмичну везу видљивог и прикривено видљивог света: фактичка, емпиријска егзистенција *отворени је процес* захваљујући свом метафизичком квалитету да бесконачно трансцендира границе своје коначности. Дакле, метафизичко не представља некакав „свет одвојеног знања“ или „понављање стерилних формула“ већ бављење искуством „пуним парадокса“, проверавањем и оспоравањем (Merlo-Ponti 2016: 69). Ослањајући се на Мерло-Понтијеву позицију у овом погледу да је биће дубоко метафизично, ревидирањем *cogita* – да, условљено природом перцепције, постоји искључиво *биће-за-мене* – указујемо да, мерло-понтијевски речено, „метафизички израз“ јесте онај у којем садржина условљава форму и обратно, као природан начин изражавања субјективитета. Фрагментарна форма, садржински и формално, разоткрива *метафизичке квалитете* бића текста.²³⁵

3.2.2. Его-документ, хибридни жанр и теоријска проза

Како је већ наглашено на почетку, его-документ јесте прави пример текстуалног хибрида, односно хибридног начина изражавања „ја“ у тексту. За Мерло-Понтија, појава *хибридних начина изражавања* у књижевном наративу јесте и први знак приближавања књижевног и филозофског израза и њиховог стапања у, како је сам Мерло-Понти назива, „метафизичку књижевност“ (2016: 31).²³⁶ Сама линија

²³⁵ У својој дисертацији о недовршеној форми у савременој руској књижевности, Мирјана Петровић-Филиповић истиче у апстракт: „Недовршена форма у органском јединству са осталим слојевима доприноси откривању метафизичких квалитета у делу, и то квалитета драматичног и квалитета елегичног“ (2017: 244). У нашем раду узимамо у обзир научни резултат до којег је Петровић-Филиповић дошла и оплемењујемо нашим резултатом да је **фрагментарна форма та која разоткрива метафизичке квалитете у делу, и садржински и формално**, односно разоткривајући ингарденовски предложене квалитете (драматичног, елегичног, трагичног, узвишеног) који трансцендирају егзистенцију свакодневног живота. Такође, формална фрагментарност (било да је реч о „сакатој“ скулптури или фрагментарном запису) прима се такође као *квалитет*, у уочавању трансцендирања појавности и одвођења рецепијента у подавање тумачењу, у метафизику стварања и довршења.

²³⁶ Мерло-Понти говорећи о стапању књижевног и филозофског израза формулише тезу о „метафизичкој књижевности“ коју повезује са аморалношћу. Наиме, пошто, како Мерло-Понти тврди, метафизика „дуже у ваздух“ (2016: 33) традиционалне обичаје, свет, друштво и тело као недовршена дела, нема уцеловљене и стабилне људске природе као чврстог ослонца. Ова Мерло-Понтијева поставка о *немогућности успостављања тоталитета* води нас наново више пута изреченој тврдњи о неуцеловљеном субјекту, односно субјекту који не може себе да мисли подједанко из центра и са периферије, односно из себе и ван себе као би се могао назвати тоталним. Тоталитет бића могао би бити схваћен са маргине егзистенције, односно из аспекта маргине не-бића која искључује биће-за-себе, а мислити тоталитет изван тоталитета није могуће. Види: „Da bi se promišljalo sveukupno biće – ono koje jeste na totalan način i kojem samim tim ništa ne nedostaje, koje je cjelina bića – neophodno je biti izvan njega, na njegovoj margini. Ali ona, budući isključena iz cjeline, sprječava ga da bude sve; istinski totalitet trebalo bi takođe da je sadrži – što je nemoguće, budući da je ona njegova margina“ (Merlo-Ponti 2011: 84). Док је „метафизичка књижевност“ она која се својим изразом и темама приближава

развоја књижевности која интегрише филозофске идеје може се разумети у оквиру ширег контекста „трансцендентног хоризонта уметности“ с обзиром да истинска уметност без трунке метафизичког и не може ни постојати (Петровић 2010: 327). Ова премиса има смисла, уколико као и Мерло-Понти, *метафизичко* разумемо као нешто што почива у самом, најприснијем бићу човека (а не као спољашњи принцип који се налази изван његовог живљеног тела), а уметност као естетски простор у којем човек утискује своју метафизичку структуру и квалитете. Не може се, сматра Мерло-Понти, хусерловски *уводити* трансценденција у иманенцију, иако уметничка дела парадоксално сведоче о томе. У ствари, реч је о томе да трансценденција није ништа изван бића или самог света, меса света чији је део и тело субјекта. Метафизичка свест бави се управо искуством, свакидашњим, историјом, културом, светом (Merlo-Ponti 2016: 65) Физичко и „изванфизичко“ (на шта упућује грчко *metá*) нису раздвојени светови. Иманенција претпоставља трансценденцију управо на начин како је Мерло-Понти разумео телесност: тело се налази овде и сада, али на један парадоксални начин трансцендира своје „овде и „сада“ координате захваљујући својој временској структури, односно условљености временским хоризонтима, као и интерсубјективној димензији. У том погледу, сматра Мерло-Понти, метафизичка књижевност *нема везе са моралом* јер се она супротставља систему и нормама (2016: 33), односно бартовски речено, *doxa*-и. Човек исписује искуство света бивајући управо делом његовог меса и стварајући – ткање света, „прозу света“²³⁷. *Прози света*, то јест прозним жанровима који настају у тако постављеном контексту, како смо већ истакли, Мерло-Понти приписује социолошки карактер, односно друштвену компоненту и улогу, подцртавајући ***важност историјске свести***, посебно значајне за настанак его-документа.

Хибридни начини изражавања о којима говори Мерло-Понти уочљиви су управо у текстовима Ролана Барта,²³⁸ а и данас нешто више од четрдесет година после Бартове смрти, та хибридна је перзистентна и уочљивија.²³⁹ У интервјуу

филозофији и теоријском дискурсу, споменута „метафизичка скулптура“ јесте она која указује да се кроз онтички план може открити невидљиво, форма као таква.

²³⁷ „Проза света“ јесте синтагма коју је Мерло-Понти преузео од Хегела пишући своје, међу последњим, нехотимично недовршено дело о језичком изразу, симболично заокруживши своју поетику/филозофију отворености и недовршености. Види:

„[...]djelo što svojom nedovršenošću još potencira stalnu nedovršenost svih djela Merlo-Pontija, njegovu međupoziciju, način na koji uvodi i unaprijed osporava linvističku opsjednutnost suvremenih društvenih znanosti pa i filozofije“ (Čačinović-Puhovski 1981: 44).

²³⁸ Текст Сузан Зонтаг „Писање себе“, објављен у преводу на српски у часопису „Корац“, а који је Зонтагова посветила Барту започиње цитатом америчког модернисте Воласа Стивенса (Wallace Stevens) из 1899, а који гласи овако: „Најбоља поезија биће реторичка критика“ (2011: 114). Овим наводом Зонтагова указује на поетско-реторичко-теоријску природу Бартових текстова.

²³⁹ На пример, на српском и њему сродним језицима, у есејима и полемикама Данила Киша (*По-етика I и II; Час анатомије; Ното poeticus; Живот, литература; Varia*), данас код Слободана Владушића (*Црњански, Мегалополис; Књижевност и коментари*), у региону код Дубравке Угрешкић (*Форсирање романа-реке*), Светлане Слапшак (*Летећи плав: антрополошки огледи о храни*), или штавише код бројних аутора, књижевних критичара који и поред научног дискурса уплићу и онај метафорички, креативни, књижевни.

насловљеном „Барт у налетима језика“ који је са Роланом Бартом водио Клод Бонфоа, Барт јасно образлаже шта за њега значи „фикција“, односно указује на, њему логичко блиску, везу језика, мишљења, теорије и прозе, уосталом стапања наизглед опречних дискурса:

Ја увек схватам појам „фикција“ на помало деформисан начин; за мене се фикција не своди на роман, причу, већ одговара било ком формираном систему мисли или уметности, као да је насликан на платну; за мене су ма која филозофија или ма која доктрина фикције (2011: 74).²⁴⁰

Флексибилно и дескриптивно разумевање жанрова свакако је ознака епохе у којој Барт живи и ствара. Документ почиње да се чита као фикција и обратно. Међутим, као и књижевност, мишљење, које како смо установили не претходи језику, не захтева строгост и истинитост, него новину и инвентивност (Владушић 2020: 235). Приближавање филозофског и књижевног израза као хибридног начина изражавања блиском его-документу запажамо управо у Бартовим текстовима које можемо означити као *филозофску*, конкретније *теоријску прозу*. Теоријска проза настаје управо „радикализовањем играјућег елемента мисла“ (Владушић 2020: 235). Отуда, Барт у интервјуу наставља:

Донекле је и теорија такође фикција, и управо ме је тим својим аспектом привлачила: теорија је помало као роман који сам са уживањем писао последњих десет година (2011: 75).

Означити Бартове текстове као *филозофско-теоријску прозу*, односно текстове који су на размеђи апстрактне теорије и виталистичке, живе књижевности није новитет. Бартови теоријски текстови, више као *игра дискурса*, али и као *игра жанра*, читају се као књижевни, пре свега због начина на који Бартово тело перципира свет, а чија је перцепција опет условљена структуром и индивидуалношћу тог истог тела. Теоријски текстови „узимају“ нешто од књижевног говора, на сличан начин као што и књижевни текстови „узимају“ нешто од теоријских, стриктно научних, филозофских. На пресеку књижевног и теоријског говора, настаје теоријска проза која на илустративан начин осликава хијазму изразâ у бартовском примеру текста. Таква нова парадигма прозе „која се игра жанровима – анегдотом, есејом, биографском белешком, новинским текстом, стрипом, теоријским текстом, књижевном анализом, историјом, филозофским текстом“ – представља „стање мишљења“ (Владушић 2020: 237). На тај начин, нови модел прозе који, с намером или не, Барт постулира јесте *хибридно-жанровска*, *хибридно-дискурсна* и, надаље, *фрагментарна*.

Са постмодерним освешћењем књижевног текста као теорије и теорије као књижевног текста, граница између прозног и критичког језика у парадигми теоријске прозе јесте *драматизована* (Владић 2005: 4).²⁴¹ У погледу књижевности, Прустов књижевни свет, изразито близак и Барту и Мерло-Понтију, често је навођен као пример меандрирања филозофских апстракција и књижевног *меса*. У погледу теоријског дискурса који упловљава у књижевни, Бартови текстови беспоговорно су

²⁴⁰ Превод интервјуа објављен је у часопису *Кораци*, како је наведено у библиографији овог рада.

²⁴¹ В. CURRIE 1998.

означавани као *гранични текстови*, тачније текстови који меандрирају између теоријског и књижевног говора. На пример, Бартове *Митологије* или *Царство знакова* већ својим поетским насловима упућују на „богату арому“ (Зонтаг 2011: 116) и фини меланж поетског и теоријског који је Барт зачињавао *метафором*. То није зачуђујуће јер је и сама природа језика дубоко метафорична, а писање „стање значења“ у којем смисао *подрхтава* (Барт 1992: 115-116). Теоријски дискурс у ствари постаје *играјући дискурс*: апстрактну мисао замењује метафора, а сам теоријски текст указује на „свест која производи метафоре“, тачније доводи да се текст „догађа сам од себе, као да се само-исписује“ (Владушић 2010: 10).

Како наводи Сузан Зонтаг, Барт у критику уводи идеал књижевности као **полисемије без краја**, чинећи да критичар, баш као и аутор те књижевности, постане стваралац значења“ (2011: 118).²⁴² Такође, уколико прихватимо идеју да језик суштински јесте дубоко метафоричан, да барата сликама и аналогијама, легитимно је да се и сама теорија често неизбежно служи „сликом“ и „аналогијом“, односно метафорама како би саму себе објаснила, илустровала своје поставке и хипотезе. Уосталом, бартовски гледано, теорија није феномен који израња трансцендентно и екстремундано: она је, као и имагинција, део света који субјект настањује, перципира и тумачи.²⁴³ Брижљивији приступ Мерло-Понтијевом филозофском тексту или Бартовом, указује да се обојица мислилаца итекако служе метафоричним структурама и поетским наративима како би илустровали своју теоријску основу и потку. На пример, Мерло-Понти пружа интересантне живописне примере перцепције, што личне, што прустовске. Што се Барта тиче, његове студије указују управо да је теоријске моделе црпео из стварног: илустративни примери су свакако есеји из *Митологија* – интерпретације француског бифтека и вина, реклама за детерџент, нови модел Ситроена – систем-Јапан који је никао из стварног контакта са Далеким Истоком, еротологија настала из прочитане лектире, разговора са пријатљима и особног, непоновљивог искуства, естетика фотографије мотивисана

²⁴² Наглашени текст је наш.

²⁴³ На светском конгресу естетике који је одржан у Београду 2019. године и који је окупио велики број филозофа и естетичара, Стефан Сневар (Stefan Snævarr) изложио је своју естетичку хипотезу под насловом „Poetic Construction of Reality“ [Поетска изградња стварности] која на изванредан начин поткрепљује наше разумевање теоријске прозе. Ослањајући се на теоријске моделе из физике и астрономије, Сневар је заступио идеју „поетске конструкције стварности“, односно претпоставку да метафора, прећутна компарација/аналогија на нивоу слике, прича и уметничка дела, тачније у ширем смислу фикционалност јесу важни обликотворни елементи стварног (2019: 431). Наша спознаја, дакле и начин перципирања, суштински је обликована менталним моделима који имају метафоричку структуру; тачније, спознаја света од стране субјекта, спознајног, доживљајног „ја“ на изванредан, априорни начин, натопљена је наративима и метафорама тако да уметнички предмет који се спознаје бива често „обликован“ или, чак, радикално измењен у перцепцији и епистемолошком процесу под утицајем различитих наратива и слика (2019: 430). На важност метафоре, приче и уопште фикционалитета у контексту стварног указује пре свега чињеница да ако бисмо уклонили, уколико је то уопште могуће, све поетске зачине из уметничких, књижевних текстова, од тих текстова не би готово ништа остало, наука и филозофија можда би опстале али видно осиромашене (Snævarr 2019: 430). Интензитет тог поетског зачина толико је снажан да некакав религијски, научни или стриктно филозофски текст у којима запажамо натрухе чулног и метафоричног, више не може бити жанровски „чист“ услед опализације поетског слоја, а свакако, откако је света и века, метафоре и приче се плету у бескрајном низу нових форми и блиској вези са надасве књижевним текстом (Snævarr 2019: 434).

личним губитком. Уосталом, Барт гради својеврсну естетику задовољства писања и читања изниклу на темељу властитих искустава и осећаја. Стефан Сневар (Stefan Snævarr) тврди да чак и кад у *задовољству* читамо „озбиљну литературу“, често неизбежно читалачки западамо у мрежу поређења фикционалних ситуација/феномена са околностима и формама у стварности и на тај начин заправо сазнајемо нешто (више) о свету и, уосталом, себи: такав паралелизам проналази се и код научника, теоретичара који елементе једног модела пореде са аспектима модела који покушавају да изграде (2019: 433). Сневар сматра да се свет најбоље спознаје када се перципира кроз „моделе“ који су уједно и метафорички и фикционални, те се онда на тај начин и свет *бар делимично поетски конструише* (2019: 435). **Его-документ** јесте хибридни начин изражавања који спаја **фикционални, интимни дискурс**, с једне стране и **фактографски, друштвени** разоткривајући **истину** која искључиво важи за „ја“ које поетски конструише свет. У Бартовим текстовима, које узимамо за анализу, *фактографски дискурс у уској је спрези са теоријским*: референцијална вредност Бартовог текста лежи у томе што Барт полази од искуствене чињенице и од ње гради теорију, а од теорије метатеорију, полемишући о властитом приступу и изградњи теорије као врло интимном чину. Искуства заљубљеног или жалосног субјекта била су довољна Барту да теоријски о њима пише и мисли указујући да теоријски говор, иако потекао из емпиријске, фактичке егзистенције, чувајући референцијалну вредност, бива обликован као фикционалан. Изразити своје интимно, приватно „ја“ свету у тексту јесте врло друштвен чин, интимно сопство постаје тада врло јавно, те отуда Бартове текстове – *Путописи из Кине, Фрагменти љубавног говора, Ролан Барт по Ролану Барту, Дневник жалости и Светла комора* – као хибридне форме, у погледу жанра и дискурса, **сматрамо его-документима** у којима ћемо у наредним поглављима указати на конкретне примере *неужне фрагментације сопства, тела у својим текстуалним репрезентацијама*.

4.

**Фрагментација сопства у интимистичким
текстовима Ролана Барта**

4.1. *Alors, la Chine?*: Бартови путописни записи или *Carnets du voyage en Chine*

„La première chose qu’il faut dire de la Chine, c’est qu’il y a beaucoup de platanes. Francité.”
(Barthes 2009a: 114)²⁴⁴

У дијалогу Мерло-Понтијевог концепта тела као језичког израза и Бартовог концепта текста као тела принцип естетске недовршености указује се као *кључна веза* оба концепта, то јест: сопство тумачено као динамична, процес-форма *нужно се конституише недовршено*, отуда *фрагментарно* у интимистичком хибридном тексту који је означен као его-документ. Тај моменат фрагментације процес-сопства уочава се у Бартовим позним текстовима који су хотимично *формално фрагментарни* и који на посебан начин *постављају тему тела и телесности у први план*. У поглављу о Бартовим путописима из Кине као *par excellence* его-документу желимо да укажемо на **кључне моменте *нужне фрагментације/недовршености сопства***. Бартови *Путописи из Кине (Carnets du voyage en Chine; у даљем тексту: Путописи)*²⁴⁵ као пример *его-документа*, путописне поетско-фактографске забелешке ега, схваћени су и сами као текст-тело које разоткрива *тело онога „ја“* које записује себе и *тело Кине* које то „ја“ спознаје. Бартов сусрет са Кином налик је читалачком сусрету са телом текста: Барт безуспешно покушава да пронађе „светлуцања“, „лукотине“, насладна места у којима препознаје *своје* тело. *Путописи из Кине* јесу *документ* Бартове досаде и разочарања у спознаји кинеског тела које за Барта није *еротско*.

Дакле, Кина?

Бартови *Путописи из Кине* појављују се у штампи постхумно тек 2009. године у издању куће Christian Bourgois, као недовршени (с обзиром да су објављени постхумно, не знамо какав је Бартов план био с њима), а хотимично фрагментарни записи о скоро једномесечном боравку у Кини са групом *Tel Quel* и као нацрт, скица за текст насловљен *Alors, la Chine?* објављен у часопису *Le Monde* 1974. године. *Путописи из Кине* не представљају путописе у строго дефинисаном жанровском смислу, с обзиром да нису планирани за објављивање, те сопство не преузима никакве маске, што иде у прилог аутентичности изражавања доживљајног „ја“ и нашој тези о условљености садржине и форме, то јест структуре тела и структуре

²⁴⁴ „Прво што треба рећи о Кини јесте да има пуно платана. Францускост.“ Уколико није другачије наведено, сви преводи су наши с обзиром да Бартови кинески путописи нису преведени на српски или њему сродне језике. Уколико ће **прво следити оригинал**, па затим **предложени превод у фусоти**.

²⁴⁵ *Путописи из Кине* нису преведени на српски језик, отуда и наш предлог превода наслова и одређених фрагмената као додатан *прилог* интерпретацији Бартових постхумно објављених текстова на нашим просторима, потпуног разоткривања Барта као писца. *Carnets* (множ.) представљају „свеске“, дакле, забелешке.

/его-документа. Пре је реч о „путописним цртицама“²⁴⁶ и релевантном текстуалном материјалу како у садржајном смислу, односно у виду антрополошко-културолошког погледа на другу цивилизацију и културу, тако и у самом начину интерпретације и феноменолошком виђењу предочене политичке и културне стварности, али и у погледу генезе чланка о Кини. Писани у фрагментима, у *фрагментима фрагмената* (запис је често једна реч, елипса, да замућује значење), *Путописи из Кине* јесу *par excellence* **его-документ**: его је у структурно-значањско-естетској авантури „потраге“ за Кином. Барт покушава да расветли начин бивања Кином, *тело* Кине (структура), шта то тело *значи* (значење) и може ли се се у њему пронаћи задовољство (естетско). Он полази од чулности, то јест импресије покушавајући да успостави општост у документарности. Међутим, Бартов индивидуум јесте тај који се „сукобљава“ са телом Кине: у том телу индивидуум не проналази датост у коју успева да се задовољствено „удене“.

Осим што формално илуструју поетику недовршеног, Бартове путописне цртице можда најексплицитније илуструју его-документ од свих Бартових текстова које узимамо у обзир у анализи, првенствено из два разлога. *Први разлог* јесте историјски, *доказно-документарни*: референцијална вредност текста лежи у представи слике Кине седамдесетих година из перспективе европског интелектуалца који потиче из друштва које је револуција обележила. *Други разлог*, који се надовезује на први, јесте да је та перспектива субјекта у великој мери лимитирана, што стриктним планом пута и посете, што немогућношћу сагледавања тоталитета јер се за то мора захватити тело Кине из властитог тела и са маргине другог (тела Кине). Поетско сведочанство субјекта јесте отуда его-документ као *фрагментарно тело* у које се утискује Бартов индивидуум („волим – не волим“) кроз који је виђено друштвено-политичко тело Кине. Стога, додатан разлог узимања *Путописа* за его-документ јесте такође наративна стратегија да се политичко, односно друштвено постављају у центар: доживљајно „ја“ јесте „сведок“ извесног историјског тренутка, стања, културе, уједно у улози културног историчара и „расветљене“ субјективности. Како се „друштвено“ расветљава у прелому перспектива, Бартово тело је, „читањем“ друштвено-политичког текста-тела Кине, дато у парцијалностима, недовршено, *нужно фрагментарно*.

Специфичност Бартових *Путописа* лежи и у томе што се аутор, доживљајно „ја“ и приповедно „ја“ заправо стапају у једно и с обзиром да фрагменти нису ревидирани, представљају *најличније* забелешке, најаутентичнији запис ега. Упркос томе, *Путописи*, као и објављени извештајни чланак који сматрамо интегралним делом, читају се као књижевност и као културолошки текст. Поједини делови путописних записа читају се понекад као поетска проза, понекад као поезија у слободном стиху јер су често тако музички условљени, ритмом елиптичне реченице, фрагментом фрагмента. У томе заправо почива и *парадокс* који Барт поставља – да у Кини нема ничега. Иако је Кина за Барта досадна као сет клишеа, реч је о *прозаичној представи* у којој се на извештајан начин *митологизује њена баналност и отужност*:

²⁴⁶ Наш израз.

fadeur, беживотност и „неутрално“ Кине уздиже се често до енкомијума (Lowe 2018: 167), оде неуспеху и дезилузијама која има, ипак, поетску вредност.

Путописи из Кине представљају фрагментацију израза „ја“, сопства у тексту, на кратке импресије, осећаје и инстант-слике. С обзиром да, иако по садржају прате линеарно ток путовања и посете различитим кинеским градовима, формално су расуте, као фрагментарне забелешке које укључују различите скраћенице (познате аутору) и понеки *цртеж* као наслут недовршеног, те се стиче утисак да је кинеске утиске Барт бележио првенствено за себе, као *l'écriture de soi* (објава себе себи). Приређивач, као и аутор, *Путописе* дели на три свеске и то првенствено према датумима: прва свеска обухвата период од 11. априла до 19. априла (итинерер Париз – Пекинг – Шангај – Нанђинг), друга свеска описује период од 19. априла до 26. априла (итинерер Нанђинг – Луојанг – Сиан), док трећа свеска „покрива“ период од 27. априла до 4. маја (итинерер Сиан – Пекинг – Париз).²⁴⁷

Telquelisme / Телкелизам

Барт борави у маоистичкој Кини у периоду од 11. априла до 4. маја 1974. године, у друштву Франсоа Вала (François Wahl) и групе *Tel Quel* коју су чинили Филип Солерс (Phillipe Sollers), Јулија Кристева (Julia Kristeva) и Марселан Плене (Marcelin Pleynet).²⁴⁸ Званични позив *Tel Quel* групи стигао је од кинеске амбасаде на иницијативу италијанске новинарке и активисткиње која је боравила у Кини, Марије Антонијете Маћоки (Maria-Antonietta Macciocchi), ауторке књиге о свакодневном животу у Кини која проживљава револуцију (*Dalla China : doppio la rivoluzione culturale*, 1971). Експедиција²⁴⁹ групе *Tel Quel* стиже у Кину (Пекинг) у пуном јеку политичке кампање *Пилин пикунг* (Pilin Pikong) коју је започео Мао као епилог Велике културне пролетерске револуције која је започела у Кини крајем шездесетих година. У контексту актуелне кампање у Кини и могућности међукултуралних додира, позив на путовање за Барта имао је и *политички* и *семиолошки* карактер (Higgins 1981: 158). Путовање у Кину била је својеврсна *сазнавалачка авантура*. При свом боравку Барт пише кратке путописно-дневничке записе о својим утисцима о Кини у три свеске, које су му при повратку послужиле за редиговање и о објављивање текста о Кини насловљеном „*Alors, la Chine?*“ (1974),²⁵⁰ представљеном и студентима на Школи високих студија где је предавао.

Tel Quel бисмо могли назвати групом, покретом или, пак, својеврсном идеологијом. *Tel Quel* је био париски књижевни часопис који је објављиван тромесечно у периоду од 1960. до 1982. године.²⁵¹ Међутим, *Tel Quel* био је протејски

²⁴⁷ Одиста, постоји и четврти сегмент (свеска) који заправо представља индекс појмова и имена.

²⁴⁸ Филип Солерс био је истакнути телкеловац и „константа“ групе, док је Плене био члан Одбора.

²⁴⁹ Судаћи према описима и текстовима, путовање је одиста имало експедицијски карактер интелектуалаца са Запада у семиолошком „походу“ на Кину.

²⁵⁰ У нашем преводу: „Дакле, Кина?“. У овом поглављу служећемо се двојезичним француско-португалским текстом.

²⁵¹ Укупно 94 броја.

назив за различите хуманистичке модалитете.²⁵² Био је истовремено и часопис за науку и књижевност, али и изванредан теоријски пројекат с обзиром да је телкелизам (*telquelisme*) био подједнако усмерен на актуелни контекст из којег је израстао, односно „грозницу теорије“ шездесетих и седамдесетих година, као и на тумачење унутар (историјског) контекста (Ffrench, Lack 1998: 1). *Tel Quel* покрет полазио је од науке, преко књижевности стижао до уметности као такве (Ffrench, Lack 1998: 8).



Фигура 1 Барт у Кини, претпоследњи слева, Извор: © Christian Buorgeois éd.

Интересовање групе *Tel Quel* за културну револуцију у Кини било је подстакнуто и тадашњом актуелном политичком ситуацијом у Француској, тачније масовним протестима француске радничке класе и студентата 1968. године. Кина је представљала поредбени пример револуције о чијим се исходима није превише знало. Сами телкелисти нису пуно знали о Кини пре свог путовања: маоизам је, заправо, био доживљен као *Друго* француског комунизма, а идеализацијом кинеске Културне револуције полагане су наде у источњачку (не-окциденталну) револуционарну марксистичку праксу (Lowe 2018: 183).²⁵³ Путовање у Кину групе *Tel Quel* често се описује као „политичко ходочасништво“ интелектуалца са Запада у потрази за утопијом комунистичког друштва: конкретно, француски интелектуалци посматрали су Кину кроз „ружичасте наочаре“ (Pollack 2011).

Занимање телкеловаца за маоизам и наступајућа синофилија били су очити у објављеним преводима текстова Мао Цедунга 1970. године. Две године касније, појављује се посебан број „Кинеска мисао“ (*La pensée chinoise*) посвећен кинеском језику и филозофији. Већ 1974. специјалан број посвећен је политичком статусу Кине, усмеравајући се на питања марксизма и феминизма у појединим текстовима аутора као што су Мађоки и Кристева, међутим по повратку из Кине, Вал и Барт

²⁵² Види: FFRENCH, LACK 1998.

²⁵³ У студији *Ролан Барт по Ролану Барту*, аутор ће се осврнути још једном на кинеско путовање, тачније на статус буржоаске и класне свести у Кини: „[...] da bi se razorila buržoaska svest, potrebno je ne biti u njoj, i ta odsutnost je moguća samo u revolucionarnoj situaciji : danas je u Kini klasna svest na putu razaranja, ne razlaganja ...“ (1992: 74).

прећуткују своје политичке опсервације, упркос Валовој опчињености Кином.²⁵⁴ Насловнице бројева из јесени 1974. године и 1976, такође су се тичале Кине, тачније кинеског писма и једне Маове песме (Ffrench, Lack 1998: 7). Пленеов текст о Кини појављује се тек 1980. године истичући у први план личне импресије на уштрб идеолошких проматрања.²⁵⁵

Шта „остаје“ од Кине?

Иако се Бартов чланак *Alors la Chine?*²⁵⁶ објављен у часопису *Le Monde* може сматрати супсумпцијом *Путониса*, с обзиром да су кључне идеје и теме о којима Барт говори у својом путописним свескама увелико назначене у чланку-извештају, тек читањем *Путониса* заправо увиђамо да је пре обрнуто. То јест, формални чланак о Кини представља скицу кинеске експедиције, скицу кинеског тела (мерло-пontiјевски *ébauche d'être*), назнаку путописних цртица. Телкеловци одлазе у Кину, како Барт наводи у свом чланку, са прегршт питања која се тичу сексуалности, положаја женâ, породице, морала, али и питања друштвене улоге хуманистичких наука, лингвистике, психијатрије (Barthes 1994: 161). Међутим, нескривено, како у чланку, тако и у *Путонисима*, Кина Барту није пружила никакав простор за игру и задовољство, интерпретацију и одговоре, сем, евентуално одговора на *политичка питања*. Сем знања о одређеним историјским и географским појединостима и „идиотизмима цивилизације“ (*des idiotismes de civilisation*), група се из Кине се враћа *ни са чим (rien)*, како каже Барт (1994: 161-162). Барт и његови телкеловци поставили су себи интелектуални задатак открића смисла, значења, тела у које би се могли „уденути“, прижељкујући неприступачне феномене (*choses impénétrables*) у које би могли продрети. За наративни *self*, Кина се опире да испоручи било какво значење, смисао – за Барта то је *крај херменеутике, крај тумачења* (Barthes 1994: 162). *Alors, la Chine?* био је шамар у лице француској интелектуалној јавности (Higgins 1981: 170).

Тело Кине Барт предочава у фрагментима, чулним импресијама, спорадичним утисцима датим „искидано“. На пример, премда прилично пространа географски и историјски древна, али уједно и политички нова, међу постерима током прославе Првог маја, Кина је Барту оставила утисак беживотности, недостатка колора (1994: 163). Поређења ради, одсуство боје Барт ће уочити и у цртежима кинеских уметника:

²⁵⁴ Види: FFRENCH, LACK 1998.

²⁵⁵ О утицају групе *Tel Quel* Барт пише у својој квази-аутобиографији *Ролан Барт по Ролану Барту* где и сам говори о покрету наглашавајући да се *његово тело разликује од тела његових колега* имајући на уму најпре приступ стварности и начин писања, односно експресије. *Tel Quel* је понекад у литератури означен као Бартов суперего, с обзиром да је Барт своје „приватно тело“ донекле подредио „јавном“ у дисеминацији идеја чувене групе, видно растрзан између књижевне заједнице и властите субјективности (Ffrench 1998: 246-247).

²⁵⁶ Текст је објављен у часопису *Le Monde*, 24. маја 1974, непосредно двадесет дана након повратка са путовања.

En somme, ce sont d'excellents dessinateurs. Affinité entre la Révolution et le Dessin (illusion référentielle*). Le surplus est réduit au rang de coloriage (c'est-à-dire la couleur sans pulsion ; la couleur comme vraisemblable).

*et importance (à creuser) du cerne, du trait (de l'intelligible) (2009a: 144).²⁵⁷

Осим недостатка виталности у боји и редукције на сенку и линију у цртачкој уметности, Барт запажа везу између *цртежа*, као *уметничке форме* и револуције, као *друштвено-историјске форме* у виду *референцијалне илузије*. Уметност миметички предочава историју, односно уметност пружа илузију стварног реферишући на историјско. Бартове путописне цртеце у виду елипси јесу *крајње фрагментарне* и отворене тумачењу. Иако Бартове елипсе могу бити амбивалентне и често нејасне, у путописним фрагментима провејева суптилна критика режима у Кини и извесна разочараност у културну револуцију. Фетишизација Кине условљена је била дезилузијама „код куће“, односно у Француској: стицао се утисак да револуција у Француској није изнедрила суштинску трансформацију друштва (Lowe 2018: 185). У Кини се, пак, не опажа готово никаква интендирана егзотика (Барт ће у *Путописима* детаљније упутити на *францускост* Кине и њену сличност са западним светом).²⁵⁸ Отуда се јавља и недостатак *осећаја страности* какав се очекивао у једној источњачкој држави (Barthes 1994: 163) специфични осећај да смо у другој земљи, урођени у другачију свакодневницу и културу. Отуда ће, за Барта, кључни епитети за Кину бити *банална* и *досадна (fadeur)*, и особито *прозаична* (1994 : 164, 167). Недостатак импулса, подстицаја утицаће да се „ја“ путописа изражава кратко, фрагментарно.

Но, какво је уистину то *прозаично тело*²⁵⁹ које Кина нуди? Важно је уочити да се у објављеном чланку о Кини не описује ниједна конкретна особа, ниједно индивидуално тело, већ искључиво *сама Кина* (Lowe 2018: 187). Конкретније, о појединачном телу, али ретко, Барт ће говорити у *Путописима* и то о фигурацијама и представама телесности у визуелној уметности при посети музеју:

[Au reste, toutes figurations publique – panneaux, affiches, présentent des morphologies européanisées et virilisées. Aucun rapport avec le *corps* chinois] (2009a : 161)²⁶⁰

Сем што ће навестити одсуство еротског и сексуалности, нагласити једнообразност у одевању и фризурама, Барт у својим цртецима не прецизира све карактеристике *индивидуалног тела* у Кини, као што ће, на пример, анализирати специфичност тела у Јапану.²⁶¹ Од свих тела у Кини која се најпре могу уочити и

²⁵⁷ У преводу:

„Укратко, изврсни су цртачи. Афинитет између Револуције и Цртежа (референцијална илузија*). Вишак је сведен на раван бојења (то јест, боја је без пулса; боја као веродостојна).

*и значај (продубљења) подочњака, црте (интелигибилног).“

²⁵⁸ Не проналазећи у Кини значење за „извоз на интелектуално западно тржиште“, Барт пре европску буржоаску културу види као изванредан егзотизам (Higgins 1981: 170).

²⁵⁹ Наглашени део текста је наш.

²⁶⁰ У преводу:

„[Поред тога, све јавне фигурације – панои, плакати, представљају европеизирани и вирилизовани морфологију. Нема извештавања кинеског *тела*]“

²⁶¹ Уп. из *Царства знакова*:

ишчитати јесте за Барта – *политичко*. У Кини је читљив искључиво политички Текст и он је свеprisутан – у одевању, на улицама, плакатима, универзитету (Barthes 1994: 165). Прозаичност тела Кине Барт такође проналази у одсуству кокетерије и сексуалности, у једнообразности стилизације одеће и косе, гестовима у којима се телесно *једнозначно* исписује (1994: 164). *Путописи из Кине* јесу, дакле, *културолошки* текст (тело) представљајући својеврсне етнографско-стенографски записе у којима тема телесности заузима једно од кључних места. Међутим, *Путописи* као културолошки текст на нултом су степену: у Кини Барт не проналази семиолошку авантуру, једино се политичко ишчитава у изливима хумора или беса, карикатури, поетском дискурсу и различитим видовима театралности и телесности (Higgins 1981: 171).

Надаље, Барт ће кроз једну импресију навести читаву комплексност кинеске кухиње, кроз детаљ свеprisутности зеленог чаја. Лудизам Бартовог писма упечатљиви је у опису благости и бљутавости зеленог чаја (*fade*) и његовој театралној функцији *инсценације друштвених односа* („le théâtre de la relation sociale“) (Barthes 1994 : 163-4). Зелени чај као друштвено-историјски детаљ „пробада“ Бартово тело. Чај се *куртоазно* служи и досипа у свакој прилици да истакне ритуал пријатељског сусрета, али уједно и да нагласи извесну дистанцу у друштвеним релацијама својим дискретном куртоазијом. Чланак о Кини који смо назвали *извештајем (rapport; наликујући его-документу)* представља обресе тела Кине онако како га је Барт *импресионистички доживео и представио фрагментарно* у својим обимнијим путописним забелешкама које васпостављају *текстуално тело Кине* из (отужног) талоба искуства који се црпи из различитих „нивоа перцепције“ (2009а: 78-79). Фрагментарност представе уочава се управо кроз нивое перцепције о којима Барт говори у *Путописима*.

Отужни талог искуства²⁶²

Перцептивни планови

Барт, као и остали телкеловци, очито су се запутили у Кину имајући на уму интендирано биће Кине које унапред „задаје“ западни свет. Отуда, Бартова перспектива и пренаглашено разочарање Кином јесу подложни полемици.²⁶³ Како

„Individualnost ovdje ne znači zatvaranje, teatar, premašivanje, pobjedu: ona je, jednostavno, razlika koja se bez privilegije lomi od tijela do tijela. Управо zbog toga se ovdje ljepota ne definira na zapadnjački način, kroz nedostižnu jedinstvenost: ona se ponovno prikazuje tu i tamo, ona se pronosi od razlike do razlike, raspoređena u velikoj sintagmi tijela“ (Barthes 1989: 137).

²⁶² Наслов формулисан према постхумно објављеној Кишовој збирци разговора, поетичких списа и сведочења насловљеној *Горки талог искуства*.

²⁶³ Треба отуда имати на уму да је вероватно Бартово апсолутно одушевљење Јапаном, из којег је 1970. произашла студија *Царство знакова*, искуство Кине потпуно склонило у запећак и ономогућило било какав снажнији доживљај. Царство знакова изнедрава готово једну митологију Јапана коју Барт назива *системом*. Међутим, идустриски, послератни, капиталистички Јапан потпуно је одсутан из те задовољствене тела текста-Јапана: Барт у анализи система-Јапан истиче управо оне фасете које га не

уосталом Барт перципира Кину у фрагментима (импресијама)? У запису од 19. априла, док је боравио у Нанђингу, Барт бележи своје запажање о нивоима перцепције:

[Trois niveaux de perception :

- 1) Phénoménologie : ce que je vois. Manière occidentale.
- 2) Structural : comment ça marche : description de l'appareil de fonctionnement. Niveau stalinien.
- 3) Politique : luttes socio-révolutionnaires. Pour quelle Révolution ? Luttes des signes, etc.] (2009a: 78-79).²⁶⁴

Први перцептивни план (или, мерло-пontiјевски, боље рећи *поље*) Барт назива „феноменолошки“ под којим подразумева оне утиске које се директно „нуде“ оку посматрача, све оно *видљиво* што он сам повезује са начином виђења западног светом. Ту је најпре реч о пејзажима, улицама, градском животу, кухињи, телима. Пејзаж се упечатљиво нуди као кожа тог великог кинеског тела, те ће Барт неретко рећи да је то *земља без набора*, сува, испијена, како сведочи наредни одломак из *Путописа*:

Un pays sans pli.

Le paysage n'est pas culturalisé (sauf la culture elle-même de la terre) : rien qui dise l'histoire.

[...]

Le paysage est de plus en plus sec.

Pays fade (2009a : 111).²⁶⁵

приморавају да заузме икакав посебан став према Оријенту (Higgins 1981: 166). Кина, сем њене политичке стварности, не производи никакав систем, ништа за класификовање, структурисање или анализу (2009a: 73).

²⁶⁴ У преводу:

„[Три нивоа перцепције:

- 1) Феноменолошки: оно што видим. Окцидентални начин.
- 2) Структурални: како штима: опис апарата функционисања. Стаљинистички ниво.
- 3) Политички: социо-револуционарне борбе. За коју Револуцију? Борбе знакова, итд.]“

Управо феноменолошки план „виђења“ јесте спона која Бартов текст повезује са Мерло-Понтјејевим, иако Барт „феноменолошко“ у овом контексту разуме прилично сведено, односно у контексту видљивог онако како видљиво разуме западна метафизика. Феноменолошком ће се Барт вратити и у *Дневнику жалости*, као и у *Светлој комори*. Барт се приклања феноменологији у изразито интимним тренуцима, било да је реч о садржини или о белешкама које нису намењене за објављивање. Но, феноменолошко објашњење као „оно што видим“, то јест „оно што телом видим/осећам/доживљавам“ позиционирајући тело као искон.

Nota bene: Одређене забелешке Барт пише у обичним или, пак, угластим заградама, што се да приметити, како у *Путописима*, тако и бројним другим његовим текстовима. Забелешке у заградама често су *интимније* за разлику од осталих и, како је обично случај, у функцији су додатне информације, разјашњења како самом читаоцу, тако и аутору коме су очито послужиле као нацрт за свој објављени чланак. У том погледу, Барт знацима сигнализира важна места у тексту.

Говорећи о кинеској земљи, Барт као да има пред собом слику тела од којег очекује причу, историју (*histoire*)²⁶⁶ као у правом его-документу. Тај сувопарни, стерилни пејзаж, одликује се, за разлику од Јапана, упркос пролећу, одсуством било каквог витализма, наглашавајући тему тела (Кина = Текст = Тело):

Nous avons vu très peu de fleurs pendant notre voyage, très peu d'arbres fruitiers en fleurs (contrairement au Japon), peut-être à cause du printemps trop avancé : mais les fleurs ? (2009a : 174).²⁶⁷

Недостатак *перцептивне стимулације*, односно било какве упечатљиве боје, учинило је Кину за Барта радикално досадном (*fatigue*). Тај кинески *ennui*²⁶⁸ – неодстатак живости, осећај учмалости и досаде – резултира и радикалном стерилношћу и *бескрвношћу писма сопства*. Томе сведочи путописна цртица из 19. априла:

[Rien de l'incident, du pli, rien du *haïku*. La nuance ? Fade ? Pas de nuance ?]

[Depuis huit jours, je ne suis pas en épanouissement d'écriture, en jouissance d'écriture, sec, stérile] (2009a : 92).²⁶⁹

Одсуство цветања пејзажа, кинеске „необојене“ стварности, корелира и одсуством „цветања писма“, „самоиспуњења у писму“ (*épanouissement*²⁷⁰ *d'écriture*): текст који проиходи није за Барта текст задовољства, с нијансама и преливима. Отуда, сопство немајући шта да каже, говори *минимално*, недовршено и стога, фрагментарно. „Отужност“ осећања која производи монотонију исписује се *фрагментарним писмом сопства*. Нема ексцитације, полета и покрета тела, нема ни текста, *тело нема шта да испише* – све почиње и завршава се на импресији. Овај први план, назван феноменолошким, за Барта на кинеском путовању јесте практично једини могућ. С обзиром да, како сматра Барт, није могућ дискурс о Кини *ни унутар*

²⁶⁵ У преводу:

„Земља без набора.

Пејзаж није култивисан (осим културе самог земљишта): ништа што прича причу.

[...]

Предео је све сувљи. Бескрвна земља.“

Преводилачка напомена: С обзиром на вишезначност француског придева „fade“, који поред значења „отужног“, „бљутавог“, „баналног“, „бледог“, „безбојног“ па чак и „равног“, „којем недостаје живости/живота“, одлучили смо се за придев „бескрван“ који упућује на семантичко поље нашег централног термина – тела.

²⁶⁶ Погодно, француска реч *histoire* означава и „причу“ и „историју“, и приватно и друштвено/колективно.

²⁶⁷ У преводу:

„Током путовања видели смо врло мало цвећа, врло мало воћака у цвату (за разлику од Јапана), можда зато што је било касно пролеће: али бар цвеће?“

²⁶⁸ Види: BADMINGTON 2016.

²⁶⁹ У преводу:

„[Ништа од догађаја, набора, ништа од хаикуа. Нијанса? Бледо? Без нијанси?]

[Већ осам дана нисам у цвату писма, у наслади текста, суво, стерилно]“

²⁷⁰ Израз се преводи и као „самоиспуњење“.

ње који би био афирмативно-субјективан, ни изван ње који би био критички, једино што преостаје јесте „описати један боравак збркано“ („*décrire un séjour en vrac*“, 2009а : 215). Поглед на Кину који би долазио изнутра (*de l'intérieur*) или поглед са становишта Запада (*du point de vue de l'Occident*) подједнако су погрешни, пожељан је *унакрсан поглед, разрок* (2009а: 196).²⁷¹ Потребно је мерло-пontiјевско *укрштање перспектива* и спознаја другог (тела) из свог бића и са обода другог бића. Међутим, немогуће је истовремено бити и европски интелектуалац и припадник класног источног друштва, „никада се не припада двама свјетовима у исти мах“ (Merleau-Ponty 1978: 202).²⁷² Спознаја тоталног тела Кине јесте отуда *фрагментарна*, те је *писмо сопства и тело Кине* које се у њему чита *нужно* фрагментарно. Међутим, Бартово разочарање Кином било је првенствено условљено феноменолошким планом, који не пружа ни по чему специфично видљиво.

Други перцептивни план јесте „структурални“ који би могао бити синониман са „когнитивним“ с обзиром да је реч о разумевању принципâ на којима нешто функционише. То би била извесна димензија дубине, задирање у невидљиво (*l'invisible*). Та димензија је у *Путописима* „најоскуднија“ с обзиром да ништа не привлачи пажњу доживљајног „ја“ за дубљом структуралном анализом, каквој је Барт склон. Уосталом, путописне белешке имају *форму кратке напомене* или подсетника оном који их записује како би приступио евентуалној даљој и подробнијој анализи.

Трећи план, важан у разумевању документарности текста, јесте „политички“ и упућује на друштвено-револуционарне борбе, односно на актуелну стварност у Кини седамдесетих година. Та доминатна стварност наводи Барта да у телу Кине седамдесетих ишчита *искључиво* њен доминантно политички аспект. Током свог боравака у Кини, Барт наилази на „видљиве предрасуде друштва“, колективизам, материјализам и одсуство симболике (2009а: 138). Све је, како сâм пише, углавном, или синоцентрично или социјалистички оријентисано. Тело Кине јесте примарно *политичко*: све говори о „вољеној комуни, примитивном колективизму“ (2009а : 139). Етнологија је затајила, компаративизма нема (2009а : 139). Бартова идеолошка критика маоистичког режима уочава се у фрагментарним интимним објављивањима сопства, а очито због пројекта којег се подузео *Tel Quel* била је притајена у објављеном чланку.²⁷³

²⁷¹ Уп.: „*Le bon regard est un regard qui louche.*“ (2009а: 196).

²⁷² Мерло-Понтијева тврдња односи се на језик – чак и када знамо више језика, *један* увек бива онај у којем се живи (1978: 202):

²⁷³ Уколико прихватимо за истиниту Бартову тврдњу да није заљубљеник у Исток, нити да се запутио у Кину с великим очекивањима, имајући у виду његов недостатак ентузијазма поводом Оријента, како наводи у Царству знакова (1989: 7-8), недостатак одушевљења Кином могуће је да је условљен: најпре, тачно испланираним, задатим планом пута, потом атмосфером доминантне идеологије у Кини, совјетског реалитета, али такође и Бартовом пређашњом фасцинацијом Јапаном од којег изграђује читав један систем, „срећне митологије“ (Ffrench, Lack 1998: 262).

Францускост Кине?

Долазак у Пекинг у априлу буди питање „шта је, дакле, са Кином?“ (Alors, la Chine?). Бартов стил у *Путописима* јесте *надасве импресионистички* (Barthes 2009a: 61) и отуда фрагментаран јер „ја“ нема/не зна шта да каже (*rien*). Путописни утисци постају ноте које представљају перцептивну редукцију субјекта, понекад прецизне, а понекад магловите, сведене у кратке и елиптичне реченице, толико омиљене Барту. Није зачудно што ће у запису из прве свеске од 14. априла 1974. запитати:

Beige vernissé des tuiles de la Cité.

Que restera-t-il de Pékin? Une brise, une lumière voilée, une tiédeur, ciel bleu léger, quelques flocons (2009a: 23).²⁷⁴

Питање „Шта ће остати од Пекинга?“ (Que restera-t-il de Pékin?) тиче се феноменолошког поступка да перцептивна свест захвати телом (интендирано) биће града, селектира утиске и утисне их у текст. Реч је, дакле, о претходно споменутом „феноменолошком“ плану перцепције о којем Барт говори. Ако од Пекинга остаје поветарац, плаво небо или која пахуља, шта је са Шангајом? Какве *фрагменте* у *перцепцији* оставља тај кинески град? У Шангај стиже авионом из Пекинга 14. априла:

14 h 55. Shanghai. 14 degrés : gris et pas chaud, quelques gouttes de pluies.

Plus chaud. Palmiers. Mimosas. Parfums (2009a : 35).²⁷⁵

Прве импресије кинеских градова за Барта јесу најпре осетилне, *дубоко чулне*: боје, мириси, топло/хладно.²⁷⁶ Слика града гради се мозаично, попут примера недовршених Монеових катедрала, *преко фрагмената* искуства и сећања, склапа из разних осета. На пример, повратак у Пекинг авионом из Сиана, у недељу 28. априла 1974. бележи телом маркиране/селектоване импресије:

9 h 10. Cela redevient tout plat. Quadrillé beige avec des taches vertes ; il fait très beau.

[...]

Nous descendons de l'avion. Soleil. L'air est d'une pureté extrême, délicieux comme une tasse de thé (2009a: 169).²⁷⁷

²⁷⁴ У преводу:

„Беж глазирани кровови Града.

Шта ће остати од Пекинга? Поветарац, замагљена светлост, топлина, светлоплаво небо, неколико пахуља.“

²⁷⁵ У преводу:

„14h 55. Шангај. 14 степени: сивило и не толико топло, неколико капи кише.

Топлије. Палме. Мимозе. Мириси“.

²⁷⁶ Отуда, на пример, 16. април 1974. у Шангају леп је, али прохладан пролећни дан с провејавањем снега, како Барт бележи (2009a: 47). За Барта белешка о времену јесте идеолошки обојена (2010: 134-135).

²⁷⁷ У преводу:

Барт ће за ваздух употребити придев „délicieux“ што заправо упућује на кушање ваздуха који пружа *уживање*. Долазак у Пекинг осећа се дакле *пуним телом*. Следи посета Нанђингу. Одлазак за Нанђинг који се описује у другој свесци *Путониса* такође прво истиче чулне импресије, како и читамо у белешци од 19. априла 1974:

[...]

Hôtel : dans un jardin-parc, avec de belles essences d'arbres, magnolias, platanes, sapins. Très français (2009a : 74).²⁷⁸

Барт запажа извесну *франсузкост (francité)* у дрворедима на улицама и у парковима Кине, што га наводи да се запита није ли онда у белешкама које води ипак реч о Француској, а не о Кини (*mais Alors, la France?*; 2009a: 22). Барт ће нарочито у кинеском пејзажу нежних боја пронаћи нешто суштински „француско“²⁷⁹. Стога му посебно смета недостатак осећаја измештања, страности (*dépaysement*),²⁸⁰ односно оног специфичног осећаја који као странци у некој земљи имамо, тачније свести да се налазимо у страниој земљи. На пример, при доласку у хотел у Нанђинг, лишен осећаја било какве егзотике боравка, закључиће да од почетка он и није у Азији, односно да се не осећа као да је напустио Европу:

Rationnel, nullement exotique, nullement dépayasant. Nous ne sommes pas en Asie, dès le début (2009a : 74).²⁸¹

Важно је подвући да, упркос тенденцији западне културе да мистификује, идеализује и митологизује Исток, Барт то не чини, како наводи још у *Царству знакова*, гледајући према Истоку крајње „равнодушно“:

Na Istok i Zapad ovdje, dakle, ne možemo gledati kao na »stvarnosti« koje ćemo pokušati približiti ili suprotstaviti povijesno, filozofijski, kulturno politički. Na istočnjačku bit ne gledam zaljubljen, ravnodušan sam prema Istoku; on mi jednostavno pruža zalihu oznaka kojih mi ispaljivanje, izmišljena igra, dopušta da ohrabrim ideju o nečuvenom sustavu simbola potpuno odvojenom od našeg. Ono za čime možemo smjerati s obzirom na Istok nisu drugačiji simboli, drugačija metafizika i drugačija mudrost (iako se ova pojavljuje kao vrlo poželjna); to je, naime, mogućnost razlike, mutacije, revolucije u području sustava simbola (Barthes 1989: 7-8).

Егзотику искуства и својеврсну симболичку дислокацију²⁸² Барт доживљава, на пример, у Јапану и то у бројним аспектима: кухиње и припреме хране, театра,

„9 h 10. Све постаје равно. Беж кадар са зеленим тачкама; веома лепо.

[...]

Изазимо из авиона. Сунце. Ваздух је беспрекорно чист, окрепљујући попут шољице чаја.“

²⁷⁸ У преводу:

„Хотел: у врту-парку, са прелепим врстама дрвећа, магнолијама, платанима, јелама. Врло француски.“

²⁷⁹ Види: „Paysage : c'est très français (la Beauce), mais les couleurs sont très, très tendre“ (2009a: 110).

У преводу: „Пејзаж: врло француски (ла Бос), али су боје врло, врло нежне.“ Ла Бос (la Beauce) је врло плодна регија у северном делу Француске између Сене и Лоаре.

²⁸⁰ Види: „Et toujours cette absence incroyable de dépaysement“ (2009a: 110). У преводу: „И тај стални невероватни утисак недостатка осећаја измештања.“

²⁸¹ У преводу:

„Рационално, недостатак егзотике, ни трунке осећаја измештања. Нисмо у Азији, од почетка.“

хаику поезије.²⁸³ Очито је да у Јапану Барт открива тело које чита у задовољству, а које у Кини не проналази. Није дакле, „другачија метафизика и другачија мудрост“ коју Барт тражи у Кини, већ „могућност разлике“ у погледу система симбола и симболичког поретка. Реч је о томе да Барт не проналази уочљиву тражену „разлику“: он стално наилази на „францускост“ кинеске „стварности“. Разочараност кинеским текстом²⁸⁴ и досадом која из њега проиходи резонира телом доживљајног субјекта учесталим мигренама и несаницама:

Énervé, quoique très fatigué je ne puis dormir. Insomnie persistante (2009a : 70).²⁸⁵

Главобоље и досада, нервоза произлазе из „ограничености“ планираног путовања, како у погледу саме трасе, тако и у погледу сусрета и разговора, што је указивало на ауторитарно политичко стање у Кини (Brandini 2019: 72). О свом „главобољном телу“ Барт наново говори у студији *Ролан Барт по Ролану Барту*. Мигрена, као субјективно „лепша“ реч него „главобоља“, мисли Барт, класна је чињеница: „да ли је неко видео пролетера или ситног трговца да има мигрене?“ (1992: 148). Дакле, није само реч о баналности и досади кинеског тела, него и о друштвеној подели која пролази кроз тело наративног ја чинећи га – *друштвеним*.²⁸⁶ Тиме се још једном ево Бартових *Путописа* потврђује као централна инстанца ево-документа, тело које кроз властиту метафизичку индивидуалност објављује друштвено-историјско.

Одсуство моде, одсуство сексуалности

Засигурно, један од првих Бартових утисака у Кини, а који је у тесној вези са телом, јесте потпуно одсуство система моде и сексуалности.²⁸⁷ Барт неће умногоме анализирати униформност одевања у Кини, али ће, на пример, у своје путописне записе укључити пар *скица* типичних фризура у Кини, или пак споменути одређену типологију наочари. Дакле, не само да Барт фрагментарно језички изражава своје импресије, већ често бира и да их изрази нејезичким средством, *симболом* (≠) или *скицом*/цртежом као већ споменутим ликовним изразом недовршеног. Ипак, Барт запажа извештај маркирани модни сегмент који не разјашњава – „смешан“ модни тренд жутих кишобрана:

²⁸² Није, дакле, реч о некаквој културолошкој „измештености“ како таквој (она је могућа свуда), већ о начину успостављања знакова и симбола који кроје дату „стварност“.

²⁸³ Уп.: „Vérité du voyage : la Chine n'est pas dérayante (≠ Japon)“ (2009a: 73).

У преводу: „Истина путовања: у Кини нема осећаја измештања (≠ Јапан).“

²⁸⁴ Текст и тело користимо синонимно у овом поглављу.

²⁸⁵ У преводу:

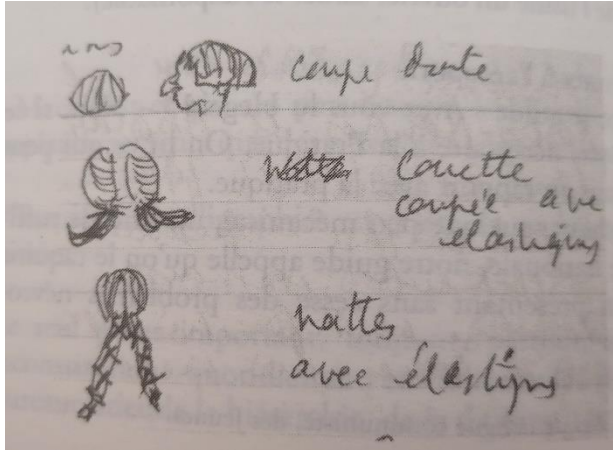
„Нервозан, каткад врло уморан, не могу да спавам. Упорна несаница.“

²⁸⁶ О Бартовом „главобољном телу“ детаљније у поглављу у којем се испитују модели телесне репрезентације у квазиаутобиографији *Ролан Барт по Ролану Барту*.

²⁸⁷ Барт ће запазити одсуство трагова фолклорног, традиционалног наслеђа у кућама, балету, везу, али и дубинско одсуство религије. Види:., [Aucune trace de folklore – dans les ballets, dans les maisons : pas de broderies, etc.] [...] [Absence profonde de religion]“ (2009a: 109).

La Mode des parapluies jaunes. – C'est ridicule ! – Si tout le monde en avait un (en France), la pluie en serait moins triste (2009a: 94).²⁸⁸

Но, одсуство модног система и одсуство сексуалности које Барт запажа јесу два аспекта која су у спрези. Нису ли, како је тврдио Барт у *Задовољству у тексту*,



Типологија фризура, као израз недовршеног, цртеж из француског издања Бартових *Путописа* (2009), Извор: © Christian Buorgeois éd.

еротско и еротизација уочљиве тамо *где се одећа разгрнула*? Ова два аспекта, односно недостатак оба, моде и сексуалности, постављамо један уз други, с обзиром да се систем моде у *Путописима* односи првенствено на систем одевања, типологије фризура и тако даље, што је у блиској спрези са питањима тела и непристајања на једнозначје.

Одсуству маркиране сексуалности у Кини, односно, униформности пола, Барт супротставља, на пример, Јапан где је зрочно језгро сексуалности и те како уочљиво. То зрочно језгро налази се нигде другде до у самој сексуалности као таквој, односно у сексу.²⁸⁹ У другом запису прве свеске 14. априла, Барт ће рећи како нема значајне сексуалне разлике у телима које среће у Пекингу:²⁹⁰ упркос, спорадичном, нејасном еротском „електрицитету“ који се очитује у појединим „интелигентним очима“, кинески народ је, сматра Барт, негде „затурио“ своју сексуалну, односно еротску димензију властитих тела (2009a: 22).

Један од првих знакова сексуалности Барт ће очитовати у *погледима* (сексуалност је интринсична егзистенцији/перцепцији), тој „интенцији тела“ упућеној Јулији Кристевој.²⁹¹ О интензитету погледа упућеним члановима *Tel Quel* групе, Барт ће у запису од 25. априла написати пар реченица:

²⁸⁸ У преводу:

„Мода жутих кишобрана. – Комично је! – Када би сви имали по један (у Францукој), киша би била мање тужна.“

²⁸⁹ Види: „... (у Јапану – у тој земљи коју ја називам Јапаном – сексуалност је у сексу, а не негде другде; у Сједињеним државама, управо је обротно: секс је повуда осим у сексуалности)“ (1989: 43).

²⁹⁰ У једном путописних записа истаћи ће како махом среће девојке.

Види: „Décidément, il y a trop de filles dans ce pays. Elles sont partout“ (2009a: 163).

У преводу: „Засигурно, има много девојака у овој земљи. Оне су свуда.“

²⁹¹ Специфичну атмосферу проузроковану ритмом и динамиком тела током пинг-понг партије, конкретно Филипа Солерса, Барт ће такође означити као знаковито еротском (2009a: 27).

[Comme ils vous regardent intensément ! Intensité de curiosité fascinante, incroyable, dans le regard. C'est que ce regard s'adresse en vous ni à la personne, ni même au corps en tant qu'éros, mais abstraitement et essentiellement à *l'espèce* : je suis dépossédé de mon corps au profit de mon germen] (2009a : 137).²⁹²

Ти упућени погледи јесу суштински *радознано откривалачки*, алетеични, указујући на сексуалност у коренима перцепције. Такође, Барт ће у једном наврату назвати кинески народ „цивилизацијом без фалуса“ („Civilisation sans phallus?“; 2009a: 38), али ће свакако за проведених скоро месец дана у Кини питање сексуалности остати и за аутора и за читаоце права мистерија.²⁹³ Фасцинацију „цивилизацијом без фалуса“, односно коју карактерише одсуство сексуалности, Барт проматра и у фрагменту „Срећни крај сексуалности“ у студији *Ролан Барт по Ролану Барту*, објављене 1975, односно годину дана након кинеских путописа. Наиме, сексуалност је „онаква какву је говоримо и уколико је говоримо, производ друштвеног угњетавања, рђаве људске историје : плод цивилизације...“ (1992: 197-198): отуда, на пример, на прослави Првог маја неће пронаћи ниједну варницу еротског, задовољственог („ишчезли Фалус!“, 1992: 198). Асексуалност се приписује читавом *друштвеном телу* Кине.

Антропологија кухиње и систем чаја

У *Путописима из Кине* Барт ће врло ретко писати о храни као елементу семантичког поља тела, а чак и у тим ретким ситуацијама ти описи ће бити врло штури, фрагментарно набројени:

Plat de Setchouan. Viande. Piment. Pignons. Merveilleux. Très piquant ! [...] On sert le riz à la fin (2009a : 102).²⁹⁴

Барт не залази у димензију дубине када је реч о кинеским јелима. Није Барт нарочито инспирисан када је реч о кинеској кухињи, какав је, на пример, у антрополошким описима поетичне поставке стола јапанске кухиње у *Царству знакова* у којима се у храни као врхунски телесном укрштају естетско и недовршено:

Pladanj s jelom izgleda poput profinjene slike: on je okvir koji na tamnoj podlozi sadrži različite predmete (zdelice, kutije, tanjuriće, štapiće, hrpice hrane, malo đumbira, nekoliko narančastih vlati povrća, smeđi fond za umak), a kako su te posudice i ti komadići hrane maleni ali brojni, rekli bismo da takvi pladnjevi odgovaraju definiciji slikarstva koje je,

²⁹² У преводу:

„[Како вас интензивно гледају! Фасцинантан, невероватан интензитет радозналости у очима. Као да се овај поглед не упућује вама ни као особи, чак ни телу као еротском месту, већ апстрактно и суштински као *врсти*: ја сам лишен властитог тела у корист својих клица]“.

²⁹³ Види: „[Sexualité : le mystère reste – et restera – entier]“ (2009a : 39). У преводу: „[Сексуалност: мистерија остаје – и остаће – потпуно].“

²⁹⁴ У преводу:

“Тањир Сечуана. Месо. Бибер. Пињоли. Дивно. Врло пиканто! [...] Пиринач се служи на крају.“

prema riječima Piera della Francesce, »tek demonstracija površina i tijela koja su, ovisno o svojem svršetku, manja ili veća.« Pa ipak, taj red tako prekrasan kada se pojavljuje, namijenjen je tome da bude razrušen i ponovno složen ovisno o samom ritmu uzimanja hrane; ono što je u početku bilo nepomična slika, postaje obrtnički stol ili šahovska ploča, postaje prostor, ne za gledanje, nego za izvršavanje ili za igru: slikarstvo, zapravo, bijaše tek paleta (radna površina) s kojom ste se igrali prema tome kako ste jeli, crpeći ovdje prstohvat povrća, tamo riže, pa onda začina, pa zalogaj juhe, prema slobodnoj naizmjeničnosti.... (1989: 20-21).

Аранжман тањира са храном и читава поставка за обедовање у јапанској кухињи Барта подсећа на ремек-дело, репрезентујући поетику сликарства као таквог. Изразито је полетан Барт у *Царству знакова* описујући егзотику, сировост и визуелност јапанске куњихе супротстављајући тај фасцинантан спој виталистичких боја кинеској кухињи (дакле, и пре самог путовања у Кину) коју одликује једноставност слатко-сланог укуса, храна „која је кухана и у којој се шећер види [сама] у карамелизираном сјају извјесних »лакираних« јела [...]“ (1989: 31). Већ знатно пре путовања у Кину, јапанска кухиња супротстављена је антропологији кинеске кухиње, најпре јер се производ кинеске кухиње поставља као *финалан*, а не *прогресиван* (ритуалан и процесуалан) као у јапанској (1989: 39). Оригиналноста јапанске кухиње (суши, темпура) јесте у томе што „повезује у истом времену вријеме свог припремања и свог конзумирања;...“ (1989: 34). Реч је о *поступку недовршености* у којем се излиставају бескрајне могућности, симултани процес препарације и конзумације, који Барт не проналази у кинеској храни, а који за њега има и *естетску вредност* у задовољству. Сматрамо да конзумација хране коју Барт предочава неодољиво подсећа на „конзумацију“ текста (храну и текст повезује тело). Као што припрема хране прати њено конзумирање, тако и читалац реагујући на места „преливања“ и „отварања“ текста ступа у хеднонистички однос са текстом, попуњавајући, метафорички речено, „белине“ текста (попут белина Сезанових недовршених платна), градећи дијалог са „отварањима“ текста дубоко уживајући у том процесу. Тамо где се текст „прелива“ (као што може и храна у бојама, мирисима) и „отвара“ у више значења и интерпретативних могућности, тамо се и *писмо рацветавало*. У телу Кине Барт не уочава такав прогресиван, преливајући текст: уочљив је *епни* писма и процес-сопство које, *лутајући* у писму, изражава себе фрагментарно.

Дакле, реч је о цртицама које као да немају тенденцију да се „разгранају“ у детаљнији текст – *садржај прати форму*. Интенцију текстуалног „разгранавања“, с друге стране имају записи о зеленом чају који преузима функцију лајтмотива. Барт често спомиње зелени чај, планирајући подробну анализу „система чаја“, као да је то једна од задовољствених појединости у којем се његово тело препознаје. О свеприсутности чаја који се служе увек и свуда у Кини церемонијално у чајницима (Barthes 2009a: 25), Барт неизоставно говори још у чланку „Alors la Chine?“, али ипак нешто детаљније у *Путописима*:

[...] Je regarde mon verre de thé : les feuilles vertes se sont largement épanouies et forment toute une épaisseur au fond du verre. Mais le thé est très léger, insipide, à peine une tisane, c'est de l'eau chaude] (2009a: 42).²⁹⁵

Зелени чај који лајтмотивски прожима *Путонисе* постаје својеврсни индикатор баналне кинеске свакодневнице за Барта, односно добија статус *симбола* досаде и учмалости која се рефлектује његовом безукусношћу, отужношћу. Зелени чај у Кини јесте крајње благ и бљутав, отужан. То је, заправо, према Барту „топла вода“, премда ће, путујући кроз разне кинеске градове, спорадично примећивати благе промене у укусу и боји.²⁹⁶ Чај у Кини представља „лепак“ кинеског друштва, попут каквог идеолошког феномена, функција чаја за Барта је практично социјална и, надасве, политичка, а с њом и тело које учествује у чајној церемонији. У забелешци из Шангаја, датираној 18. априла, Барт пише:

[Bien analyser le système du Thé : longue séance, table, nappe, verres dans caches en osier, grand Thermos. De temps en temps on rajoute de l'eau chaude dans chaque verre. C'est fade. Mais, cela, existant sur la table, puis dans des gestes, un protocole, un *spectacle*, fait de la parole un *indirect*] (2009a : 67).²⁹⁷

Запис који Барт поставља у угластим заградама указује да је реч о напомени-подсетнику њему самом, с обзиром да је у извесном *догађају*²⁹⁸ очито препознао потенцијал тумачења, што је реткост на коју наилазимо у кинеским *Путонисима*. „Догађај“ за Барта представља *јединицу теорије изненађења*, попут хаикуа уосталом. Међутим, ни сам није могао да оцени зашто, то јест који је то елемент због којег га скоро ништа „не изненађује“ у Кини: ништа му се „не догађа“, односно ништа га „не погађа“.²⁹⁹ „Нема ничега дионизијског“ (Barthes 2009a : 188).

Сва тела Кине: поетика неуспеха

У фрагменту „Пристајање, не бирање“ из студије *Ролан Барт по Ролану Барту* аутор наводи коментар, очито свој, о комаду *Aujourd'hui ou les Coréens* (1956) Мишела Винавера (Michel Vinaver) у којем се препричава анегдота о рањеном француском

²⁹⁵ У преводу:

„Гледам у шољу чаја: зелени листови су потпуно процветали и формирају својеврстан талог на дну шоље. Но, чај је врло лаган, без укуса, једва да је то биљни чај, то је топла вода]

²⁹⁶ Уп.: “[le thé est meilleur, plus doré]” (2009a: 79). У преводу: [чај је бољи, златнији]. Да је Барта фасцинирао феномен чаја као идеолошко-друштвеног феномена, види се и у студији *Ролан Барт по Ролану Барту* у којој се наводи да је чај „знак буржоазије и извесног шарма“ (1992: 26).

²⁹⁷ У преводу:

„[Добро анализирати систем Чаја: дуге сеансе, сто, столњак, чаше у плетеним држачима, велики термос. Повремено додаје се врућа вода у сваку чашу. Бљутаво је. Али, све ово што лежи на столу, као и гестови, протокол, *спектакл*, чине говор *индиректним*].“

²⁹⁸ У *Царству знакова* „догађај“ (*l'incident*) за Барта има извесну семиолошку вредност, као маркирани феномен.

²⁹⁹ Види: „[Je ne sais pas ce que c'est que de – je résiste à – regarder ce qui se donne a priori comme *regardable* – ce que je ne peux surprendre. Théorie de la *surprise* (cf. l'incident, le haïku)]” (2009a: 95-96).

У преводу: „[Не знам шта је то – чему се опирем – што се у посматрању нуди априори као *гледљиво* – чиме не могу бити изненађен. Теорија *изненађења* (уп. инцидент, хаику)]“

војнику којег усред рата у Кореји корејска девојчица води у своје село где га збрињавају, а војник *бира* да остане са њима (1992: 55). Барт сматра да није заправо реч о бирању, него о (постепеном) *пристајању* (1992: 55). Тај Винаверов војник асоцирао га је на властито „пристајање“ на Кину, а не „бирање“:

Mного kasnije (1974), prilikom putovanja u Kinu, on je pokušao da se vrati toj reči *pristajanje*, kako bi čitaocima *Monda* objasnio o čemu se tu radilo – to jest, objasnio svetu – da on nije »biraо« Kinu (nedostajalo mu je suviše elemenata da bi objasnio svoj izbor), nego da joj je tiho pristupao (što će on nazvati »otužnim«), slično onom Vinaverovom vojniku. Ni to nije ništa bolje shvaćeno : trebalo je izaći iz Kine kao što bik izleti iz ograde u prepunu arenу : besan ili pobedonosan (1992: 56).

Барт је попут Винаверов војника који „скицира“ тело Кине онако како га је и упознао, очигледно знатно искреније него у првом чланку поштујући политику и идеологију групе *Tel Quel*. У својој квази-аутобиографији Барт се наново враћа својим „старим“ идејама и текстовима и коментарише их јасно стављајући до знања да је француска јавност очекивала *конкретну црно-белу реакцију* француских интелектуалаца у посети Кини. Књига о Кини јесте *могућа* и илуструје поетику неуспеха (*poétique de l'échec*) :³⁰⁰

Une possibilité de *texte* sur la Chine serait de *balayer*, du plus grave, du plus structuré (le politique brûlant) jusqu'au plus ténu, au plus futile (le piment, les pivoines) (2009a : 111).³⁰¹

Књига о Кини, сматра Барт, може бити једино *егзоскопска*, микроскопско површински захваћена у парцијалности, фрагменту, јер се дубина не проналази.³⁰² Тело Кине, надасве политичко, виђено Бартовим телом, *конструисе се у фрагментима*: ситним појединостима, импресијама пејзажа, фризура, одеће, чаја. *Егзоскопска слика Кине* дата је у свим тим појединостима које чине калеидоскопску слику Кине виђене од стране једног интелектуалца са Запада чије се *тело разоткрива у сусрету, додиру са кинеским телом*. Колико сазнајемо о Кини, толико сазнајемо и о Бартовом сопству. Путописне цртице представљају виђење са „изабраног прозора“, поглед у имагинарно, *калеидоскопски нацрт бића*.³⁰³ Често у погледу синтаксе, а опет условљено природом забелешки, путописни фрагменти немају ни тачку (као финални „удар“ у реченици) – они су *двоструко недовршени у садржинском*, кроз наговештај, сугестију и импресију и у *формалном* смислу, краткоћом језичког израза, употребом скраћеница, симбола и скица.

³⁰⁰ Види: OTTMAR 2016.

³⁰¹ У преводу:

„Један од текстова о Кини био би могућ „пребрисавањем“, од најозбиљнијих, најструктуриранијих (горућих политичких питања) до најсуптилнијих, најјаловијих (чили, божур)“. Глагол *balayer* значи дословно „побрисати метлом или четкицом пометети, пребрисати“ онако, можда, како би то један историчар-археолог учинио.

³⁰² Види: „[...] Tout livre sur la Chine ne peut être qu'exoscopique. Vitre sélective, kaléidoscopique]“ (2009a: 184). У преводу: „[...] Читава књига о Кини може бити само егзоскопска. Изабрани прозор, калеидоскопски“. Егзоскопски, као биолошки појам, стоји насупрот ендоскопски што подразумева медински увид у унутрашњост тела.

³⁰³ Наглашени део је наш.

4. 2. Модел репрезентације сопства у квази-аутобиографији *Ролан Барт по Ролану Барту*

Имајући у виду разумевање тела у дијалогу Мерло-Понтијеве феноменологије и Бартове књижевнотеоријске „антропологије“ (текст као људско еротско тело нужно конституисано у фрагменту), као и уочену везу *тела, текста и модела писања себе*, у нашој апликативној анализи³⁰⁴ незаобилазна је Бартова студија *Ролан Барт по Ролану Барту, квази-аутобиографија* која је изашла из штампе 1975, настала након *Путописа из Кине*, а две године пре појављивања *Фрагмената љубавног говора*. У поглављу о Бартовој (квази)аутобиографији као его-документу желимо да укажемо на **кључне моменте нужне фрагментације сопства** у контексту мерло-понтијевско-бартовске дијалогске везе. Бартова студија *Ролан Барт по Ролану Барту* (у даљем тексту: *РБ по РБ*), као пример его-документа схваћена је и сама као *текст-тело* које разоткрива тело онога „ја“ које себе и властите идеје промишља и записује – градећи *наратив о себи*, текстуални его, самосведочење бића и његовог бивања-у-свету. *РБ по РБ* јесте Бартов *лични документ*, о себи. Бартов текст који пише „самим собом“, некад у *Ich*, некад у *Er*-форми, *раскриљује* сопство у писму (*épanouissement*), које је уједно и индивидуалност (приватно тело), али и субјект историје, *поопштена егзистенција/пооопштени субјект* (Merleau-Ponty 1978: 462-463, Bart 1992: 8), друштвено тело. *РБ по РБ* јесте студија Бартових коментара о детаљима из интимног живота и властитим текстовима и теоријским рефлексјама писана метајезиком (дискурсом о самом језику који је на снази у Бартовом корпусу), интертекстуално у којој се Бартов *self* фрагментарно конструише као *круг фрагмената*, мапа, „речник сопства“ (Gauvreau 2020: 178) или сопство приказано као стабло са гранама и гранчицама (Bart 1992: 215). *РБ по РБ* као его-документ, хибридни текст који у бартовско „ја“ или „он“ форми интимизујући Барта-човека (приватно) обелодањује Барта-писца (друштвено), прикривајући открива (алетиечно, дакле):

1. **ко** је Ролан Барт самом себи и у односу на слику другог о њему (слој структуре);
2. **шта значе** идеје и концепти Ролана Барта Барту-писцу и Барту-читаоцу, а који су створили слику Ролана Барта у универзуму теорије (слој значења) и
3. **како** се сопство нужно фрагментизује и формално конструише у фрагменту који хибридно спаја теоријски, филозофски и књижевни дискурс обогаћен фотографијама „којима писац части себе“ (Bart 1992: 8) у задовољству текста (естетски слој).

³⁰⁴ Цела четврта глава, посвећена Бартовим позним текстовима, јесте једна врста апликативне анализе, тачније анализе конкретних књижевних и теоријских текстова, при чему сама анализа не проистиче искључиво из претходно утврђених теоријских постулата, него је двосмерна: конкретни текстови, дијалектички, указују на аргументовану основаност теоријског оквира и алата.

У поглављу које следи разјаснићемо: формално-садржинску структуру која је примарни разлог због којег студију називамо „квази-аутобиографијом“, везу текстуалног-телесног аспекта и аутобиографског писма, везу аутобиографског модела писања са естетиком фрагмента, односно недовршеног, уочавајући на тај начин књижевни *аутопортрет сопства* као прави его-документ, конкретно у Бартовом примеру аутопортрет писца. Управо због скицирања аутопортрета писца, Бартову квази-аутобиографију одликује обogaћење визуелним материјалом (цртежима, рукописом, лекарским налазом) и фотографијама које тумачење текста приближавају его-документу.

Један контрамодел: сопство у фрагментима

Снажан уплив аутобиографских елемената у Бартовим текстовима присутан је засигурно, у мањој или већој мери, кроз читаву његову текстуалну продукцију, али нарочито у студијама: *Царство знакова, РБ по РБ, Фрагменти љубавног говора, Дневник жалости, Светла комора*.³⁰⁵ Скоро пола века касније, Бартова квази-аутобиографија и фотобиографија не делује одвише чудно: наиме, реч је о деконструкцији аутобиографског жанра како је традиционално дефинисан у науци о књижевности, допуњен фотографским материјалом. Напросто, „исписати“ свој живот од почетка до краја, за Барта је немогуће. Писати себе значи узимати стално себе за другог.³⁰⁶ Међутим, у поступку „узимања себе за другог“ крије се изванпарадокс феноменологије (само)перцепције: субјект је често у колизији сâм са собом јер му се чини да слика коју има о себи није никада реална:

Ali ja nikada nisam bio nalik na to!

Kako vi to znate? Ko je taj „vi“ na kojeg bi da ličite ili da ne ličite? Gde ga uzeti. Sa kojeg morfološkog ili izražajnog uzorka? Gde je vaše telo istine? Vi ste jedini koji možete sebe da vidite samo kao sliku, **vi nikad ne vidite rođene oči**, osim zaglupljenim pogledom koji one bacaju na ogledalo ili na objektiv (zanimalo bi me samo da vidim svoje oči kada te gledaju : čak i naročito za vaše telo, vi ste osuđeni na imaginarno (Bart 1992: 42).³⁰⁷

Како би субјект који говори *сам себе предочио себи* као објект, неопходно је да се сагледа као у огледалу (Draškić Vićanović 2011: 94), упливавајући у имагинарно. Већ на самом почетку поставља се питање „истине о телу“ (Bart 1992: 42) и њеног успостављања. Слика о самом себи коју субјект може имати јесте – имагинарна, а отуда и *фрагментарна*, пошто „ја“ никада не може себе перципирати *изван себе*, односно с маргине неког „не-ја“, тачније другог. Фрагментарна слика о себи могућа је кроз вантекстуални, визуелни „траг“, попут рукописа или фотографије као „документа“ тела. Отуда, *РБ по РБ* представља *низ фрагментарних записа* у које су укључени и вантекстуални елементи: фотографије, цртежи, нотни запис,

³⁰⁵ Барт ће чак рећи како је (етнологијски) дискурс из *Митологија* сасвим могуће најближи фикцији (1992: 99).

³⁰⁶ Види: РИКЕР 2003.

³⁰⁷ Наглашени део цитата је наш.

преправљани рукописи, па чак и лекарски налаз. У том контексту, *РБ по РБ* називамо его-документом, с обзиром да интерпретативно „документује“ различите модификације тела. Комбинованом техником, удружујући текстуални и визуелни материјал, скицирањем себе, Барт указује на неслагање са потребом индивидуализације и тотализацијом ауторске фигуре у тексту,³⁰⁸ истичући у први план *идеју отворености и плуралитета ега*, односно *мноштености тела*. Дакле, важније је бити „егоиста“, него „терориста“ (Зонтаг цитира Барта 2011: 136). Отуда, Барт властитим рукописом на самом почетку студије *РБ по РБ* исписује:

Све овде речено мора се узимати као да то говори лик у роману (1992: 5).

Дакле, на почетку Барт одбацује могућност *референцијалне вредности текста*, играјући се с њом, али не треба занемарити да Бартови текстови *ипак* израћају из културе у којој су настали и обележени су њом (Gauvreau 2020:178). *Друштвеност тела* код Барта је одређена преко индивидуума као „субјекта повести“ (Merleau-Ponty 1978: 462-463). Већ првом реченицом која је индикативно материјална, рекли бисмо *телесна*, с обзиром да је написана руком, Барт урања читаоца у текстуалне махинације и наговештава му да закорачује у фиктивни простор, разарајући читалачко поверење у веродостојност и истичући стратегију референцијалне илузије. Међутим, деконструктивна техника којом се Барт служи у разарању традиционалног аутобиографског жанра јесте илустративно освртање на пређашњу идеју о „смрти“ аутора. Барт се у тексту о себи поиграва лицима „ја“ и „он“:

[...] s druge strane, ne govoriti o sebi može da znači : *ja sam Onaj koji ne govori o njemu*; a govoriti o sebi rekavši »on«, može da znači : *ja govorim mome ja kao da sam po-malo mrtav*, zahvaćen lakom izmaglicom paranoične emfaze... (1992: 201-202).

Узети себе за предмет и садржину, за Барта, представља врсту смрти. Да би се испричао живот од почетка до краја (дакле, од рођења па до смрти), потребно је „усмртити аутора“. Бартов есеј о смрти аутора појављује се у јавности 1967. године, покренувши полемике у различитим сферама, од лингвистике, преко историје до

³⁰⁸ Поводом индивидуализације аутора, односно тела, Барт бележи крајње значај фрагмент у студији *Царство знакова*. Наиме, у Јапану, као систему мишљења, Барт проналази индивидуалност која не подразумева нужно лимитираност сопства и укидање отворености:

„Isto tako tijela: svaki Japanac (ne Azijat), oblikujući opće tijelo (ali ne globalno, kako izdaleka vjerujemo), ipak je široko pleme različitih tijela od kojih svako upućuje na klasu koja, bez nereda, bježi ka beskonačnomu redu; riječju: otvorena je na kraju kao logički sustav. Rezultat – ili ulog – takve dijalektike jest sljedeći: japansko tijelo ide do kraja svoje individualnosti (poput majstora zena kada izmišlja neumjestan i zbunjujući odgovor na ozbiljno, a banalno učenikovo pitanje), međutim, ta individualnost ne može biti izložena neprilici u zapadnjačkom smislu: ona je očišćena od svake hysterije, ne cilja na to da od pojedinaca načini originalno tijelo različito od ostalih, obuzeto promocijskom groznicom koja dosegne svakog zapadnjaka. Individualnost ovdje ne znači zatvaranje, teatar, premašivanje, pobjedu: ona je, jednostavno, razlika koja se bez privilegije lomi od tijela do tijela. Upravo zbog toga se ovdje ljepota ne definira na zapadnjački način, kroz nedostižnu jedinstvenost: ona se ponovno prikazuje tu i tamo, ona se pronosi od razlike do razlike, raspoređena u velikoj sintagmi tijela“ (1989: 137).

Дакле, индивидуалност на коју Барт циља није холистички принцип, затворен, јединствен и оделит од других индивидуалности, већ је реч о специфичним разликама које свака телесност са свим својим детаљима (биографемима) допушта.

природних наука, очито одјекнувши у Фукоовом (Michel Foucault) чувеном есеју „Шта је аутор?“ („Qu'est-ce qu'un auteur ?“) из 1969. године. Фукоов есеј нам је релевантан у разумевању бартовске приповедне стратегије и репрезентације телесног, с обзиром да есеј врло јасно објашњава најпре деиктичку двосмисленост заменице „ја“:

Znamo da u jednom romanu koji se nudi kao pripovedačeva priča u prvom licu, indikativ prezenta, znaci lokalizacije – nikad ne upućuju baš na pisca niti na trenutak u kome je pisao, ili na sam čin njegovog pisanja već na jedan alter ego čija distanca prema piscu može biti manja ili veća, čak može da varira i kroz samo delo. Bilo bi isto tako pogrešno tražiti autora u stvarnom piscu kao i u fiktivnom govorniku: funkcija-autor odvija se u tom cepanju, odvijanju i distanci. Možda bi se moglo reći da je upravo u tome jedinstveno svojstvo romanesknog ili poetskog govora: to je igra u kojoj učestvuju samo ovi „kvazi diskursi“. U stvari, svaki diskurs koji poseduje funkciju autora sadrži taj pluralitet ega (2012: 107).

Играјући се квази-дискурсима, Барт ствара квази-аутобиографију у којој его проговара из различитих перспектива и лингвистичких позиција. *Ego loquens* нужно се расцепљује и „навлачи“ маску одређеног дискурса. Говорећи о аутору као текстуалној функцији која се разликује од текста до текста, Фуко мисли на различитост свих „ја“: „ја“ у математичкој расправи или „ја“ у роману нису исти (2012: 107). Реч је, дакле, о „квази-дискурсима“ који су еквивалентни плуралном егу – зато је Бартова аутобиографија у ствари „квази-аутобиографија“ човека који је „писац минус његово дело“ (Bart 1992: 92). *РБ по РБ* јесте књига о акту писања, о писму које „пролази кроз тело“,³⁰⁹ кругу фрагмената (писање почиње и завршава се писањем, као код Пруста). Тај квази-дискурс којим се Барт-писац служи не би ли именовано Барта-човека као крајње интимно биће могао би се назвати „естетским дискурсом“, како се и зове један од фрагмената аутобиографије. Наиме, естетски дискурс *ненасиљан* је, допуштајући слободу исказа,³¹⁰ а синониман са „еротским“ пошто је у спречи са насладом (Bart 1992: 99). Једино дискурс који је *ненормативан*, односно испражњен „Закона и/или Насиља“ (егоиста, а не терориста) или каквог „идеалистичког садржаја“, може приближити тело аутора телу читаоца и побудити жељу (Bart 1992: 99). Дискурс је постављен на пут отворености и слободе.

Барт је своју квази-аутобиографију махом писао у трећем лицу јединине („он“), често елиптичним реченицама и у фрагментима који добијају статус *фигуре приповедања* и, уостало, „биографема“. Биографем, као најмања *јединица* биографије, попут елипсе, сажима одређени детаљ из живота. С друге стране, биографем је *отворен*.³¹¹ О биографему, као најмањој јединици биографије и фигури приповедања модела *l'écriture de soi*, Барт пише у есеју *Сад, Фурије, Лојола* (*Sade, Fourier, Loyola*; 1971), како наводи Пол Леон у тексту „Митографије писца“:

³⁰⁹ Види: „[...] javno mnjenje ima suženo shvatanje tela : uvek je to izgleda ono što stoji nasuprot duši : svako ponešto metonimijsko proširivanje tela jeste tabu“ (Bart 1992: 94). Очито је да је Барт тело схватао изван материјалности, мерло-пontiјевски, шире.

³¹⁰ Види: „Zar nemamo dovoljno slobode da jedan tekst dočekamo izvan svakog slova?“ (Bart 1992: 119).

³¹¹ Барт сматра да је елипса реченица која се тешко „подноси“, односно често не разуме (1992: 94). У разјашњавању свог манира употребе елипси, Барт се осврће на појам „тела“ коју интелектуална јавност његовог доба не разуме у свом метонимијском проширењу. Тело је за Барта једна врста елипсе.

Да сам ја писац, и да сам мртав, како бих волео да се мој живот, посредством пријатељског и **неуслијеног биографа**, сведе на неколико детаља, склоности, обрта, да тако кажем: „биографема“, **истакнутих и покретљивих**, које би путовале кроз судбине не би ли, попут Епикурових атома, додирнуле неко будуће тело, намењено истом таквом расипању (2012: 1018).³¹²

Биографем је *фрагментарни запис*, довољно отворен, *метафизички индивидуалан* и „покретљив“ не би ли се у њега сместило **фрагментарно процес-сопство**, довољно поопштено да би дотакло сопство другачије од себе. За Барта живот као текст јесте круг биографема-фрагмената који *истичу* одређене детаље и идеје и који, надасве, дотичу тело читаоца. Дакле, услед грознице структуралистичке „текстократије“, Барт *преко жеље читаоца* успева да смело „испише“ и артикулише *аутора као потенцијал*: читаочева жеља побуђена је суптилним наговештајима текстуалног тела „ја“ које пише, али што је важније, та жеља је *преносива*, „заразна“ – у основи Бартове квази-аутобиографије јесте буђење жеље за писањем, „жеља за аутором“, како код Барта-писца и Барта-читаоца, тако и код Бартовог читаоца (Савић Остојић 2012: 1006-7).³¹³ *РБ по РБ* јесте у бити *метакњига*,³¹⁴ односно аутобиографски „албум“ који у *цртицама* скицира (ауто)портрет писца, постављајући на сцену његово имагинарно – све оно што писац жели да напише и све оно што га спутава да пише (Барт 1992: 126).³¹⁵ *Жеља за аутором* јесте Бартова јасна текстуална стратегија коју одлучно спроводи на својим идејама, претходним текстовима, на самом себи (Савић Остојић 2012: 1006). Расветљење аутобиографског текста следи пре сваког удубљивања у Бартову студију:

Kada meditiranje (zapanjenost) stvori od slike odvojeno biće, kada od nje napravi predmet neposrednog uživanja, onda ono više nema ništa sa refleksijom, makar i sanjalačkom, o jednom identitetu; ono se muči i očarava jednim viđenjem koje nije nipošto morfološko (ja nikada ne ličim na sebe), nego pre **organsko**. Obuhvatajući celo polje srodstva, zbirka slika deluje kao medijum i „ono“ povezuje sa mojim telom; ona pokreće u meni neku vrstu teškog sna čije su jedinice zubi, kosa, nos, mršavost, noge u dugim čarapama, koje mi ne pripadaju, a ipak ne pripadaju nikom drugom do meni : od tog trenutka evo me u stanju familijarnosti koja uznemirava : vidim rascep subjekta (čak i ono o čemu se ništa ne može reći). Iz toga proizlazi da je fotografija iz mladosti istovremeno indiskretna (**to se moje telo podaje čitanju do kože**) i vrlo diskretna (**to nisam „ja“ ono o čemu se govori**). Ovde će se dakle naći upleteni u porodični roman samo slikoviti **prikazi predistorije tela** – onoga tela koje je na putu ka radu i radosti pisanja. Jer takav je teorijski smisao ovog ograničenja : pokazati da je vreme priče (slike) završeno s mladošću subjekta : **nema druge biografije osim o neproduktivnom životu**. Čim proizvodim, čim pišem, sam Tekst je taj koji me razbaštinjuje (na sreću) od moga narativnog trajanja. **Tekst ne može ništa da ispriča; on odnosi moje telo drugde, daleko od**

³¹² Наглашени део цитата је наш.

³¹³ У тексту „Барт и биографско писмо: буђење жеље за аутором“ Бојан Савић Остојић примећује да поглавље „Животи“ из есеја *Сад, Фурије, Лојола* најављују Бартов став према аутобиографском писму, као и избор текстуалне стратегије присутне и у *РБ по РБ*: животи тројице личности из наслова есеја дати су фрагментарно у виду цртица, биографема без дикурзивности и исцрпности с присутним анегдотским слојем (1006: 2012).

³¹⁴ Види: „[...] моји текстови се разглобљују, а ниједан од њих не покрива други : овај није ништа друго него један текст више, последњи у серији, не и последњи смислом : текст о тексту, то никад ништа не расветљава“ (Bart 1992: 144). Аутобиографски текст, сматра Барт, не може расветлити скоро ништа.

³¹⁵ Види: „Životni napor ove knjige je da postavi na scenu imaginarno“ (Bart 1992: 125).

moje imaginarne ličnosti, ka nekoj vrsti jezika bez pamćenja, koji je već jezik Naroda, mase bez subjekta (ili poopštenog subjekta), čak ako sam ja još uvek odvojen svojim načinom pisanja (Bart 1992: 8).³¹⁶

Дакле, Барт нам и пре читалачког улаза у *ауторско имагинарно* напомиње да саморефлексија производи једно посебно, оделито тело, текст који није идентичан са морфологијом стварног тела, већ се у фиктивном простору, кроз детаљ, изграђује једна **посебна органистичка естетика** (естетика тела у кретњи као израза и говорног геста која се прелива у естетику текстуалног као телесног). „Ја“ се у тексту истовремено изграђује и разграђује. Предисторија тела Ролана Барта-јунака (али и писца) дата је у колекцији пробраних породичних фотографија које представљају извесну спону тела са његовим *имагинарним*. Тело које се настоји формирати јесте истовремено тело-које-пише и тело-које-се-исписује *недовршено*: историја једног тела, његова биографија не може се уцеловити докле год је то тело у *покрету*. Тело се може исписивати у биографемима, то јест *сопство је представљено у фрагментима*, кроз текстуалне елипсе и фотографију као *микро-его-документ*. Фотографија попут визуелне, каптивираних елипсе у времену представља *его-документ* у *его-документу*, указујући да је аутобиографија могућа само уколико је живот пасиван, а парадокс лежи у томе да је сâм приступ писању аутобиографије један вид продуктивности. *РБ по РБ* отуда представља значајан обрт у аутобиографском писму у Француској управо због стилске употребе фотографије као стратегије која „казује“ због чега је студија названа и *фотобиографијом* (Montémont 2008: 44).

Фото-аутобиографија и фото-аутопортрет

„Imaginarно slikâ biće znači zaustavljeno na ulazu u produktivni život (koji je za mene bio izlazak iz sanatorijuma). Onda će наступити једно друго имагинарно : оно које припада писању. I да би се то имагинарно могло раскрлити (јер таква је намера ове књиге), а да никада не буде задржано, осигурано или оправдано представом о грађанину појединцу, да би било слободно од vlastitih znakova, никада figurativnih, текст ће се наставити без слика, осим оних о ручи која оставља траг“ (Bart 1992: 8).

О Бартовој квази-аутобиографији јесте се писало нашироко, међутим, знатно мање о фотографском материјалу који је укључен.³¹⁷ Бартова аутобиографија неконвенционална је, између осталог, због *књижевне употребе фотографија* које подстичу имагинацију, то јест рефлексију реципијента, као *нефикционална стратегија*.³¹⁸ Употреба приватних фотографија погодује смени личних заменица „он“ и „ја“ којима се Барт поиграва, јер је, како наглашава Вероник Монтемон (Véronique Montémont), управо употребом фотографије *избегнута нужност употребе декларативног „ја“*, односно именованја субјекта: гледајући фотографију, не можемо

³¹⁶ Наглашени део цитата је наш.

³¹⁷ Види: SMITH 1994.

³¹⁸ Пол Леон у есеју „Митографије писца“ наводи да су илустрације честе у књижевности за децу и да првенствено имају функцију подстрекивања имагинације (2012: 1026).

знати нечије име, идентитет, те исто тако не морамо ни бирати дискурсну позицију („ја“ или „он“?)³¹⁹ (2008: 46-47). Барт покушава да свој текстуални его деперсонализује.

Барта очаравају фотографије из младости. Употреба фотографије у *РБ по РБ* јесте и почетна и финална „приповедна“ стратегија. Наиме, Барт нас уводи у своју квази-аутобиографију породичним фотоалбумом који, заправо, укључује на крају писања студије.³²⁰ Фотографија за Барта представља визуелну „замену“ текста, улазак у имагинарно без тежине заменице „ја“, дескрипцију *in absentia*, извесну *екфразу* (Montémont 2008: 45). Фотографија, као микро-его-документ, јесте визуелни еквивалент биографема, најситније структурне јединице из живота субјекта: њена „**доказна**“ **снага** (да је нешто било/јесте) почива у „негирању испразног сањарења“ придавањем вероватноће сну који се обавија око ње, чинећи референт *наизглед* „реалним“ (Леон 2012: 1026). Поређења ради, Мерло-Понти истиче да се перцепција дешава као процес у којем свака импресија „повлачи за собом клицу сна или деперсонализације“.

Корпус слика, фотоалбум којим Барт започиње текст о себи, укључује фотографије мајке³²¹ и оца, као и рођака по мајци и оцу, једног и другог деде, обе баке, своје фотографије из раног детињства, из гимназијских дана, али и касније – почетком седамдесетих, у свом радном окружењу. Дакле, „лоза“ која „посредством читаве једне семиологије“ прећутно изриче наратив о „једном добу, једној територији, социјалној класи [...]“ ствара једно *тело* којим се лоза завршава – једно „биће узалуд“ (Леон 2012: 1022). *РБ по РБ* јесте и врста породичне квази-хронике која се може подвести под кров его-документа. Знање о властитој (пред)историји нужно је парцијално, с празнинама. Да би Барт могло да перципира себе самог као другог, било би неопходно да напусти границе свог сопства и своје (пред)историје, али тек из себе самог и са маргине рођака, његово „ја“ би било способно да спозна себе у целости: у пресеку бивања собом и бивања другим.³²² Но, како се то не дешава, сопство се не може уцеловити.

³¹⁹ Видети текстове на ту тему:

ARRIBERT-NARCE 2009; ARRIBERT-NARCE 2013.

³²⁰В. „Evo za početak, nekoliko slika : one su deo zadovoljstva kojim pisac časti sebe završavajući svoju knjigu. To zadovoljstvo je od opčinjenosti (i samim tim dosta je sebično). Zadržao sam samo one slike koje me zapanjuju, **a da ni sam ne znam zašto**, (i to neznanje je svojstveno opčinjenosti, pa će ono što ću reći o svakoj slici biti samo imaginarno)“ (Bart 1992: 8).

³²¹ Важност укључених микро-его-докумената, породичне архиве, а нарочито текстуалних чињеница о мајци, очитује се у Бартовом постхумно објављеном *Дневнику (Journal de deuil; 2009)*, у којем пише:

„14. студенoga
Raznježuje me kad (po pismima) vidim da je mnogo ljudi (izdaleka) primjetilo što je ona, što smo mi, po načinu na koji je prisutna u „RB“. U tome sam dakle uspio, što se sada promiseće u dobro“ (Barthes 2013: 57).

³²² О овој идеји Мерло-Понти говори у студији *Видљиво и невидљиво*. Како је људска егзистенција недовољно прецизно одређена, субјект не успева да појми целост свог бића јер би за такав процес

Фотографије које Барт уноси у своју аутобиографију јесу надасве црно-беле. Како ће већ објаснити касније у *Светлој комори*, црно-бело јесте суштинска еманација *истине тела* (бића), док је боја вештачки премаз и непотребни сјај (2011: 77).³²³ Форме које се указују у црно-белој фотографији, како смо већ закључили у претходним поглављима, ефектом преливања светлог и тамног, односно *бирањем одређене перспективе и слутњом других могућих* (менталним ангажманом реципијента), указују да се естетски поступак недовршеног (*il non finito*) успешно читава и у фотографској уметности. Црно-бела фотографија у Бартовој аутобиографији потврђује да су *отвореност* и *недовршеност* обележја која разоткрива слој структуре его-документа: постоји (пред)историја и слућена будућа историја фотографисаног тела, његово *овремењивање* и отварање ка другим временским хоризонтима (нпр. „(Danas ove kuće više nema, odneo ju je bajonski građevinski preduzimač.; Bart 1992: 12, „Kad sam ja prohodao, Prust je još bio u životu i završavao svoje U Traganju...“; Bart 1992: 29). *Отварањем* тела на фотографији ка различитим временитостима, фотографија се потврђује као микро-его-документ у оквиру Бартове аутобиографије.

Проматрањем себе на фотографијама Барт је покушао да премости јаз који је постављен суштинском немогућношћу да себе узмемо за другог. Посматрање властитих фотографија са извесне временске дистанце или празнине у сећању јесте добар пример у којем *сопство доживљавамо као другост* односно *као страност* – напосто, особу са фотографије не познајемо. Но, у Бартовом примеру, извесна *позната* аура референта ће ипак опстати. У фотобиографском пројекту који Барт подузима, поред два нивоа која се уочавају – *нивоа референта*, субјекта представљеног на фотографији, и *нивоа аутора* који тај исти субјекат претвара у објекат постављајући га у текст, уочава се и *ниво читаоца-спектатора* који открива и тумачи слику/фотографију солидарну са текстом (Montémont 2008: 49).

било неопходно да обухвати властито биће из позиције не-бића, односно са маргина своје егзистенције. Мислити тоталитет изван њега самог напосто је немогуће (Merlo-Ponti 2012: 84). С друге стране, неодређеност егзистенције не представља искључивост: способност трансцендирања сопствених граница где „страна присутност јесте уједно од-суствовање (*Entgegenwärtigung*) и баца ме изван мене“ (Merleau-Ponty 1978: 377). Тело је мера свих ствари, нулта тачка (*Nullpunkt*) свих димензија (Merleau-Ponty 2012: 256). Метафизика меса, фундаментална онтолошка категорија за Мерло-Понтија, представља продужетак феноменалног тела, „*бременито* могућим, некаквом *Weltmöglichkeit* (могући свјетови варијанте овога свијета)“ (2012: 258). *Weltmöglichkeit* – „немогуће-могуће“ (Мерло-Понти 2012: 44) трансформише се у „могуће-немогуће“, светове могућности. Спознање себе у пресеку интенција „ја“ и „не-ја“ водило би уистину некаквој *естетици немогућег*. Видети више о томе: BULATOVIĆ 2019a.

³²³ Поређења ради, док чувени ренесансни уметник Микеланђело прославља *non finito* форму бирајући светлост и сенку као средства личне естетике, занимљиво, Барт, такође гаји декларисан анимозитет према боји, истичући црно-белу фотографију као исход игре светло-тамног (*chiaroscuro* технике у нешто модернијем смислу о чему је већ било речи) и просијавања „изворне истине Црно-Белог“ као ауратске доминанте самог бића, односно *метафизичких квалитета* зрачног језгра бића. У *Светлој комори* Барт ће недвосмислено боју окарактерисати као лажни премаз и сјај преко „истине црно-белог“ (2011: 77). Боја је за Барта чиста артифицијелност, козметичко средство којим се шминкају мртва тела, тела која више нису у покрету, у „ангажману“.

Симптоматично, Барт ће одабрати две своје фотографије из 1942. и из 1970. године, једну наспрам друге. 1970. година, с појавом *Царства знакова*, могла би се сматрати Бартовим уласком у зрелу фазу свог писања, односно у *продуктивни живот цветања* имагинарног (Bart 1992: 8), фрагментарног писма које се све више одваја од критичког и научног, а приближава експресивном и књижевном. С друге стране, 1942. година важна је за Барта јер тада пише свој први текст у фрагментима:

Njegov prvi, ili približno prvi tekst (1942) sačinjen je od fragmenata; taj izbor je tada pravdan na židovski način : »zato što je nekoherentnost poželjnija od reda koji iskrivljuje«. Otuda, stvarno, on nije prestajao da praktikuje kratko pismo : sličice iz *Mitologija i Carstva znakova*, članke i predgovore iz *Kritičkih eseja*, leksije u *S/Z*, naslovljene paragrafe za *Mišlea*, fragmente za *Sad II i Zadovoljstvo u tekstu* (1992: 110).

Упечатљиво је да Барт на почетку своје аутобиографије фотографијама, као извесним *фото-биографемама* (фотографском еквиваленту биографема), наговешћује текст који ће касније уследити: наиме, Барт наводи одређене фазе у властитом ауторском развоју. Први текст, инспирисан Жидом, као својеврсним интертекстом, настаје у фази *жеље за писмом* када скоро ништа не ствара, но, након митолошко-друштвене, семиолошке и текстуалне фазе као прекретнице, Барт се посвећује текстуалном задовољству и властитој субјективности, моделу *писма о себи* (1992: 173).³²⁴ Дакле, Бартова квази-аутобиографија може се сматрати *књигом о жељи за писмом, процесом остварења те жеље и суштинском недовршивости која завршава у фрагменту*. Субјект се у ствари прустовски на крају враћа на почетак – частећи себе фотоалбумом, окреће се фрагментарном писму, раскриљујући имагинарно, уласком у могући продуктивни живот.

Сопство у кругу фрагмената

Враћање на *жељу за писмом* и своју младалачку лектуру, изворни жидовски „понор“ и језик Барт проглашава својом „књижевном супом“ као потврду *враћања истом* (1992: 118). Загледан у понор (*Abgrund*) своје субјективности, Барт се враћа свом вољеном фрагменту, изградивши читаву једну поетику фрагмента коју ће следити и у каснијим текстовима:

Pisati u fragmentima : fragmenti su tada optočeno kamenje kružnog ruba : **ja se otvaram u krug** : sav moj maleni svet od mrvica : u centru, šta? (1992: 110)³²⁵

³²⁴ У својој митолошко-друштвеној фази како је назива Барт, као интертекст на који се ослања наводи Сартра, Маркса и Брехта, а текстове које пише под њиховим утицајем наводи *Нулти степен, Списе о позоришту и Митологије*. Семиолошка фаза под Сосировим утицајем производи *Елементе семиологије, Систем моде и С/З*. У фази упућености на идеју текстуалности, када настају *Сад, Фурије, Лојола и Царство знакова*, Барт се осврће на Солерса, Кристеву, Дериду и Лакана. Већ са *Задовољством у тексту* и својом квази-аутобиографијом Барт се прећутно ослања на Ничеа (зато га наводи у заградама) и ту фазу назива – моралном. О вези ничеанског текста и фетишизма текста, види: ULMER 1978. О проблему моралности у постмодернизму, види: BAUMAN 2002.

³²⁵ Наглашени део цитата је наш.

Фрагмент се поставља као идеално *текстуално, поетско тело* за позиционирање субјективитета. Сваки фрагмент јесте један „симптом“ тела,³²⁶ лексичка јединица недовршеног речника сопства. Дакле, фрагмент је постављен као честица бића (слој структуре): биће се распршује у детаље, у сећања, биографеме и фото-биографеме. Фрагментарни дискурс за Барта је *природни начин* да изрази себе тиме што „кидајући“ своје тело у елипсе, реченице, (дневничке) цртице, фотографије, покушава да избегне прозаизацију сопства и реторске закључке о „ја“. Но, како фрагмент и сам по себи има своја реторичка правила, „ја“ подлеже ипак извесном формалном „уоквиравању“. *РБ по РБ* јесте студија коју Барт пише искључиво у фрагментима, али и крајње минуциозно образлаже њихову употребу, статус, форму, то јест структурно-значањско-естетски слој.³²⁷ У фрагменту, као краткој форми, наиме, влада двострука „одвојеност“: осим што је „одвојен од свих суседа“, односно осталих фрагмената или других текстуалних записа, у самом фрагменту „влада паратакса“ (Bart 1992: 110). Барт каже:

To se dobro vidi ako napravite popis tih mali odlomaka; za svakog od njih, spoj referenata je neobičan; to je kao igra stihovanih krajeva : »Uzmimo reči : *fragment, krug, Gide, catch, asindeton, slikanje, rasprava, Zen, intermezzo*; zamislite diskurs koji bi mogao da ih poveže.« Pa dobro, to bi bio jednostavno ovaj fragment ovde. Registar teksta nije tako samo instrument upućivanja; i on sam je jedan tekst, koji je *reljef* (ostatak i hrapavost) prvog : to je ono sumanuto (neprekinuto) u razlogu rečenica (1992: 110).

У поступку где се не изриче координацијски или субординацијски однос међу фрагментима, заправо се на један елиптичан начин исказују синтаксички односи. Паратакса, као једна од реторичких фигура фрагмента, наглашава *отвореност* (непрекинутост) кратке форме фрагмента кроз неречено и сугестију. Управо због своје краткоће, фрагмент се муњевито отвара реципијенту и „прима“ одмах попут *тренутне насладе* због чега ће Барт повезати фрагментарну форму са хаику формом:

Fragment kao »haiku« je *magnovenje*; on podrazumeva trenutnu nasladu : on je fantazma diskursa, sev želje. U obliku misli-fraze, začetak fragmenta vam sevne bilo gde : u kafeu, u vozu, u razgovoru s prijateljem (to iskrsne jednostrano na ono što on kaže ili na ono što ja kažem; onda se vadi svoja beležnica, ne da se zapiše »misao«, nego nešto nalik na *udar žiga*, ono što bi se nekad nazvalo »stih« (1992: 111-112).

Мисао-фраза, пунктуалне, пробадајуће снаге фрагментарне форме, „сведена суштина Фрагмента“ (Bart 1992: 124) имају првенствено *улогу ужитка* и отуда је фрагментарна форма пре свега – ритмична, звучна, музичка,³²⁸ естетска. Наиме, прозодичност и музикалност фрагмента јесте од његових *кључних одлика* (Bart 1992: 112). Фрагмент има управо ту пробадајућу, пунктуалну снагу музике: нема је у

³²⁶ Види: „Kako treba da postupim da svaki od ovih fragmenata uvek bude samo jedan *simptom*? – To je lako : prepustite se toku, *zaostajte*“ (Bart 1992: 206).

³²⁷ В. „Iluzorno verujem da razbijajući svoj diskurs, prestajem imaginarno da raspravljам o sebi, da smanjujem opasnost od transcendencije; no, kako je fragment (haiku, максима, misao, odlomak iz dnevnika) na kraju krajeva retorički rod, i kako je retorika onaj sloj jezika koji se najbolje podaje tumačenju, verujući da se rasipam, ja se samo mudro vraćam u ležaj imaginarnog“ (1992: 112-13).

³²⁸ Барт сматра да се и од писца, када је реч о писању и утицајима, преузима његова музика, тоналитет писма (1992: 127).

видљивом простору, али га „[...]минира,она га опкољава“ (Merleau-Ponty 1978: 239).³²⁹ У том стварању, проматрању и глечању „рељефа“ фрагмената (Bart 1992: 110) огледа се и его: „Гледање мојих отпадака (нарцисоидност)“ (Bart 1992: 113). Фрагментација датости властитог тела уједно је и анализа себе, могућег дискурса о себи. Отуда, сматра Барт, писмо односи субјекта негде *другде*, а субјективност је постала „деконструисана, разједињена, пребачена, без укотвљености“ (Bart 1992: 201). Но, писмо сопства није нарцисоидни текст (*текст таштине*), нити расправа о себи (*текст луцидности*), већ „текст у несигурним наводницима, у лебдећим заградама (никада не затворити заграду [...])“ (Bart 1992: 126):

Uživajući da nalazi i zapisuje početke, on teži da umnožava to zadovoljstvo : eto zašto piše fragmente : koliko fragmenata, toliko početaka, toliko zadovoljstava (ali on ne voli završetke : suviše je velika opasnost retorskog zaključka : strah da neće umeti da se odbrani od poslednje reči, od završne replike) (Bart 1992: 111).

У изновном записивању фрагмената као својеврсних *почетака* задовољство се умножава, а „ја“ се штити од „опасности трансценденције“, од великих закључака о себи. Са тих бројних *задовољствених почетака* лако је да се „склизне на дневник“, сматра Барт, који је, у време када Барт пише своју квази-аутобиографију, жанр на лошем гласу (1992: 113). *РБ по РБ* није аутобиографски дневник, али свакако јесте „књига о мени“ (Bart 1992: 142), преиспитивање могућности говора о „ја“, односно о себи у хоризонту тела, успостављањем обриса једног естетског дискурса *немогућег*. Текст-о-себи („књига о мени“) који нам Барт пружа у извесној мери отеловљује „немогући“ дискурс о „ја“ јер се налази у „лежају имагинарног“: семантичка функција текста као својеврсне *утопије* или *нове семантике*, управо омогућује да књижевност, и уметност нешто *значе* иако су означени као *немогући* (1992: 90-91). Зато што је константно *узмичуће* (тотални говор о себи стално измиче), писмо сопства производи у фрагментарној форми.

Узмичућа књига о мени

„On ima tu maniju da pravi »uvode«, »skice«, »delove«, ostavljajući za kasnije »pravu« knjigu. Ta manija ima svoje retoričko ime : to je *prolepsa* (dobro proučena kod Genetta)“ (Bart 1992: 207).

РБ по РБ ауторски је покушај да се из удобне приповедне позиције „утоне“ у задовољство текста (1992: 50). Иако се читаоцу може учинити да предочени низ фрагмената представља изванредан *след идеја*,³³⁰ низ/круг фрагмената јесте форма процес-сопства, покрета „ја“, опирања и приближавања самом себи:

³²⁹ Тврдећи да је израз увек стваралачки, Мерло-Понти наглашава да је говорна реч на исти начин нема као музика, као што је и музика, говорљива (1978: 405).

³³⁰ Види: „Dosađ je on uvek radio zaredom pod okriljem nekog velikog sistema (Marksa, Sartra, Brehta, semiologije, Teksta). Danas mu izgleda da više piše na otvorenom; ništa ga ne podupire, ako ne još krajevi prošlih jezika (jer, da bi se govorilo treba se dobro osloniti na druge tekstove)“ (Bart 1992: 121).

Njegove »ideje« stoje u nekom odnosu sa modernošću, štaviše i sa onim što se zove avangarda (subjektom, istorijom, seksom, jezikom); ali on se opire svojim idejama : njegovo »ja«, kao racionalna konkretnost neprestano mu se odupire. Iako je prividno napravljena kao niz »ideja«, ova knjiga nije knjiga njegovih ideja; on je knjiga o Meni, knjiga mojih vlastitih opiranja mojim idejama; ovo je *uzmičuća* knjiga (koja se povlači, ali isto tako, možda, koja pravi odskok) (1992: 142-143).

Реч је о „узмичућој“ књизи, како је Барт назива, *књизи која се не да довршити*. *РБ по РБ* јесте „интарзија реакција“ (1992: 171), *полемишућа* књига у којој „ја“ полемише са самим собом, са стварним Роланом, са оним „ја“ које искрсава у научном дискурсу, али и са „ја“ које искрсава у интимном запису, властитом биографему. Но, такође „ја“ овде расправља и са оним „ја“ које у фикционалитету постаје „он“, узимајући на себе неку другу маску:

Sve ovde rečeno mora se uzimati kao da to govori neki lik u romanu – ili tačnije, više njih. Jer imaginarno, neminovna građa romana i lavirinta useka u kojima se gubi onaj koji govori o sebi, imaginarno su preuzele na sebe nekolike maske (*personae*) postrojene po dubini scene (a ipak *nikog* pozadi). Knjiga ne bira, ona funkcioniše na naizmeničnosti, ona nadolazi u mahovima prosto imaginarnog i kritičkih pristupa, ali sami ti pristupi uvek su samo efekti odjekivanja : nema čistijeg imaginarnog od kritike (sebe). Supstanca ove knjige, na koncu, potpuno je znači romaneskna. Upad nekog trećeg lica koje ipak ne upućuje ni na kakvog fiktivnog stvora u diskurs eseja znak je nužnosti da se preoblikuju žanrovi : da esej prizna sebe kao da je *skoro* roman : roman bez vlastitog imena (1992: 143).

Бартова квази-аутобиографија неминовно интегрише, како нас аутор наводи да помислимо, идеолошко и несвесно – „ствари које се говоре само гласом других“ (1992: 182). У горенаведеном одломку учавамо снажну потребу не само за ревизијом жанра као таквог, него и понајвише модела „писања себе“, или чак модела *критике* и довршавања себе. У изношењу „приватног“ биће се највише излаже и огољује (1992: 96):

Dok ja iznosim svoje privatno, ja se u stvari izlažem najviše : ne zbog opasnosti od „skandala“, nego zato što tada predstavljам svoje imaginarno u najjačoj konzistentnosti; a imaginarno je zapravo ono gde drugi drže kormilo [...] ja sam manje izložen objavljujući neku kvarnost nego iskazujući ukus : strast, prijateljstvo, sentimentalnost i zadovoljstvo pisanja postaju tada prostim strukturalnim premeštanjem neizrecivi izrazi....“ (Bart 1992: 96-97).

Барт који се скривено открива у тексту истиче своју приватност на позадини идеолошко-друштвено-историјског плана. Излажући свој „укус“, датости тела као *тешко изрециве изразе*, Барт бива *јавно изложенију*. Што је доживљајно „ја“ искреније под маском приповедног „ја“, све је више подложно (само)интерпретацији: „[...]оно што ја пишем о себи никада није *последња реч* [...]“ (Bart 1992: 144). *Опридевљавање*, описивање себе, пак, за Барта, јесте „посмртничка техника“ (Bart 1992: 49).

Придев је за Барта *посмртан*: описује се само нешто што је заокружено, завршено, целовито, чак и неживо.³³¹ Оно што је живо, у покрету, незауостављиво је и неискрпљује се у опису. Барт не жели да подлегне описној (опридевљавајућој) техници када пише себе:

Smatra da savršenstvo jednog ljudskog odnosa zavisi od upražnjene slike : ukinuti među sobom, od jednog do drugog, *prideve*; odnos koji se opridevljuje stoji na strani slike, na strani dominacije, smrti (Bart 1992: 49).

Самоописујући се, сопство се фрагментизује градећи документ о себи који је бесконачно отворен. Но, како тврди, Барт често пати од тога да буде именован, иако не трпи олако *слику себе* коју су други склони да му припишу (Bart 1992: 49). Он експлицитно истиче да не жели да опише себе, тај поступак је унапред осујећен, субјект се мора препустити „именовању“ (1992: 67):

[...] »Pišem tekst i nazivam ga R. B.« Lišavam se oponašanja (opisivanja) i predajem se imenovanju. Zar ne znam *da u polju subjekta ne postoji referent*? Činjenica (biografska ili tekstualna) ukida se u označitelju, zato što se on neposredno poistovećuje sa njom : *pišući sebe*, ja samo ponavljam onu krajnju radnju kojom je Balzak u Sarazini poistovetio »škopljenje« i »uškopljeništvo« : ja sam glavom svoj vlastiti simbol, **ja sam istorija koja mi se događa** : na slobodnom točku moga govora nema ničega sa čime bih se uporedio; i u tom kretanju, imaginarna zajednica »ja« se ispostavlja *im-pertinent* (ne-umesnom), simboličko postaje doslovno ono *neposredno* : suštinska opasnost po život subjekta : pisati o sebi može da izgleda kao uobražena ideja; ali i to je jedna prosta ideja : prosta kao misao o samoubistvu (1992: 67).³³²

Именовање (*nommer*), као што Мерло-Понти истиче, није некаква накнадна мисао о субјекту, већ је уједно именоване и сáмо препознавање, „бит објекта и налази се у њему као и његова боја или облик“ (1978: 192) – поистовећење референта са означитељом. Не само да се биографска или текстуална чињеница укидају у означитељу, већ се и сама чињеница као таква укида у пољу субјекта који пише себе. Утискивање тела у текст јесте амбициозни чин писања историје која се догађа и која се, отуда, исписује у *фрагментима*.

Мириси и анамнезије

Фрагментарно писмо тела у бартовском аутобиографском тексту постиже се прустовском стратегијом: преко крајње чулних импресија призваних у сећању, мириса и „анамнезија“. Поред Жида, у *РБ по РБ* Пруст је такође означен као Бартов узорни књижевни модел. Поједини Бартови тумачи приметили су еманацију „марселизма“ (према Прустовом јунаку, Марселу), концепта који је Барт сугестивно

³³¹ Види:

„Iz toga valja razumeti šta je opisivanje : ono se iscrpljuje u dočaravanju onog čisto smrtnog u predmetu pretvarajući se (izvrnuta varka) kako veruje i hoće da je živ : »oživeti« treba da znači »videti mrtvo«. Pridev je instrument te varke; ma šta da govori, već i samim opisnim svojstvom, pridev je uvek posmrtnički“ (Bart 1992: 80).

³³² Наглашени део цитата је наш.

увео у своја предавања (Nachtergaele 2012: 125). На пример, прустовски опис детињства очито је имао снажан утицај на Барта, најпре у Бартовом доживљају Бајоне као градића одрастања, а потом у елементима који искрсавају у фрагменту попут разних *догађаја, мисли, писам, тишина*, што чине супстанцу живота једног писца и материју за настанак текста (Gill 2015: 42-43). Снажан утицај Прустовог аутобиографског писма Барт назначавача већ на самом почетку, у уводном фото-албуму (1992: 29). Пруст је референца која одвлачи Барта у прошлост, у потрагу за оним што је било и што је градивни елемент сопства какво данас јесте. У Прустовом тексту, стратегије, односно „окидачи“ који воде ка успомени јесу чула (Bart 1992: 162). Представљање Бајоне фрагментизује Бартово сопство кроз чулно-задовољствени детаљ:

Od onoga što se neće vratiti, vraća mi se miris. Takav je miris moga detinjstva u Bajoni : poput sveta okruženog *mandalom*, ceo grad Bajona je skupljen u taj gusti miris, miris četvrti Mala Bajona (četvrti između Nive i Adura) : uže koje predu kudeljari, mračna bakalnica, smola od starog drveta, krletke stepeništa bez zraka, crnina starih Baskijki, crnina do štofane čašice koja drži punđu, špansko ulje, vlaga od zanatlija i malih dućana (knjigovezaca i gvoždara), prašina od hartije iz gradske biblioteke (gde sam upoznao polni život Svetonija i Marcijala), lepak za klavire na popravci kod Bosijera, neko isparavanje kakaoa, proizvoda grada, sve to zgusnutno, istorijsko, provincijalno i sredozemno. (*Diktat*) (1992: 162).

Чулно-задовољствени детаљи јесу биографске појединости тела које поткрепљују модел фрагментарног писма сопства у Бартовој аутобиографији као его-документу. „Диктат“ сопства, проузрокован мирисом, који Барт прустовски именује, јесте показатељ овремењености тела.³³³ У тој подељености између оног што је било и оног што јесте, тело не осећа противречност, већ распршеност у свом изразу, уживајући „без конца и краја у писму као у производњи без застоја“ (Bart 1992: 162-163). Барт који доживљава (Барт претходних текстова) и Барт који пише располажу знањем данашњице које је другачије од знања прошлости (1992: 143). Знање прошлости мења се под утицајем садашњице, Барт се с правом пита о предњачењу садашњости у односу на прошлост (1992: 144) јер призвати слику прошлости у свести значи утонати у хоризонт прошлости уметањем различитих перспектива (Merleau-Ponty 1978: 39). Пресек између оног што је било и оног што јесте, као и оног што остаје као талог сећања и искуства, Барт назива *анамнезијом*:

Anamnezijom i ja nazivam radnju – mešavinu naslade i napora – koju izvodi lice da bi pronašlo, bez *uvećavanja* niti treperenja, tananost sećanja : to je sušti haiku. Biografem (v. SFL, 13) jeste samo patvorena anamnezija : ona koju pripisujem voljenom piscu (1992: 130).

Дакле, анамнезија, попут хаику форме, могла би се разумети као биографем преко којег је пала прашина прошлости, фино ткање онога што је било у расцепу између напора да се тело присети јасног доживљаја (који не може да се понови истим интензитетом) и насладе која следи у доживљајном призивању. Барт наводи неколико примера анамнезија:

³³³ Види: „(Sećam se sa pomatom mirisa : to znači da starim.)“ (Bart 1992: 162)

Za užinu, hladno mleko, zašćereno. Na dnu stare zdele bio je skinut komad gleđi; nije se znalo da li je kašićica kojom se meša okrnula to mesto, ili kap loše otopljenog šćera ili loše oprana fleka.

Nedelja uveče, vraćanje tramvajem od bake i deke. Većeralo se u sobi uz vatru, bistru supu i prepećeni hleb.

Za letnjih večeri, kad je dan bio bez kraja, tame su se šetale uzanim stazama, deca su lepršala oko njih, to beše svetkovina.

Slepi miš ulete u sobu. Plašći se da se ne uplete u kosu, njegova majka ga uhvati za leđa, oni se pokriše ćaršafom i goniše slepog miša pinsetama. (1992: 128).

Анамнезија, дакле, јесте попут хаикуа, фрагментарни израз субјекта који покушава да у аутобиографском писму искаже своје прошло (или изгубљено) време, своју временитост. Међутим, ако анамнезијски израз јесте чињеница, односно биографем у стању *означености* јер се једино тако из фрагментарног записа извлачи смисао (Bart 1992: 180), можемо ли замислити једну *другачију* књигу о „ја“? Таква књига би била, сматра Барт, једна *обрнута књига* о хиљаду „инцидената“, књига хаикуа, *чињеница у стању не-означености* (1992: 180). Анамнезија може, како то углавном хаику чини, бити *убодно место* које важи само за оног који пише „ја“, док за „не-ја“ (читаоца) не мора имати никакву вредност, односно као „чињеница свести“ не мора бити регистрована као осетљиво место за другог.³³⁴ Уосталом, Бартова квази-аутобиографија и јесте таква једна обрнута књига, један контрамодел настао управо, услед „тираније“ значења и референцијалне вредности, као алтернативан начин писања аутобиографије.³³⁵

Roland Barthes par Roland Barthes par Roland Barthes: плуралност тела

„Пишчева слобода коју Барт описује представља неку врсту бега. Онај који говори није исти онај који пише, а онај који пише није онај који јесте“. (Зонтаг 2011: 135)

РБ по РБ јесте троструко интерпретативан текст. Најпре, аутобиографија пружа читаоцу једног Барта који је сâм текст-тело, фрагментарно исписано сопство, тело у фикционалитету. Потом, Барт-аутор као прећутна оркестрирајућа инстанца, функција, интерпретира своје биографеме и анамнезије, размишља о њима, опире им се, наглашава их. Стварни Барт од крви и меса јесте онај који доживљава, перципира, осећа, у духу его-документа, „блуди“ текстом: то је оно мерло-пontiјевско „ја“ које свој живот живи у исечцима, преко делимичних перспектива, не би ли их претопило у биографеме. Писати о себи уједно представља форму „маскирања“ и „демаскирања“: „ја“ се демаскира, излажући се интерпретацији и преузимајући маску јунака или приповедача фикционалног света (De Man 1979). Писати о себи

³³⁴ Из тог разлога Барт не показује читаоцу кључну фотографију *Светле коморе*.

³³⁵ Види: ARRIBERT-NARCE 2013.

представља „своје имагинарно у најјачој конзистентности“ (Bart 1992: 96). РБ по РБ има аналитички значај:

Naslov ove edicije (X samim sobom) ima analitički značaj : ja samim sobom? Ali to je sušti program imaginarnog! Kako se zraci ogledala odbijaju, odslikavaju po meni? (Bart 1992: 182).

Барт у својој квази-аутобиографији предочава плуралност својих маски, текстуалну мрежу (хифологију) свих „ја“ тако што експлицитно говори о плуралности тела. **Модел презентације сопства** Бартове квази-аутобиографије јесте фрагментарно и плурално „ја“, мноштво „ја“ у једнини тела. Када је књига о мени, односно књига коју пише „ја“ завршена? Књига о „ја“ завршена је онда када се *изгради њен језик*, а како је језик структура која се „тка мало по-мало и кроз ткање навлачи све више и више: тако она себи изграђује[...]коначни и вечни репертоар“ (Bart 1992: 194-196). Књига о „ја“ завршена је у хотимично недовршеном изразу. Реч је, дакле, о текстуалној мрежи различитих „ја“, позиција и перспектива које се опет „сливају“ у исто тело.³³⁶

У Бартовој квази-аутобиографији уочавамо бар три саусловљавајуће перспективе једног тела:

1) у фрагментима нанизано Бартово процес-сопство као **текст-тело** које се најпре *гради кроз естетски слој* и потом бива „понуђено“ и препуштено читаоцу који га надаље „покреће“ у рецепцији;

2) као *прикривена театрално-оркестрирајућа инстанца текста*, **ауторско тело** се, кроз упућеност доживљајног и приповедног „ја“, *гради кроз слој значења* при чему своје чулне импресије, догађаје, сећања и рефлексije претаче у биографеме и анамнезије као адекватну фрагментарну форму;

3) док су претходна два тела, односно две перспективе једног тела, суштински фикционална јер опстају кроз текст (та тела јесу текст), треће „ја“ јесте ванфикционално, али оно у рецепцији „блуди“ текстом – то је **тело Ролана Барта** који би „варао“ свог читаоца³³⁷, тело које је *отворено-ка-тексту* и које *условљава структуру/слој структуре* его-документа.

³³⁶ Уп.: »Sve je to sazdano u nama zato što smo mi, uvek mi, a nijednog minuta nismo isti.« (Didro: *Opovrgavanje Helvecija*.) (Bart 1992: 172).

³³⁷ Види:

„Evo nekoliko rečenica koje bi bile demodirane (da nisu protivrečne) : *ja ne bih bio ništa, da ne pišem. Međutim, ja se nalazim drugde, a ne tamo gde ja pišem. Ja vredim više nego ono što ja pišem*“ (Bart 1992: 202).

Често влада уврежено мишљење међу тумачима да скоро **не постоји Ролан Барт који не би варао читаоца**. Бојан Савић Остојић такође је склон таквом мишљењу, међутим истиче једно Бартово постхумно издање које одступа од „заваравања“. Реч је о *Incidents* (Seuil, 1987), фрагментарном дневнику боравка у Мароку, „дајући тако једну понајмање бартовску, а понајвише једну сладуњавау, неубедљиву, незаокружену – назови *интимну* књигу“ (2012: 1008).

Идеју о плуралном телу (плуралном „ја“) Барт устоличава још у *Задовољству у тексту*. О плуралном телу у студији *РБ по РБ* Барт каже:

Ja imam telo koje vari, mučaljivo telo, treće glavoboljno i tako dalje : čulno, mišićno (ruku pisca), humorno i, naročito, *emotivno*: koje je uzbuđeno, uskomešano, ili zdepasto, ili razdragano, ili uplašeno, a da ništa ne izgleda tako. S druge strane, mene do fascinacije pleni socijalizovano telo, telo mitološko, veštačko telo (telo japanskog travestita) i prostituisano telo (telo glumca). A povrh tih javnih tela (literarnih i pisanih), imam još, ako tako mogu da kažem, i dva lokalna tela : parisko telo (živahno, umorno) i moje seosko telo (odmorno, teško) (Bart 1992: 71).

Сва бартовска „ја“ јесу **конкретизације живљеног тела као фрагментарног сопства у тексту**. У контексту Мерло-Понтијеве анализе, реч је о перспективама, односно увезаним аспектима тела као таквог, а не његовим епифеноменима. Горенаведени фрагмент илуструје проширено схватање класичне концепције тела као материјалног и физиолошког. Тело није само чулно, мишићно и главобољно, већ и емотивно, штавише, у контексту его-документа, и социјализовано, вештачко, јавно и локално. Штавише, Барт указује на *модификације тела* које су могуће у животу и у тексту, односно на крајње интимни (емотивно) и крајње друштвени аспект тела (глумачко, социјално).³³⁸Реч је, како би Мерло-Понти рекао за приватну и општу егзистенцију, о два пола истог, те тако и Бартова идеја о плуралности тела у сржи истиче различите конкретизације, фрагменте једног – модел репрезентација сопства. У *РБ по РБ* Барт тврди да за „ја“ тело постоји у два уобичајена вида:

[...] u obliku glavobolje i čulnosti. To nisu dva nečuvena stanja, nego naprotiv, veoma merljiva, dostupna ili izlečiva, kao da je u oba slučaja odlučeno da spadnemo na slavne ili proklete slike tela. Glavobolja je samo prvi stepen telesnog bola, a čulnost se obično smatra kao neka vrsta *uživanja* kojeg se svi odriču (1992: 70-71).

Главобоља и чулно задовољство јесу за Барта параметри да се тело установи као *моје* (тело које припада „ја“), али и као *различно од осталих тела*: индивидуализација тела заснива се и на бинарној опозицији „волим/не волим“ која каже „моје тело није исто као и ваше“ (Bart 1992: 139). Надаље, докле год субјект осећа бол или задовољство, реч је о индикацији да се не ради о туђем телу: различите чулне форме које преображавају тело јесу *синестезије* које то исто тело *индивидуализују*, дају му метафизичку индивидуалност и квалитете (1992: 71). Главобољно бартовско тело доводи се готово до фрагментације кроз „фетишизацију“:

Kada me boli glava, tada bi to bilo kao da me je obuzela delimična želja, kao da fetišiziram određeni deo svoga tela, kao da fetišiziram određeni deo svoga tela : *unutrašnjost svoje glave* [...] (148-149)

Главобоља постаје реакција, *симптом* тела у тексту (као *фрагмент тела*) истичући његову чулност. Како смо већ у поглављу о кинеским *Путописима* већ напоменули, Барт за главобоље често користи реч „мигрена“ првенствено из лично-естетских разлога. Међутим, употребу речи „мигрена“ Барт повезује са друштвеним и

³³⁸ Види: ERIC 2018.

класним поделама: наине, мигрена је „митолошки атрибут буржоаске жене или човека-литерате“ (1992: 148). Дакле, „друштвена подела пролази кроз тело“ (Bart 1992: 148), друштвено и интимно-чулно нераздвојиви су аспекти у исказивању „ја“ и исписивању тела у тексту. Дакле, и најинтимнија и најдруштвенија егзистенција исписане су фрагментарно *предочавањем плуралности тела* или фетишизацијом његових специфично индивидуалних аспеката.

*Чудовиште тоталитет*³³⁹: *нужна недоконченост сопства у аутобиографији као его-документу*

РБ по РБ, као специфичан сплет фрагмената, може се посматрати и као „скица у сликама једног будућег романа који је наговештавао његов последњи курс о припреми романа“ (Леон 2012: 1025). Уколико су, *Путониси из Кине* представљали политички текст, *Ролан Барт по Ролану Барту* може бити означен као „ја-текст“ у којем се субјект нарације опире уцеловљењу и коментарише друге „ја-текстове“ у моделу „круга фрагмената“. Барт је и субјект и објект властитог текста и уједно онај који свој текст, своје тело и имагинарно тумачи: „Круг се затворио – субјект визуелизације, објект визуелизације и субјект рецепције бивају једно“ (Draškić Vićanović 2011: 93). У центру овог „ја-текста“, „интелектуалног романа с феноменолошким импликацијама“ (Nachtergaele 2012: 121), не налази се целовито „ја“, већ његове *парцијалне модификације и конкретизације* и задовољство које доживљава своје метаморфозе:

[...] umetnost življenja nema istorije : ona ne evoluirala : zadovoljstvo koje otpadne otpalo je zauvek i nezamenljivo je. Dolaze druga zadovoljstva koja ništa ne zamenjuju. *Nema napretka u zadovoljstvima*, ničeg sem preobražaja (Bart 1992: 58).

Барт је студијом *РБ по РБ* још више нагласио свој „пад у естетско“ успостављајући „један индиректан и прелазни дискурс“ (Bart 1992: 125). Тај дискурс јесте ипак дискурс о телу, онако како га Барт доживљава у *Задовољству у тексту* – задовољственом, еротском и естетском телу. Тај дискурс тела Барт назива „поетским“:

»Poetskim« se može nazvati (bez vrednosnog suda) svaki onaj diskurs u kome reč vodi ideju : ako volite reči toliko da im podlegnete, vi ćete se izvući iz zakona označenog, iz piskaranja. To je doslovno *onirički diskurs* (naš jezik hvata reči) koje mu prolaze pod nosom i od njih pravi priповest). Samo moje telo (a ne samo moje ideje) može se praviti u rečima, da u neku ruku bude stvarano od njih... (...) (Bart 1992: 181).

Реч стиче вредност *на нивоу тела* (Bart 1992: 155). Могло би се рећи да је Бартово схватање (ауто)биографије у ствари (ауто)еротографија (Gill 2015: 37). Тај онирички дискурс, како га Барт назива, настаје у преплету телесних одушевљења, „загрејаности у низу, из манија које су трошне“ и језика који се опире довршењу текста („...*одушевљење* значи *опструкцију* : реч застаје неко време у грло...“; Bart 1992:

³³⁹ Синтагму користи Барт (1992: 216).

131) не би ли се изградило фрагментарно сопство. Аутобиографија³⁴⁰ јесте егo-документ у којој се *интимна и општа егзистенција сусрећу у фрагментарном поетском телу* (текста). Барт властито тело пише фрагментарно.³⁴¹ Фрагментација сопства дешава се у виду фотографија и биографема, различитих перспектива тела и његових текстуалних плуралних модификација „ја“.

Упркос властитој тврдњи да језик може видети (1992: 193), Барт не мисли на основни, видљиви ниво перцепције (о којем је писао у кинеским путописима), премда *карневалски гротескно* (што упућује на чулно-телесно и визуелно) карактерише *покушај* да се изгради *тоталитет (сопства)*:

Totalitet istovremeno zasmеjava i zastrašuje : nije li on, kao i nasilje, uvek groteskan (i stoga se može vratiti u posed samo u estetici Karnevala)? (Bart 1992: 216)

Како је Барт суштински посвећен књижевном апсолуту, за њега књижевност израња из апсолута живота субјекта, те отуда води у *бескрај писања текста* и илузију да се дело може довршити (Bittner 2017: 7-15). У покушају исписивања себе, изградње „ја-текста“, постоји само *слутња тоталитета* које биће у *естетичком бескрају* осећа,³⁴² један фрагментарни аутопортрет, отворени круг фрагмената. Овај фрагментарни књижевни аутопортрет третирамо као егo-документ у погледу конвергенције *чулно-интимног* које се, хајдегеровски речено, *откривајући скрива и друштвеног* које се додатно разоткрива. Феноменолошки *егo* враћа се у теорију књижевности у нешто *конфорнијој форми* путем речи „тело“ и „сопство“, док Барт као еклектик, поставља у први план субјективност која обједињује и свест и тело, с обе стране картезијанског јаза (Coste 2009). Дикурс о себи, у хоризонту Бартових контемплација, постаје *могући естетски дискурс о немогућем*: аутобиографија не открива знање о *self*-у, већ је њен „интерес“ да укаже на *немогућност завршетка и тотализације* (De Man 1979: 922).

³⁴⁰ Пол де Ман ће у свом тумачењу аутобиографског текста истаћи како аутобиографија није ни жанр, ни модус приповедања, већ фигура читања или разумевања (1979: 921). Ово поимање аутобиографије као фигуре од прелиминарне је важности за Барта, с обзиром да „фигура“, поред реторичке, има извесну *телесну конотацију*.

³⁴¹ Види:

„Pisati telo
Ni koža, ni mišići, ni kosti, ni
nervi, nego ostalo : neko »ono«,
neuravnoteženo, vlaknasto, baršunasto,
rašćupano, ogrtač za klovna“ (Bart 1992: 215).

³⁴² В. ВАЛЕРИ 1980. Појам естетичког бескраја узимамо од Пола Валерија (Paul Valéry) који у истоименом есеју „Естетички бескрај“ („L'infini esthétique“, 1934) прави разлику између *ефеката са коначном тежњом* који чине поредак практичних ствари (нпр. глад) и *ефеката са бесконачном тежњом* који чине поредак естетичких ствари и досежу максимум слободе – бескрај (нпр. наслада). Вид, додир, чула мириса и слуха, кретање и говор образују скуп ефеката с бесконачном тежњом. Видети више: БУЛАТОВИЋ 2018.

4.3. Језичка фрагментација и искуство телесног у *Фрагментима љубавног говора*

Нужна фрагментација процес-сопства уочава се и у Бартовим *Фрагментима љубавног говора* као својеврсном его-документу у којем желимо да укажемо на **кључне моменте** такве фрагментације. Блискост Мерло-Понтијеве и Бартове теоријске позиције у погледу искуства телесног и искуства љубави спонтано „комуницирају“ једна с другом. У том контексту Бартови *Фрагменти љубавног говора* јесу крајње адекватан полигон за разумевање концепта тела и искуства телесног у блиској спрези са моделом фрагментарног говора. Бартови *Фрагменти љубавног говора* као пример *его-документа*, драмског монолога *заљубљеног ја* који прераста у готово друштвени чин, схваћени су и сами као *текст-тело* које разоткрива тело трагично заљубљеног сопства. Такво сопство записује *себе у процес-форми* љубави, у низу фрагмената. Заљубљено „ја“ јесте процес-сопство које се кроз артикулацију љубавног искуства, кроз језик, исказује као нужно фрагментарно. Бартови *Фрагменти* јесу *документ* његове, надасве, трагичне заљубљености кроз непосредни доживљај или посредно, кроз разговоре и лектиру.

Штавише, Бартови *Фрагменти љубавног говора* представљају укрштање књижевног и, структурно доминантног, теоријског дискурса „преко аутобиографског првог лица или трећег лица наратива (анегдотичности сећања) у изрицање општих модела уписује ауторову личну перспективу, емотивни чулно-телесни доживљај“ (Јуван 2019: 46-47). Та хибридизација Бартовог текста приближава га его-документу: лично које се бележи фрагментарно дневнички јесте конфронтационо са Бартовим заводљивим теоријским говором и знањем (Јуван 2019: 45), односно конкретније са јавним (социјалним) аспектом Бартовог тела. Начин бивања заљубљеним субјектом (слој структуре) уско је повезан са његовом естетиком егзистенције и изражавања, то јест *начином бивања у тексту* (естетски слој) – фрагментарно. Бартово заљубљено „ја“ упушта се у авантуру семиологије, попут „махнитог семиотичара“ (Bart 2015: 247) који ишчитава и тумачи *знаке* свог и другог тела, покушавајући да процес-форму љубави објасни логички, интертекстуално, „помоћу структуралистичко-семиотичког кода“ и „фигура“ љубавног говора (слој значења) (Јуван 2019: 45).

Генеалозија, извори, жанр, наслов или како су састављени Фрагменти?

„Erot je sistem. Međutim, danas nema nikakvog sistema ljubavi a i onih nekoliko sistema koji okružuju savremenog zaljubljenog ne daju mu nimalo prostora (izuzev za jedan krajnje obezvređen položaj): premda se obraća ovom ili nekom drugom od prihvaćenih jezika, nijedan od njih mu ne daje odgovor, osim kako bi zaljubljenog subjekta odvratio od onoga što on voli“

(Bart 2015: 256).

Фрагменте љубавног говора (у даљем тексту и: *Фрагменти*)³⁴³ Барт почиње да пише у јануару 1975. године,³⁴⁴ а у француским књижарама се појављују 1977. и незнатно брзо постају готово бестселер. Тачније, *Фрагменти*, који, штавише, у самом наслову експлицитно нуде појам „фрагмента“, сугеришући романтичку традицију хибрида (Juvan 2019: 45), указују се као плодно интерпретативан „материјал“ за испитивање телесног искуства заљубљеног субјекта које „ломи“ језик, односно говор, али и обратно. Није само говор тај који се слама, већ и само тело, које се „троши“ у осећају заљубљености. Тачније, говор бива одслик „истрашеног“ заљубљеног тела.

Сам Барт је у интервјуима разјашњавао генеалогiju и филозофију композиције властитог текста. *Фрагменти љубавног говора* најпре су резултат предавања које је држао на Школи високих студија (*École des hautes études*) о дискурзивности језика љубави, али и општег одушевљења на које је наишао међу студентима који су се снажно пројектовали у тематику.³⁴⁵ С друге стране, ова Бартова студија, која је по свему судећи *ипак теоријска*, представља љубавни дискурс вертеровске провенијенције који је, сматра Барт, крајње усамљен, изолован и демодиран.³⁴⁶ Реч је, свакако, о љубави-страсти. Студија представља дубоко личан, практично дневнички аспект текста заснован на интимним импресијама, разговорима и лектирама – модел „читалачке свеске“ (Барт, Бонфоа 2011: 74). Барт пише *Фрагменте* мотивисан извесним „историјским обртом“, али и жељом за *афирмацијом*, односно „исправљањем неправде“ нанесене љубавном дискурсу.³⁴⁷ Наиме, историјски, а и културолошки, Барт види преврат у томе да је сексуално, чак и порнографско,

³⁴³ Наиме, често се Бартова студија преводи као *Фрагменти љубавног дискурса*. С обзиром да је реч о структурално устројеној књизи и Бартовој специфично лингвистичкој терминологији и склоности ка сцијентизацији, такав превод не би био кардинална грешка. Међутим, готово је засигурно да је Барт већ увелико упловио у прозни дискурс, а самим тим и реч „дискурс“ заменио нешто поетскијом – „говор“, јер како и сам наводи, љубавни осећај (*le sentiment amoureux*) неопходан је како би се *фигуре нанизале* (2015: 20).

³⁴⁴ Видети: ХИТ 2011.

³⁴⁵ У интервјуу „Барт у налетима језика“ Барт тврди да ће књигу разумети искључиво они **који се буду јасно идентификовали са позицијом заљубљеног субјекта** (2011: 74). То је отуда и најбољи пут интерпретације (иако је идентификација у тексту крајње анахрона у теорији књижевности, није зачудно да Барт показује и традиционализам свог сензибилитета), али то значи да и публика на коју Барт рачуна јесте, заправо, малобројна.

³⁴⁶ Вертеровски дискурс Барт узима за *чист* дискурс заљубљеног субјекта (2015: 249). Барт ће рећи да љубавни говор дефинише усамљеност која сеже до екстрема (*une extrême solitude*; 1977: 5). Напросто, Барт сматра да љубавни говор није „у моди“. Рећи да је љубавни говор *демодиран*, а нарочито у интелектуалном миљеу, као и осујећен од стране бројних теоријских језика, указује на Бартов интерес најпре за лингвистичку страну љубавног осећаја, односно његову језичку природу. Као што га је у студији *Систем моде* (1967) уистину интересовао сам *језик моде*, а не њен садржај који је испуњавао странице *Elle*-а и других часописа, тако и у *Фрагментима* Барт покушава да демистификује „Ерот као систем“ којег готово, сматра он, и нема.

³⁴⁷ Види:

„Istorijski obrt: nije više nepristojno ono što ima karakter seksualnosti, ono što je seksualno, već je nepristojno ono što je *senimentalno* – cenzurisano u ime onoga što je, zapravo, samo *jedan drugi moral*.“ (Bart 2015: 217).

потиснуло оно сентиментално, нежно и сензуално, односно да је говор заљубљеног субјекта потиснут, маргинализован и омаловажен.³⁴⁸ У пориву да пружи глас одређеној маргинализацији, Барт као афирмацију *места љубави* означава суштински љубавни субјективитет, а који је ништа до субјект који *проговара* о својој заљубљености у „ја“ или „он“ лицу фрагментарне форме говора.

Имајући у виду да је аутопортрет заљубљеног предочен у *Фрагментима* „осликан“ пре метафоричким, а не структуралистичким језиком и фигурама, он представља его-документ још на два начина: *први*, већ очигледан, успостављен је аутонарацијом заљубљеног субјекта који драмским методом говори о љубавном осећању; *други начин*, мање очигледан, представља Бартово истицање важности љубавне приче, историје коју испреда друштво. То наглашавање улоге друштва у нарацији љубавне згоде може се довести у везу са его-документом који, како је раније наговештено, изражава и друштвено тело наративног „ја“. Друштво ће се постарати да напише историју суза, како каже Барт, побројати сва раздобља у којима су жене и мушкарци плакали због заљубљености (2015: 221-222). Такође, подсетимо се и Бартовог упорног наглашавања како љубавни говор више „није у моди“, односно како је друштвено маргинализован, што упућује на историјско-културални аспект љубавног тела. Дакле, заљубљено „ја“ пишући свој властити „текст“, своје заљубљено тело, носи одиста и одређена обележја културе, друштва и раздобља у која је уроњен и у којима испишује свој его-документ, мозаични аутопортрет. Тај заљубљени его, онако како смо га дефинисали у претходним поглављима, то „ја“ настало писањем јесте *низ фигура*, „скуп фрагмената, комадића различитих идентитета спојених у један; једно љубавника, ништа друго до миријаде интензитета, искре живота, детаљи културе...“ (Хит 2011: 110).

Солилоквиј заљубљеног субјекта

У студији *Ролан Барт према Ролану Барту* која се појављује из штампе пре *Фрагмента*, Барт ће глаголе „говорити“ и „љубити“ скоро поистоветити:

Zamislimo za tu dvojaku funkciju, vezanu za isto mesto, jedan jedini pristup, koji bi nastao iz istovremene upotrebe govorne reči i poljupca : govoriti ljubeći, ljubiti govoreći. Treba verovati da ta žudnja postoji, pošto ljubavnici ne prestaju da »ispijaju reč sa ljubljenih usana«. Ono u čemu onda oni uživaju kroz ljubavnu borbu jeste igra smisla koji se rascvetava i vene : funkcija koja se muti : jednom reči : *promrmljano telo* (Bart 1992: 168).

Говорити љубећи значи волети говорећи. Један од упечатљивијих примера које Мерло-Понти наводи у *Феноменологији перцепције*, а који израња као важна веза са Бартовим разумевањем спреге језика и љубави јесте пример девојке којој је

³⁴⁸ Види: „[...]Verovatno se na hiljade subjekata služi tim diskursom (ko to uopšte zna?), ali taj diskurs niko ne podupire; okolni jezici su ga se potpuno odrekli: oni ga ne poznaju, nipodaštavaju ga ili mu se podsmevaju, a on je odsečen ne samo od moći već i od njenih mehanizama (kao što su nauka, tehnika, umetnosti)“ (Bart 2015: 17).

ускраћено да се види са вољеним бићем³⁴⁹ што условљава губитак апетита, одбијање хране, а потом и – губитак говора. Овај љубавни „инцидент“ који резултује афазисом корелира са прилично јасно постављеном Бартовом хипотезом о језичкој фрагментацији, односно језичком „осакаћењу“ и свеопштој језичкој збрци у директној повезаности са искуством телесног, а у Мерло-Понтијевом примеру има чак и снажну црту и физиолошког и метафизичког. Љубав и секуалност постављају се као оне које надилазе физиолошко тело.³⁵⁰

Заљубљено тело које говори о својој заљубљености јесте „прогрмљано“ тело, но, то тело није неартикулисано, већ је његов говор *драмски жив*, али искидан и непотпун. *Фрагменти* су замишљени монолошки, тачније као солилоквиј заљубљеног субјекта на који одговора нема, односно говор који је жив, али ипак симулиран, па чак и монтиран, на основу извора из литературе, динамичних разговора са пријатељима и познаницима, личних љубавних афера и искустава.³⁵¹ У интервјуу који је Жак Анри водио са Бартом, Барт експлицитно говори о својој *концепцији љубавног говора*:

Моја визија љубавног дискурса је визија у суштини *фрагментарна, дисконтинуирана, лепршава*.³⁵² То су епизоде језика које се врте у глави заљубљеног, острашћеног, епизоде које су сад нагло прекинуте због овога или онога, због љубоморе, састанка који се није одржао, неког неподношљивог чекања, у том тренутку разбија се форма краја монолога и прелази се на другу фигуру. Испоштовао сам радикални дисконтинуитет ове бујице језика која надире у главу љубавника. (...) Нисам никако желео да текст изгледа као љубавна прича. Ја сам убеђен да је добро изграђена љубавна прича, са почетком и крајем и заплетом у средини начин на који друштво нуди љубавнику да се помири на изванредан начин са језиком великог Другог, тако што ће изаткати сопствену приповест, у којој и он игра улогу (Барт, Анри 2011: 82).

У наведеном одломку из интервјуа, јасно се указују *два колосека* на којима су *Фрагменти* изграђени, а о чему је Барт неспутано говорио: о *интимној* и о *друштвеној* нарацији о љубави. Друштво „тражи“ причу, историју, довршење, а ја-љубави не може да уцелови *причу о себи* јер је у њој. Фрагментарни и усамљени љубавни дискурс који је потребно афирмисати у друштву супротстављен је целовитости љубавне приче, а можемо рећи и мита, коју испреда друштво

³⁴⁹ Барт ће рећи „вољени објект“, што је, како је навео у једном од интервјуа, ствар принципа који не означава пол (јер су осећања универзална) и напосто, јасно је да је Барт склон дихотомијама, те појму „заљубљеног субјекта“ структуралистички супротставља појам „вољеног објекта“. Није, дакле реч, о картезијански постављеном контексту разумевања појма. Попут унисекс фармерица или фризура, таква су и осећања, говори Барт у интервјуу „Друштво припитомљује љубавника кроз љубавну причу“ са Филипом Рожеом (2011: 88).

³⁵⁰ Уп. „Triba bez svake sumnje priznati da stid, žudnja, ljubav uopće imaju metafizičko značenje, to jest da su oni neshvatljivi ako se čovjeka tretira kao mašinu upravljaju prirodnim zakonima, ili čak kao »svežanj instinkata«, i da se oni tiču čovjeka kao svijesti i kao slobode“ (Merleau-Ponty 1978: 181)

³⁵¹ Од литерарних извора, поред Гетеовог *Вертера*, Барт посебно наглашава Платонову *Гозбу*, Ничеа, немачки *Lied*, као и друге прикупљене изворе који се очитују на маргинама текста и који не представљају академску строгост, већ једну недовршену топографију оних извора који су размењивали фигуре љубавног говора, односно оних који су покушавали да схвате (своје) заљубљено биће.

³⁵² Наглашени део текста је наш.

покушавајући да испише историју (*histoire, récit*) једне љубави, љубавних суза. Причање прича Барт везује за друштво као једну од његових „кодираних активности“ и стега (Барт, Роже 2011: 96). Бартов его-документ заљубљеног „ја“ заснива се умногоме на истицању друштвене непопуларности говора о љубави и ега који, ослањајући се на интертекст, испишује свој сентиментални интимни наратив. За Барта нема прозаизације у љубавном говору, већ важи теза да онај који је луд од љубави, односно који јесте у љубави *не може да напише своју причу*, већ је само може представити језички фрагментарно, у делићима:

U osećanju ljubavi, u ljubavnom ludilu, ako hoću da govorim, ja pronalazim : Knjigu, Doxu, Glupost. Smešanost tela i jezika : šta započinje? (Bart 1992: 108-109)

Заљубљено „ја“ у проговору о свом бивању субјектом-у-љубави себе изражава нецеловито, недоречено, недовршено. Реч је о томе, како наглашава Мерло-Понти, да је љубав „вербална конструкција, или пак највише схоластика из које се језик повукао“ (2016: 39). За Мерло-Понтија, еротско у спрези са сексуалношћу објашњава се структуром тела и његовим метафизичким квалитетима да трансцендира једнозначје егзистенције:

Važnost pridana tijelu, kontradikcije ljubavi vezuju se, dakle, za općenitiju dramu što proizlazi iz metafizičke strukture moga tijela, koje je ujedno objekt za drugoga i subjekt za mene. Žestina seksualnog užitka ne bi mogla objasniti mjesto koje seksualnost zauzima u ljudskom životu i na primjer fenomen erotizma, kad seksualno iskustvo ne bi bilo kao neka, svima dana i uvijek pristupačna, proba ljudske sudbine u njezinim najopćenitijim momentima samostalnosti i zavisnosti (1978:182)

Его у љубави јесте онај који се суочава са парадоксима обраћајући се другом телу „оживљеном свешћу“ (Merleau-Ponty 1978: 182) и ту настаје – драма, „жустрији покрет моје садашњости према мојој будућности, [...] чувство које ме остављало без ријечи, [...] хитња да дође дан састанка“ (Merleau-Ponty 1978: 394). *Фрагментима* Барт покушава да предочи јединствени *структурални*, а не психолошки, профил, тачније (ауто)портрет заљубеног субјекта, његову (односно, своју) интимну топографију.³⁵³ Фрагментарни језик заљубљеног „ја“ формира *сопство у процес-форми љубави* као „недовршени“, „структурални аутопортрет који читаоцу нуди место живе речи (*parole*)“, како тврди Барт (2015: 19). Тако се кристалише и *место љубави* као круг фрагмената, низ фигура, у чијем се центру налази заљубљени субјект који заљубљено говори одсутном вољеном бићу.

Бартово начело у *Фрагментима* подразумева да заљубљено биће не можемо свести на „пуки субјект са симптомима, већ да у његовом гласу (треба да) зачујемо оно „неактуелно“, то јест непопустљиво“ (2015: 19). Такво начело оправдава и

³⁵³ Тим поводом, Барт подсећа на *Карту земље нежности (La carte du Tendre)*, топографску алегоричну мапу стадијума љубави и њених путева која се појавила и као гравура у седамнаестовековном роману *Клелија (Clélie)* Мадлен де Скидери (Madeleine de Skudéry). *Нежност* заузима важно место у скицирању портрета заљубљеног који нам предочава Барт. Наиме, насупрот сексуалном задовољству које престаје оног момента када се постигне, **нежност се не укида јер је никад довршена**, неутажива, пролонгирана: тамо где је субјект нежан, уистину изражава своју мноштвеност (Bart 2015: 271-272).

драматизацију, чак театрализацију³⁵⁴ теорије којој читалачки присуствујемо (и учествујемо) у *Фрагментима*. Наиме, како би се на сцену поставило истраживање, а не анализа,³⁵⁵ љубавном дискурсу је *враћено његово главно лице*, а то лице јесте – „ја“ (Bart 2015: 19). Дакле, Барт хоће да истражи љубавни дискурс, афирмишући га кроз своје *истраживање*, управо на најаутентичнији начин на који се он збива, драмски и драматично, избегавајући притом форму метајезика. Такође, Мерло-Понти сматра да је љубав за оног који је доживљава тешко изразива:

[...] за zaljubljenika koji je doživljava, **ljubav je bezimena, ona nije neka stvar koja bi se mogla okružiti i naznačiti**, nije ista ljubav o kojoj govore knjige i dnevne novine, zato što je to način na koji on uspostavlja svoje одношаје sa svijetom, **to je jedno egzistencijalno značenje** (1978: 395).³⁵⁶

Љубав о којој „говоре књиге и дневне новине“ јесте друштвена форма љубави која претендује на заокружену причу коју прича неко трећи. Заљубљено „ја“ не може заокружити и довршити свој говор о бивању у љубави јер заљубљеност има егзистенцијални смисао, она је попут атмосфере тела. Отуда, Барт бира да се у *Фрагментима* све збива *као да* на позорници говори заљубљени. Избор овог, како га Барт назива, „драмског“ метода, условљен изразитом нетолерантношћу према метајезику (Bart 2015: 19), у функцији је „ослушкивања“ деловања језика у свом егзистенцијалном смислу јер на метанивоу, језиком о језику, не би било могуће доћи до изворне аутентичности.

Отуда, говор заљубљеног, суштински недоречен, искидан и хаотичан (мерло-пontiјевски, збрка емоција прати и збрку језика), структурално је замишљен као *низ фигура у кругу фрагмената* који формирају недовршени аутопортрет заљубљеног, али који се могу читати и разумети као аутономни одломци. Љубавни дискурс има своју (љубавну) топику, а то место (топос) љубави јесте – *фигура* (Bart 2019: 21). Фигура у *Фрагментима* од кључног је значаја за интерпретацију *нужне фрагментације сопства* у тексту, указујући се у пресеку везе *телесног* и *језичког* (реторичким) који се проналазе у недовршеној, фрагментарној форми.

Фигура у пресеку језичког и телесног

Фрагменте симулираног љубавног дискурса заљубљеног ја које је усамљено колико и дискурс сâм, Барт, дакле назива – *фигурама* (2015: 19).³⁵⁷ Међутим,

³⁵⁴ Видети: БАРТ, БОНФОА 2011.

³⁵⁵ Барт не жели дисертацију о љубави. У интервјуу који је Жак Анри водио са Бартом, писац експлицитно говори како још од *Задовољства у тексту* не може да поднесе дисертацију о „предмету“ (2011: 81).

³⁵⁶ Наглашени део цитата је наш.

³⁵⁷ Уп.:

„Kako su intelektualne stvari kroz binarnost ličile na ljubavne, što mu je godilo, za njega je to bila figura. Tu figuru je on kasnije pronašao istovetnu u opoziciji vrednosti. Ono što je moralo u njemu skrenuti semiologiju, bilo mu je prvo princip uživanja : semiologija koja je napustila binarnost, njega se više ne tiče“ (Bart 1992: 60).

иновативност Бартовог разумевања „фигуре“ огледа се у томе што појам „фигуре“ не треба схватити у смислу који му придаје искључиво реторика, већ у једном „гимнастичком или кореографском смислу“ (2015:19), дакле готово визуелном, телесном смислу, у контексту разумевања органске форме, тела као текста у покрету. Како би додатно разјаснио своје схватање фигуре, Барт прави компарацију са грчком речи „схема“ (*σχῆμα*) која није логички апарат, већ представља плесни покрет, обузетост тела извесном радњом:

[...]reč je o telima atleta, besednika, statua³⁵⁸ : to je ono što se, od tela koje je svo u naponu, može zaustaviti. Tako je i sa zaljubljenim koji je obuzet svojim figurama: on se napreže i upinje u jednom takoreći ludom sportu, troši se kao atleta; on „frazira“ poput besednika; ulovljen je, ukipio se, okamenjen u jednoj ulozi, baš kao statua. Figura je taj zaljubljeni na delu “ (2015: 19-20).

Језичка фигура заљубљеног коју нам Барт нуди има форму људског тела (Барт „пати“ од визуелизације језика)³⁵⁹ и то у покрету и напону, какве су, на пример, Микеланђелове *non finito* скулптуре. Барт нам у *Фрагментима* говори да је текст представа тела у фигуративном смислу, то јест да тело, заузимајући беседничку *перспективу* извесне телесне фигуре коју утискује у текст, *фрагментира* *сопство* у том тексту на низ језичких фигура. Наново искрсава Барт-писац, који осцилира између теоријског и прозног дискурса, предочавајући скоро „заљубљено“³⁶⁰ да је љубавни дискурс изаткан од „чежњиве чежње, од Имагинарног“ (2015: 20). Такође ће о појму фигуре заводљиво и поетски рећи:

Svaka figura se rasprskava i sama po sebi treperi kao zvuk odsečen od čitave melodije. [...] one su Erinije koje se komešaju, sudaraju, stišavaju, vraćaju se i gube/nestaju, bez iole više reda nego što ga ima u letu komaraca (2015: 23).

У студији *Ролан Барт по Ролану Барту*, коју објављује пре *Фрагмената*, аутор један од уломака насловљава „Волим/Не волим“.

³⁵⁸ Очито је да Барт пред очима има скулпторска дела грчких мајстора која су у „активном“ положају, односно у извесном тренутку напона.

³⁵⁹ Барт у својој аутобиографији експлицитно каже како је изненађен општим неразумевашем појма тела који је доминантан у његовој мисли. Наиме, Барт примећује да јавно мишљење појам тела редуцира доживљавајући га најпре у његовој физичкој и физиолошкој равни потпадајући под доксу традиционалне поделе на материјално и духовно, односно дихотомију субјект-објект.

³⁶⁰ У интервјуу „Друштво припритомљује љубавника кроз љубавну причу“ који је Филип Роже водио са Бартом за *Плејбој* у септембру 1977, Роже поставља следеће питање:

„Ево питања које сам хтео да Вам поставим од самог почетка: Ова љубавникова књига, да ли сте били заљубљени када сте је писали?“

То је питање на које сам одбијао да дам одговор до сада. (смех.) Па...рецимо да је књига већим делом заснована на личном искуству: већим делом такође на читању, на разговорима са пријатељима. Што се тиче мог доприноса, лично знање којим сам се користио није неко о одређеном искуству. Ова стања свести, покрети, грчења су наслеђе неколико претходних љубавних афера. С тим на уму – зашто не признати – имао сам кристализирајућу епизоду. Рецимо да сам замислио књигу као начин да се не изгубим, да не западнем у очај. Написао сам је а ствари су се оформиле властитом дијалектиком“ (2011: 98).

Када је реч о структури фигура и њиховом низању, та структура је следећа: на самом почетку даје се партикуларан аргумент (а не дефиниција) фигуре односно „скица драмског заплета“ (Bart 2015: 21), а сам тај аргумент дат је у форми реченице која није „засићена“, односно није „довршена порука“³⁶¹ (Bart 2015: 22) Како би се избегло тражење „дубљег“ смисла у структурацији низа фигура (јер је и сам говор заљубљеног често бесмислен и хаотичан), тај редослед је крајње произвољан, насумичан. Барт не покушава да пружи нацрт одређеног љубавног наратива, нити да конструише некакву филозофију или дисертацију о љубави. Реч је о тежњи према афирмацији усамљеног говора (Bart 2015: 25) који је *фрагментаран, дисконтинуиран, лепршав* (Барт, Анри 2011: 82), у вртоглавици љубавне драме – у превирању, неухватљив (процес-форма).

Плес фигура: аутопортрет заљубљеног и круг фрагмената

Кључна замисао овог поглавља јесте да се произвољним избором нанижу и протумаче одређене фигуре које препознајемо као значајне у интерпретацији везе *језичке фрагментације и искуства телесног*, односно начинâ на које се све језик „ломи“ када тело проживљава стање заљубљености, када се смешта у процес-форму љубави. Тај плес фигура јесте *процес-форма љубави* која, искидано у Бартовом тексту, сугерише *ток* заљубљивања, а помаже нам да успоставимо и предочимо мозаични аутопортрет заљубљеног.³⁶²

Тај редослед фигура које представљају кључне тачке „речника“ заљубљеног сопства у нашем истраживању јесте следећи: на самом почетку јесте (1) *тело*³⁶³ као *par excellence* место резонирања емоција и љубавног осећаја заједно са (2) *срцем* као кардиналним органом жеље. Жеља условљава потребу за (3) *додирима*, односно контактом са другим телом које се жели и због (4) *навођења*, то јест усмеравања еротичке перцепције од стране другог који указује да је такво биће жељено при чему следи интезивно (5) *одушевљење* и чувени усклик – (6) *предиван!* Своје одушевљење, страст и лудило, заљубљени субјект покушава да (7) *прикрије* (фигура *сакрити*) од вољеног бића који се не да сврстати, класификовати јер је (8) *атопично*. Међутим, пошто се љубав-страст не може задуго крити, врло брзо услеђује (9) *изјава* – (10) *волим те!* Након признања себи и другом, следи (11) *испуњење* које настаје у једном (12) дереализованом окружењу (фигура *дереализација*) у којем заљубљени, попут махнитог семиотичара, ишчитава двосмисленост (13) знакова (фигура *знаци*). Међутим, када наступи некаква (14) *промена* у љубавној *setting*-у, нешто што заљубљеном преокреће слику вољеног бића, његова (15) *замуклост* или болни (16) *одјек* изговореног, заљубљено тело

³⁶¹ У оригиналу: „[...] n'est pas une phrase pleine, ce n'est pas un message achevé [...]“(1977: 9).

³⁶² Барт, врло интересантно, поставља заљубљеност уз женственост. Заљубљеност феминизира, умекшава карактер („будућност припада онима у којима има нечег женственог“) (Bart 2015: 35).

³⁶³ Како би било јасније које су фигуре изабране за „скицирање“ портрета заљубљеног, биће назначене *italic* формом. Бројеви испред фигура означавају претпостављени редослед који не мора нужно бити предодређен.

реагује (17) *плакањем* и (18) *трошењем* које умара тело „исто тако окрутно као што га умара и физички рад“ (Bart 2015: 247).

Заљубљеног све више прогони (19) *одсутност* вољеног бића и процес-форма љубави прелази у (20) *чекање*. Заљубљени тада постаје субјект умршен у „чвор калкулација“ и размишљања шта чинити (21) (фигура *понашање*) јер за њега не важи дискурс здравог субјекта „или-или“: он тражи (23) *излаз* у осећају да мора одустати од своје заљубљености, односно осећаја (22) *изгнанства* из свог дереализованог, имагинарног. Тада наступа права кулминација љубавне (24) *драме* кад се заљубљени субјект одлучује на артикулацију својих осећања и сензација и експресију себе, односно на (25) *писање*. Но, права драма збива се у језику јер заљубљени почиње да *лута* у свом изражавању (26) (фигура *лутање*), односно не успева да исприча своју причу онако како би је друштво, уместо њега, исприповедало. То *лутање се очитује у писму*, распршеном и фрагментарном дискурсу. Заљубљени схвата (27) (фигура *схватити*) да једино што може да пружи јесу искидани, наизглед неповезани, делови приче, фрагменти говора, недовршене реченице. Заљубљени покушава да разуме суштину егзистенције у којој је, да спозна метафизичку равн љубави како би могао да овлада њеном материјом и љубавним говором (слој значења).³⁶⁴ Дакле, у читалачки слободној реорганизацији фигура наслућујемо својеврстан (ауто)портрет заљубљеног субјекта разочараног у своју љубавну историју (причу) коју упорно покушава да напише, али схвата да је може афирмисати једино ослушкивањем свог, заљубљеног тела које се „даје“, то јест пише у крхотинама, фрагментима. Језичка фрагментација и телесно искуство заљубљеног тела представљају, у најмању руку, суштинску тему Бартових *Фрагмената*. Доказаћемо у наставку на конкретним примерима појединих фигура.

Фигури тела Барт приписује троструки статус. Најпре, у основи та фигура настаје сваким осећањем, магнетизмом слике или помишљу која резонира телом заљубљеног, а узрокује је други, односно вољено тело. Болно резонирање неке слике или речи у афективној свести субјекта, Барт сматра *темељним модусом љубавног субјективитета*³⁶⁵ јер је за њега очигледно тело *par excellence* простор и епицентар одјека (2015: 243).³⁶⁶ То друго тело, тело вољеног бића јесте узрок жеље, а наспрам

³⁶⁴ Поводом фигуре *схватања*, односно драме у језику који уобличава љубавно осећање и разумевање његове супстанцијалности, Сузан Зонтаг у инспиративном тумачењу Бартовог списатељског сензибилитета насловљеном „Писање себе“ (1981) претпоставља, с пуним правом, својеврсну платоничку концепцију разумевања љубави у *Фрагментима*:

„Монолог *Љубавног говора*, који је очигледно инспирисан разочараношћу у љубави, закључује се духовном визијом у класичном Платоновом стилу, у којој се ниже љубави трансформишу у више, инклузивније љубави“ (2011: 137).

³⁶⁵ Због саме природе љубави, њене неизвесности, заљубљени субјект „осуђен је“ на чекање (фигура *чекања*) исхода, разрешење љубавне кризе. У том чекању, снажно одјекује одређена слика или мисао. Фигура *одјека* такође чини важан елемент љубавног субјективитета.

³⁶⁶ В. „U meni se razleže ono što saznajem svojim telom: nešto oštro a prefinjeno najednom budi to telo koje je u međuvremenu bilo usahlo u svom razumskom znanju o tome kako stvari inače stoje: reč, slika, misao deluju poput udarca bičem. Moje unutarne telo počinje da treperi kao da ga potresaju zvuci truba koje se odazivaju

њега говор заљубљеног „ја“ „испрекидан, суздран, склон томе да се намах повуче“ (Bart 2015: 96). Говор заљубљеног ега јесте *низ фигура у покрету* подстакнут резонирањем слике-речи коју заљубљени субјект проматра парцијално. Тело и срце као орган жеље у нашој интерпретацији узимамо за „полазне“ фигуре,³⁶⁷ односно фигуре нултог степена, почетне тачке конструисања портрета заљубљеног којем телесно искуство фрагментира говор.

Фигуре вољеног бића и фрагментација слике другог у језику

Предиван

Имајући у виду да је вољено тело управо оно које побуђује жељу, „ја“ се пита о каквој је тачно „структури“ реч. Не воли се биће, поентира Барт, због својих *израчунљивих квалитета и особина*, већ из разлога да оно (биће) *јесте*, да постоји (2015: 269). Отуда, заљубљени субјект, не знајући како да „начини попис“ елемената структуре вољеног бића које ипак доживљава као целину (није реч о фетишизацији), често ће рећи – *предиван!* (Bart 2015: 41) Кроз, заправо, једну „празну реч“ која недовољно јасно прецизира карактеристику бића, жеља струји кроз дату неодређеност збивајући се у језику. Заљубљени субјект нуди суштину свог одушевљења. Та суштина одушевљења настаје фрагментацијом или, прецизније речено, редукцијом, свих елемената структуре која заводи заљубљеног у недовољно величанствену реч, штавише у једну *не-реч* – реч која не каже скоро ништа. Но, ипак, „предиван“ означава јединствену³⁶⁸ жељу заљубљеног субјекта коју само вољено биће узрокује. И та жеља се воли, а она је изаткана у говору.

Атопичан

За заљубљеног субјекта вољено биће се не да сврстати, оно је – *атопично*, без места, *неописиво* (Bart 2015: 59)³⁶⁹. Баш зато што заљубљени субјект доживљава да је вољеног немогуће описати (сврстати), његов језик се мучи, колеба, кида у покушајима да опише своје вољено биће јер „сваки придев је нетачан, тежак, погрешан, незграпан“ (2015: 59). Слика вољеног тела избегава опридевљавање. Опис вољеног бића је недовољан, отворен, недовршен. Оно је неописиво.

Навођен

Биће волимо и изражавамо, сматра Барт, и кроз говор трећег. Односно трећи (некако „он/она“), језичким указом о вољеном бићу, усмерава и „управља“ нашом еротичком (и естетском) перцепцијом и кристалише нашу љубавну жељу. Такву

jedna drugoj: to pobuđivanje ostavlja trag, a taj trag se rasprostire i sve biva (pre ili kasnije) opustošeno“ (Bart 2015: 243).

³⁶⁷ „Полазна“, нулта фигура јесте наш израз.

³⁶⁸ Од милион тела воли се управо то једно, каже Барт (2015:42).

³⁶⁹ Барт сматра да би право значење појма *atopos* било управо *неописиво*. Покушавајући да објасни атопичност љубавног субјекта, Барт алудира на Сократову атопичност како су о њему говорили његови саговорници алудирајућу на оригиналност његове појаве.

фигуру Барт назива *навођењем (induction)* (2015: 170). Перцепција се, таквим језичким указом, фрагментира и сужава усмеравајући се на *баш то* вољено тело од многих других. Фигура навођења указује да није само искуство тела то које „ломи“ језик, већ и обратно, језик такође утиче на феноменално поље тела, тако што *усмерава* његово перцептивно поље на датост/појединост.

Додирнут

Фигуру *додир* заљубљено „ја“ повезује са вољеним бићем јер од њега стално тражи *известан одговор*. Додир има форму питања, кожа је та која пружа одговор (Bart 2015: 92). Но, заљубљени је тај који може *бескрајно говорити* о својој заљубљености и ту фигуру, која је у спрези са фигуром додира, Барт назива – *изјава (declaration)*:

Jezik je koža: trljam svoj jezik o drugoga. To je kao da imam reči umesto prstiju, ili prste na krajevima svojih reči. Jezik mi podrhtava od želje. Uzbudjenje potiče od dvostrukog dodira koji spaja: s jedne strane, celokupna aktivnost diskursa usmerava se diskretno, posredno na jedno jedino označeno, a to je „želim te“, i oslobađa ga, hrani ga, razgranava ga do tačke rasprsnuća (jezik uživa u samododirivanju); s druge strane, svojim rečima zaogrćem drugog, mazim ga, ovlaš ga dodirujem i, govoreći, održavam taj dodir, razapinjem se kako bi opstalo tumačenje kome potčinjavam taj ljubavni odnos (Bart 2015: 98).

У горенаведеном фрагменту уочава се управо она „грозничава активност живе речи“ о којој Барт говори (2015: 94), а назире се и врло важна веза са Мерло-Понтијем. Извор узбуђења очито је у говору, у позиву „желим те“ које додирује попут коже саме, али и самој интенционалности жеље у коју се заодева вољено биће. Метафорички, говор постаје додир, а интенција се настањује у телу. *Изјава* која ће уследити јесте поетско фрагментарно *сведочење ега* о властитој отворености у процес-форми љубави *питања и одговора* (тражења додира).

Одсутан

Фигуру одсутности врло разрађено Барт дефинише као „језичку епизоду“ (2015: 34) која одређује вољено биће као одсутно. Наиме, увек присутно може бити само „ја“, други је тај који је (скоро увек) одсутан јер је жеља заљубљеног субјекта *неутажива*.³⁷⁰ Фрагментација сопства збива се преко одсуства вољеног бића. Пластична илустрација ове претпоставке може се прочитати у миту о андрогинима који и сам Барт наводи, али повезује са уздисањем, као *par excellence* елементом телесног:

Od tela potiče jedna (klasična) reč koja izražava osećaj odustnosti: *uzdisati (souponer)*: „uzdisati za prisutnošću tela“: obe polovine androgina uzdišu jedna za drugom, kao da svaki dah budući da je nepotpun, žudi za tim da se pomeša sa onim drugim dahom: slika zagrljaja u kome se dve slike spajaju u jednu: u ljubavnoj odsutnosti ja sam, nažalost, jedna odlepljena slika koja se suši, žuti, smežurava (2015: 36).

³⁷⁰ Наиме, у прилог тези о вечној одсутности другог, Барту годи језичка финеса грчког језика који софистицирано раздваја жељу за одсутним бићем (*pothos*) од жеље за присутним бићем (*himeros*).

Мит о андрогинима на визуелни (готово скулптурални) начин предочава *фигуру одсутности* у којој је тело фрагментирано и физички, али и где суспирија означава и извесну метафизичку, тешко премостиву одсутност. Ова „једносмерна љубавна одсутност“ суочава се са „неподношљивим презентом“ (Bart 2015: 35-36) у којем заљубљени тугује због одсуства вољеног, али који је волшебно присутан у језику јер му се заљубљени обраћа. Из осећаја одсутности потећи ће недовршени говор.³⁷¹

Извртање Слике

Међутим, сматра Барт, у стању заљубљености искрсава такође једна фигура која уистину „компликује“ перцепцију вољеног бића. Ради се о фигури *промене и измени Слике другог*,³⁷² али измени која се најпре дешава *кроз језик*. Наиме, нека неочекивана изјава и појава драстично мења слику другог, а „призор се пропушта кроз кључаоницу језика“ (Bart 2015: 51). Оно што изговори вољени руши или гради његову „структуру“ коју заљубљено „ја“ перципира. Дакле, оно што је изговорено од стране другог, односно вољеног бића, а што заљубљени доживљава као неочекивано и, чак, непријатно, „крњи“, тачније фрагментира ту „савршену“ слику коју заљубљени има о њему.

С друге стране, то „извртање Слике“ које се дешава код заљубљеног субјекта производи и оно неизговорено, односно ћутање вољеног тела, његову фигуру *замуклости*. У тренуцима када вољени одговара штуро или када изостаје одговор на говор заљубљеног, заљубљени се троши у својој драми (Bart 2015: 207).³⁷³ Онда, када заљубљени схвати да му вољени не даје никакав одговор, не пружа реч, попут додира, наново наступа *трошење* кроз патњу и трошење самог говора.

Фигуре модуса љубавног субјективитета

Након што смо изложили фигуре вољеног бића као узрок жеље која „сакати“ тело и језик заљубљеног „ја“, у *Фрагментима* указује се такође спектар фигура које се семантички могу повезати *директно* са модусом, егзистенцијом љубавног субјекта. Реч је, дакле, о фигурама које прилично јасно описују стање ја-у-љубави, а могу се довести у везу са фрагментацијом језика и већ предоченим моделом телесног.

Прва у низу фигура које се уско тичу модуса љубавног субјективитета јесте – ***одушевљење*** (*ravissement*). За Мерло-Понтија, заљубљени је упоредив са сањачем

³⁷¹ „[...]jezik se rađa iz odsutnosti“ (Bart 2015: 37).

³⁷² Барт, под утицајем Лаканове терминологије и „правописа“, реч „слика“ пише великим почетним словом како би указао на комплексност и ширину појма.

³⁷³ То пластично доказује и следећи фрагмент:

„1.Kada ste mu se obraćali, govoreći mu o bilo čemu, H je često odvrtao pogled, kao da sluša nešto drugo: obeshrabreni time, prestajali biste da pričate, a nakon dugog ćutanja, H bi rekao: 'Samo nastavi, slušam te'; potom biste, najbolje što umete, nastavljali nit priče u koju više ni sami niste verovali“ (Bart 2015: 207).

због „латентног садржаја“ и „сексуалног смисла“ властитог сна (1978: 395). Одушевљење које заљубљени субјект осећа потиче и од слике вољеног тела у одређеном ставу, „начину држања“, у телесном (кореографском) покрету (Bart 2015: 236).³⁷⁴ Одређена *схема тела* вољеног бића, његова интенција, доводи до одушевљења, карактеристике која „погађа“ заљубљеног. Међутим, та *схема*, слика у покрету/акцији, може бити језичка:

Slika može biti nešto i što se чује, njen оквир може бити лингвистички, језички: могу да се залјубим и у *rečenicu koju mi je neko izgovorio*: i то не само зато што она саопштава нешто што успева да такне моју жељу већ и због њеног синтаксичког обрта (формулације), обрта који ће се настанити у мени попут *uspomene* (Bart 2015: 235).

Наиме, начин, стил којим вољено биће одговара, пише, распоређује зарезе, чини обрте и паузе у говору, у заљубљеном формирају осећај који добија вредност некакве емпиријске датости иако та „датост“ постоји само у језику којим нам се обраћа вољена особа. У заљубљеном одјекује извесна реч или реченица коју нам упућује вољени. Заљубљеног отуда савладава или разочарава језичка слика. Са одушевљењем, наступа и **дереализација** (*déréalisation*), односно тренутак када заљубљени губи координате у свету, тачније тај свет се „обестварује“ (Bart 2015: 117).³⁷⁵ У том свету, имагинарном језика, заљубљени доживљава осећај испуњења или разједињења. Фигура **испуњења** (*comblement*) која предочава заљубљеног који стиче *осећај целине* тим испуњењем, али га испуњава нешто што целину парадоксално превазилази (Bart 2015: 78), изван метафизички квалитет љубави. Међутим, запажа Барт, *испуњени заљубљени субјект неће говорити* јер „ја“ проговара само када се *сећа те испуњености*, односно када се осећа неуцеловљено: „...када сам испуњен или се сећам времена када сам био испуњен, **језик као да се снебива**: тада сам *узнесен*,³⁷⁶ с оне стране језика, то јест изван медиокритетског, изнад општег...“ (Bart 2015: 79). Узнесеност о којој Барт говори имплицира извесно *трансцендирање граница*, узлетелост коју је тешко „смирити“, артикулисати. Тек онда када се заљубљени осети неиспуњено, дакле „фрагментарно“, његов говор ће потећи. Фрагментација заљубљеног тела, заљубљеног „ја“, потреса језичку кућу бића. Жеља заљубљеног да „говори себе“ и да „пише себе“ (*l'écriture de soi*) потиче из есенцијалне фрагментарности сопства, имагинарног. Писмо сопства постаје изван *покушај довршења*. Отуда, додаје Барт, „заљубљени који је *испуњен* нема потребу да пише, да пренеси, да рађа“ (2015: 80). Дакле, као што смо напоменули, *фрагментација сопства* и *фрагментација језика* јесу у саусловљавајућем односу.

Фигура **скривања** такође указује на гореспоменуту саусловљеност односа фрагментације језика и сопства. Наиме, сматра Барт, текст може хотимично да искаже готово све без сумње у његову аутентичну експресију, *да се представља као*

³⁷⁴ Види:

„Ono što me узбуђује jeste kontura нечијег тела док нешто ради, silueta која не обраћа пажњу на мене...“ (Bart 2015: 235).

³⁷⁵ „[...] il l'irréalise[...]“ (1977: 106).

³⁷⁶ „[...] je suis transporté[...]“ (1977: 66). Наглашени део цитата је наш.

истинит, док с друге стране, тело подлеже својој примордијалности, исказујући оно *што јесте*. Наиме, тело „опструира“, фрагментира говор:³⁷⁷

Moje *telo* казује оно што скривам својим говором. Могу смишљено да уобличавам поруку, али не и свој глас. По мом гласу, шта год он говорио, други ће препознати „да се са мном нешто дешава“ (2015: 68).

Ова Бартова премиса, заснована на искуству, имплицира да је тело увек у саусловљавајућем односу са мишљу, са језиком. На снази је *скривалачка* функција писма која „затамњује“ казивање тела. Ту се, наново, Бартова и Мерло-Понтијева позиција сусрећу јер за Мерло-Понтија тело јесте говор сам, а за Барта говор јесте тело. Оног тренутка када заљубљени субјект престаје да скрива своју страст, следи изјава – „волим те“ (фигура *je-t'aime*). Разматрајући фигуру „волим-те“, Барт залази у минуциозну анализу те речи-реченице. Глагол „волети“ не преноси своје значење у инфинитиву: у његовом изговарању искрсавају и субјект и објект (Bart 2015: 185). Мерло-понтијевски активно овде и сада, активан презент у „ја“ лицу – „волим-те“ као „чудновато биће“ заљубљеног – добија својеврсни онтолошки, егзистенцијални смисао (Bart 2015: 186-7).

Заљубљени субјект своје „волим-те“ упућује вољеном на телесан начин, „усненим нуђењем речи“ и на ту своју изјаву очекује снажну афирмацију (Bart 2015: 191). Међутим, одговор на „волим-те“ готово никад у искуству није „савршен“, *потпун*, а најмање када одговор изостане. Тада, заљубљени субјект осећа своје интимно биће негираним, одбаченим: „...још потпуније сам поништен када сам одбачен не само као онај који моли, већ и као субјект који говори...“ (Bart 2015: 188). Заљубљени субјект, сматра Барт у *Фрагментима*, „поништен је“ „синтаксичким околишањем“ и због тога је његов субјективитет и сам „начет“, „осакаћен“, фрагментиран што се манифестује у дискурсу/тексту.³⁷⁸

Већ у својој фигури *понашања (conduite)* Барт указује на заљубљеног чији дискурс није дискурс „здравог субјекта“ – то је дискурс *или-или*:

Ali zaljubljeni subjekt (kao što to čini Verter) odgovara: pokušavam da se provučem između dva člana alternative: to jest, *ničemu se ne nadam, pa ipak...* Ili pak: tvrdoglavo biram da ne biram; biram da se prepustim okolnostima: *nastavljam* (Bart 2015: 86).

Ради се, наиме, о томе да заљубљени, како сматра Барт, изједначава *знак* и *чињеницу*. Знак се замењује за чињеницу и у дереализованом свету заљубљеног као у сну, у „чвору калкулација“ (Bart 2015: 87) сваки знак добија своје логично, чињенично и оправдано значење. Истина јесте она која важи за само сопство. Перипетија љубавне драме за заљубљеног настаје у тренутку када схвата да знаци нису непобитни докази и да не располаже јасним системом поузданих, прецизних

³⁷⁷ Види: „Ja sam lažov (zbog onog namernog izostavljanja), a ne glumac. Moje telo je jedno tvrdoglavo *dete*, a moj govor je jedna vrlo civilizovana odrasla osoba...“ (2015: 68). Наглашени део текста је наш.

³⁷⁸ Заљубљени субјект, сматра Барт, говори у имперфекту који представља идеално „време опчињености: као да је живо, а ипак се не помера...“ (2015: 263).

знакова, већ је препуштен двосмислености, отвореној интерпретацији и језику као „искључивом и коначном гаранту“ (Bart 2015: 259-260).³⁷⁹

Често, неминовно, заљубљени субјект „заузима“ фигуру *трошења* (*dépense*), његово тело се „круни“, а само трошење отворено је према бесконачности (Bart 2015: 111). Фигура трошења конкретизује се у фигуру *плакања* (*pleurer*). Заљубљено „ја“ у фигури плакања „следи заповеди заљубљеног тела, а то је тело којим се шири течности, једно окупано тело“ (Bart 2015: 221). Откривајући своје *детинје тело* (Bart 2015: 221), односно непослушно, недовољно цивилизовано, неспутано тело, заљубљени се нужно „троши“ и отуда пита о мноштвености свога „ја“ (више субјеката?) које се упушта у „трошење“, плакање:

Које је то „ја“ чије су „сузе у *мојим* очима“? Које је то друго *ја* које је, одређеног дана, било „на ивици суза“? Ко сам ја који лијем „све сузе које теку мојим телом“ или који проливам, будећи се, „бујицу суза“? Ако већ плаћем на толико начина, то је можда зато што се, док плаћем, увек обраћам некome, и зато што тај неко, коме су моје сузе намењене, није увек исти...(Bart 2015: 222-223).

Сузе постају *знаци* које плету причу о боли не би ли доказали да бол коју заљубљени осећа није измишљена, да је нешто било (Bart 2015: 223). Симптоми и знаци тела јесу *доказни аспект* бивања собом у процес-форми љубави. Заљубљено „ја“ у говору, писању покушава надаље да пронађе излаз. Фигуром *излаза* (*issues*), сматра Барт, потврђује се да је природа љубавног осећања *језичка* тачније односи се на *биће које говори* о „решењу“ – *ego loquens* (2015: 179). У фигури *изгнанства* (*exil*), прогона из свог имагинарног, одустајања од стања заљубљености, заљубљени жали заправо, сматра Барт, за губитком (љубавног) језика: неће се више чути оно „волим-те“, речи неће више бити продужеци додира.³⁸⁰ Губитак језика као манифестације и последице једног односа изједначава се са смрћу (Bart 2015: 135). Заљубљеном субјекту преостаје да своје сопство изрази у писму, да пригрли своју непотпуност, фрагментарност.

Припитомљавање љубавника: како заљубљени субјект пише

Може ли заљубљени уопште да пише себе? Које би то „ја“ писало? Заљубљено „ја“ или „ја“ које се сећа? Какав би то модел сопства био, а каква форма? То су питања која Барта и заљубљеног муче када заузме фигуру (схему) писања (*écrire*). Заљубљени субјект верује да *не може да пише себе у стању заљубљености* јер да би писао себе, сматра Барт, мора жртвовати један део властите „искрености“, односно

³⁷⁹ О вишезначности и двосмислености знакова говори и Мерло-Понти у својој *Феноменологији перцепције*. Наиме, Мерло-Понти сматра да се испољавање љубавних осећања у Јапану разликује од уобичајеног доживљаја у окциденталном свету (слично Барту, и Мерло-Понти се донекле интересовао за Исток,) и штавише, у једној од фуснота напомиње да пољубац није традиционални обичај испољавања љубави у Јапану (1978: 204). Испољавање емоција, љубави, страсти конвенционално је колико и „сто“ назвати „столом“ (1978: 204).

³⁸⁰ У *Дневнику жалости* (*Journal de deuil*) посвећеном патњи након мајчине смрти Барт ће јасно речи да није особа та за којом жали, већ однос који је с њом имао.

сопственог имагинарног. Мора се лишити једног дела себе, дакле, наново окрњити, како би могао да пише себе суочавајући се са збрком свог говора. Напросто, да би се написала целовита, логички повезана и јасна прича о љубави, *биће мора бити изван заљубљености, изван себе*:

„5. Kada znam da ne pišem za drugog, kada znam da me onaj koga volim (drugi) nikada neće voleti zbog onoga što ću napisati, kada znam da se pisanjem ništa ne podmiruje, da se njime ništa ne oplemenjuje i ne pročišćava, kada znam da je ono upravo *tamo gde nismo* – то је почетак писања“ (Bart 2015: 127).

Почетак писања, према Барту, јесте заправо једно специфично стање објективности перспективе коју би заљубљено биће требало да поседује како би могло да пише, односно перспектива која је испражњења од љубавног лудила и очараности, а то се за биће-у-љубави чини *немогућим*. Таква позиција онога који пише недостижна је јер се у писању заљубљени субјект увек обраћа некоме другом (или пак себи самом), јер није могуће да буде негде *другде* осим у *љубавној атмосфери* о којој жели да пише. Тако се прича препушта друштву које кроз друштвени, *спољашњи* наратив „припитомљује“ љубавника и његов занос што се рефлектује и самим текстом који има „смиренију“ форму, целовиту, линеарну и, донекле, научнију. Его свој „љубавни документ“ може исписати у фрагментима – отворено, нецеловито, недовршено, подложно тумачењу.³⁸¹

Да заљубљени не може испричати своју љубавну историју *до краја*, Барт потврђује управо фигуром лутања (*errance*)³⁸² лутањем у самом писму:

[...] ja sam neko ko je opereva (ja sam njen bard) samo u početku³⁸³; **njen završetak poput moje sopstvene smrti**³⁸⁴, pripada drugima i na njima je da je pretoče u roman, u onaj spoljašnji, mitski narativ“ (Bart 2015: 128).

Временска структура тела заљубљеног субјекта јесте неисцрпна, непотрошна, јер за заљубљеног одредница „доживотне љубави“ не значи пуно с обзиром да он обитава у „некој врсти временског апсолута“ не делећи време на „процењену дужину свог живота“ (Барт, Роже 2011: 89).³⁸⁵ Заљубљени бартовски субјект, на један мерло-понтијевски начин, трансцендира границе своје просторно-временске структуре, а ипак не излази никада заиста из ње. Заљубљени *схвата* (реч је о фигури схватања, *comprendre*) да с обзиром да се налази у љубави, он о њој не може логички размишљати иако би волео да зна шта она *јесте*, односно да разуме њену онтологију (Bart 2015: 83), али она се не може именовати нити означити (Merleau-Ponty 1978:

³⁸¹ У тексту Зонтагове на који смо већ реферисали, „Писање себе“, ауторка наглашава Бартов софистицирани сензибилитет за разумевање и перцепцију структуре коју често илуструје сложеним и „смелим“ физичким метафорама (2011: 119).

³⁸² Као и што свој живот наративно „ја“ не може никада да исприча до краја, из објективног одсуства спознаје рођења и смрти, што деконструира аутобиографски жанр као такав.

³⁸³ Задовољство које Барт проналази у фрагменту јесте у *исписивању почетака*, како је већ више пута наглашено у раду.

³⁸⁴ Дакле, реч је и о аутобиографском наративном принципу: не може се исприповедати још увек живљени живот од почетка који краја. Наглашени део цитата је наш.

³⁸⁵ Како каже Барт у наведеном интерјеву, оптимизам доживотне љубави не краси заљубљеног субјекта.

395) За заљубљеног љубав напросто *јесте*, њено значење је *егзистенцијално*, али њена есенција је нејасна, непознатљива. Отуда, драмским методом који представља заљубљено „ја“ које се троши говорећи о љубави,³⁸⁶ субјект схвата да сâм не може написати свој љубавни роман, већ да „једна врло архаична форма може да се саобрази с оним збивањем које он декламује али које није у стању да исприповеда“ (Bart 2015: 120). Реч је, наиме, о *дневнику* тешко исписивих љубавних догађаја:

[...] *Dnevnik mojih odjeka* (mojih rana, mojih radosti, mojih interpretacija, mojih racionalizacija, mojih poriva): ko bi išta u tome razumeo? Samo drugi bi mogao da napiše moju ljubavnu priču, moj roman“ (Bart 2015: 120)

Дакле, љубавно сопство је осуђено на потенцијалну несхваћеност и несхватљивост, искиданост, фрагментарност у изразу – љубавно „ја“ према Барту није у стању да прозно и линеарно исприча своју љубавну причу (јер је у њој). У једном од својих текстова, за који се чак сматра да је последњи Бартов текст пронађен у његовој писаћој машини, постхумно насловљен „Никада нам не успева да говоримо о ономе што волимо“, Барт се осврће на тему односа љубави, писања и дневничког жанра.³⁸⁷ У том тексту Барт говори о Стендаловој фасцинацији Италијом и његовом немогућношћу да „пренесе“ љубавни осећај у писању. Разлог томе јесте што Стендал „управља“ сензацијама као *живим, али неизградивим фрагментима* (1981: 148). Сензације, закључује Барт, доводе до афазии,³⁸⁸ до занемелости уколико заиста хоћемо да поштујемо *бистрину* саму сензације (1981: 148), док код Мерло-Понтија, оне у себи чувају „клицу сна“ и деперсонализације (1978: 229). Телесна оптерећеност љубавном сензацијом оптерећује и језички израз који отуда тражи кратку, сажету форму (албум, рећи ће Барт, у Стендаловом случају).

Ограничавајући се на форму дневника, Барт мелахнолично признаје да нам *никад не полази за руком да говоримо/пишемо* о ономе што волимо. Да би се уочило нешто „разговетно“ у љубави-страсти коју Барт претпоставља у *Фрагментима*, не може се истовремено бити и писцем и заљубљеним који увек говори „ја“, али је искуство заљубљености суштински неопходно (Барт, Бонфоа 2011: 74). Љубавно искуство наново *редуцира* субјекта и лингвистички на „ја“, а с друге стране, сматра Барт, „ја“ *представља заменицу имагинарног* („ја“ припада *писму*, а не *причи*, „ја“ јесте искључиво *субјект писања*) (Барт, Бонфоа 2011: 75). Дисконтинуирани текст „буни се“ против *љубавне приче* (Барт, Анри 2011: 83), што је уједно и подтема Бартових *Фрагмената* – солилоквиј интимног заљубљеног тела о скрајнутости љубавног дискурса и „опирању“ друштвеном „уоквиравању“ у *документ без ега*.

³⁸⁶ Говорити заљубљено, према Барту, представља заправо *трошење без краја* (2015: 98). Субјективитет јесте фрагментиран трошењем, али можемо закључити, та фрагментираност, као карактеристика структуре, не може се на неки нихилистички начин свести на Ништа, празнину. Фрагмент, баш зато што је фрагмент, односно клица која своје трошење компензује активним укључењем имагинације реципијента, јесте неисцрпан.

³⁸⁷ Уколико је реч о последњем Бартовом тексту, вероватно је да је имао на уму и своје дневничке записе о мајци коју је изгубио.

³⁸⁸ Термин који и Мерло-Понти користи у образлагању телесних симптома љубавног осећања, а о чему је већ на почетку овог поглавља дискутовано.

Важан улог *Фрагмената* у погледу жанра јесте „пракса у иновативном писму, нека врста креирања *новог начина књижевног писања* које није ни анализа ни аутобиографија...“ (2011: 105). Тај нови начин књижевног писања јесте стремљење новој врсти жанра или, пак, хибридном типу дискурса, између теорије и прозе. Бартовски структурални аутопортрет заљубљеног субјекта предочен заводљивим језиком представља „неотуђиви део његовог рапсодијског дискурса“ (Норис 2011: 101). Поједине анализе лакановског типа, попут Хитове (Stephen Heath) изричу да је љубав код Барта „спектакуларно хватање симболичког у имагинарном“ (Хит 2011: 107), у контексту его-документа, друштвеног у интимном. Реторичко-кореографске фигуре којима се изражава заљубљени субјект могу се сматрати „идеограмима страсти“ како их је назвао Стивен Хит у тексту „Барт о љубави“ (2011: 108).³⁸⁹ Фигуре љубавног говора или идеограми страсти јесу уједно и места говора и места љубави у низу – *заљубљено процес-сопство у фрагменту*.

4.4. Фрагмент као форма специфично филозофског мишљења у Бартовом постхумном *Дневнику (Journal de deuil)*

„27. listopada
Тко зна? Можда у овим билежкама има нечега драгоцјеног?“
(Barthes 2013: 15)

У дијалогу Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела, сопство као динамичну, процес-форму која се *нужно конституише недовршено*, отуда фрагментарно у его-документу, запажамо и у Бартовом постхумном *Дневнику*. На примеру Бартовог постхумно објављеног *Дневника жалости*³⁹⁰ (*Journal de deuil*) желимо да укажемо на **кључне моменте *нужне фрагментације/недовршености сопства***. Бартов *Дневник жалости* као *его-документ*, књижевна „скица“ жалног ја, схваћен је и сам као *текст-тело* које обелодањује *тело жалног сопства*. Такво жално тело записује себе у *процес-форми жалости* која се кроз фрагмент као *специфичну филозофску форму мишљења* и њене *метафизичке квалитете* показује као *нужно недовршена*. Дакле, у фрагменту, као „форми парадоксије“ (Жунић 1991: 81) дешава се сукоб и помирење, дијалектика *doxa-е* и *paradoxa-е* (Bart 1992: 84). Фрагмент је у Бартовом *Дневнику* схваћен као аутореклексивни *теоријско-књижевни*

³⁸⁹ Хит не користи реч „идеограм“ безразложно с обзиром да је идеограм основни елемент јапанског писма, а Барт је Јапан доживео као *царство чистог знака* који има потенцијал еквивалентан фрагменту.

³⁹⁰ Превод је наш.

хибрид на филозофској основи (Juvan 2019: 41). Бавећи се питањем жалости, умирања и смрти, заправо Барт је дубоко у метафизици која је, мерло-понтитјевски, у бићу, у свету, ту и сада.

Ако се студија *Ролан Барт по Ролану Барту* могла назвати „књигом о мени“, односно књигом о „ја“, Бартов постхумно објављени дневник *Journal de deuil* (2009) у хрватском преводу *Дневник короте*, могао би се назвати „књигом жалости“, односно дневником жалости (у даљем тексту: *Дневник/Дневник короте/Дневник жалости*). Очито ненамењен за објављивање, што наново истиче аутентичност израза, Барт почиње писање свог дневника 25. октобра 1977, непосредно након смрти мајке која је, како се чита у самом *Дневнику*, а како је већ познато из претходних текстова, била врло значајна фигура у његовом животу. Представа мајке у *Дневнику* не своди се само на метонимију, већ еманирајућа фигура мајке *генерише и сâм дискурс* у употреби (Zorica Vukušić 2013: 104) који осцилира између књижевног и теоријског. Жално сопство јесте *интимно* Бартово биће у жалости које се, записујући се, немилосрдно *јавно* огољује, пружајући нам сопство које својом метафизичком индивидуалношћу захвата општост егзистенције у жалости. Бартов *Дневник* јесте *документ*, „споменик“ његове жалости.

15. септембра 1979. године Барт престаје са писањем дневничких фрагмената. *Дневник* заправо представља, не само личну борбу са осећајем губитка вољеног бића, већ и „мост“ ка другим текстовима, као палимпсестни текст Бартове ноте о фотографији о којој ће бити реч у последњем поглављу. Бартово дневничко жаловање биће увод у *Светлу комору* као крунски *доказну студију* „да је нешто било“. *Дневник жалости*, како уредничка напомена изриче, а опет у контексту нашег истраживања, не чита се „као књига коју је довршио њен аутор, него као *хипотеза о књизи*³⁹¹ коју је желио, која придоноси разради његова дјела и у томе га смислу расвјетљује“ (Léger 2013: 7). Форма интимног дневника у фрагментима чита се и као својеврстан его-документ у којем се „ја“ сукобљава са светом покушавајући своју жалост да артикулише и „сачува“ од баналности пост-трагедијске свакодневнице. Такође, дневник као жанр има документарну и историјску вредност, што га додатно чини интригантним поткрепљујући наше тумачење его-документа – у испреплетаности *личног* и *друштвеног*, пружајући Бартово сопство које избегава друштвено. Као и у љубави која и сама може постати туга и жалост, „ја“ покушава да проникне у своје *бивање жалним субјектом* и у природу жалости (слој структуре). Сопство у процесу туговања, неуцеловљености, у сталном „судару“ са светом чињеница, знака и других (слој значења) проналази свој естетски израз у фрагментарној форми (естетски слој).

³⁹¹ Наглашавање текста је наше како би се истакао аспект *Дневника* као својеврсног нацрта, „литерарне скице“ сопства.

О дневничкој форми

Сломљено срце

Бартов *Дневник* појављује се у штампи у Француској 2009. године захваљујући уредници Натали Леже (Nathalie Léger) која га приређује. На српском још увек не постоји адекватан званичан превод, док се 2013. године у издању загребачке куће Naklada Pelago појављује у хрватском преводу као *Дневник короте. Корота* (од итал. *corrotta*) јесте црквени, латинизовани израз за жалост за мртвим, потичући од глагола *corrumpō, corrumpere, corrumi, corruptum* који има прегршт значења.³⁹² Међутим, израз „корота“ указује се и терминолошки адекватним ако полазимо од претпоставке да се у латинском партиципу *corruptus* крије „сломљено срце“ (*cor* означава именицу „срце“, а *ruptus* партицип глагола *rupto*, што значи „сломити“, „напући“).

Како читалачки залазимо у садржајни план, Бартов *Дневник* јесте *дневник сломљеног срца као фигуре тела*, те се већ самим довитљивим насловом распостире семантичко поље телесне тематике, односно везе текста и тела. У овом погледу, „ја“ које је у жалости и „ја“ које пати због љубави (заљубљено „ја“ *Фрагмената*) врло су слични. Отуда, сплет фигура који срећемо у *Фрагментима љубавног говора* замењени су у *Дневнику короте* тужним плесом фигура боли, жалости, очаја, растресености, обармлости.

Од фрагмената до дневника

Врло је лако, сматра Барт, с фрагмента „склизнути“ на дневник (1992: 113). Кратки записи, реченице-мисли, фигуре плету свој круг у дневничку форму.³⁹³ *Дневник жалости* карактерише сажетост, односно специфична *бартовска фрагментарност записа* који су иницијално пронађени физички расуто, у формату цедуљица исписаних различитим мастилом, а од којих су неке исписане и обострано. Оправданост „смештања“ сопства у дневничку форму може бити вишеструка. Познато је да је Жидов *Дневник*³⁹⁴ био Бартова „књижевна супа“,³⁹⁵ а с друге стране,

³⁹² Нека од значења јесу: покварити, уништити, упропастити, не искористити, развратити изопачити, завести, оскрнавити.

³⁹³ Види одломак из студије *Ролан Барт по Ролану Барту*:

„Nije li od tog trenutka cilj svega toga da se pribavi pravo na pisanje »dnevnika«? Nema osnova da sve što je pisano smatram tajnim i tvrdoglavim naporom da bi se jednog dana ponovo lansirala slobodno tema »židovskog« dnevnika?“ (Bart 1992: 113).

³⁹⁴ Како Барт и сам напомиње у студији *Ролан Барт по Ролану Барт*, предмет његовог најранијег текста био је управо Жидов *Дневник* (1992: 113). У свом *Дневнику* Жид, на пример, не спомиње смрт мајке (Vukušić Zorica 2013: 104). Поређења ради, у научном саопштењу насловљеном „Принцип индивидуације у књижевности као темељ универзалних вредности“ на међународном скупу „Уметност и контекст 5: локално и универзално – вредности“ одржаном у Нишу, новембра 2018.

дневничка форма našla se pogodnom za artikulisanje složenog staňa iskaznog subjekta: „ja“ koje je u žalosti i koje pati, занемело, неминовно у сажетим реторичким фигурама исказује свој константан бол. Отуда, може се рећи да је „природан“ израз жалног тела *интимни фрагмент који флуидно прелази у аутобиографски дневник*. О аутобиографском дневнику као жанру, Барт пише у студији *Ролан Барт по Ролану Барту* на следећи начин:

»Dnevnik« (autobiografski) je danas, ipak, na lošem glasu. Ukrštanje : u XVI veku, kad je započelo njihovo vođenje, to su zvali bez gađenja *diaire*, dijareja i balavljenje (glaire) (1992: 113).

Дневник, дакле, представља исказну форму у којој „ја“, према свим особеностима жанра, износи своје најинтимније *имагинарно*, „балављење“ ега, своје откривено и рањиво тело. Писац у интимном дневнику пружа своје најогољеније биће, односно оно што је „писац минус његово дело“, „највиши облик светог : белега и празнина“ (Bart 1992: 92). У том погледу, Бартов постхумни *Дневник* утолико је значајнији јер није намењен објављивању: тело које је предочено јесте тело без позе, „ја“ без глуме и претварања. С друге стране, круг фрагмената који у свом центру разоткрива огољено „ја“ указује се као адекватна естетска форма у коју се калупи сопство у стању жалости. Као и заљубљено „ја“ које плаче и троши се због одсутности вољеног бића, тако и жално „ја“, расуто, разбијено, искидано, растресено, *занемело* у својој тузи (попут Мерло-Понтијевог примера девојке којој је забрањено да виђа вољено биће), проналази своју говорну односно текстуалну форму у фрагменту:

20. studenoga

Trenuci kad sam „rastresen“ (govorim, po potrebi se šalim) – i nekako usahnuo – a zatim iznenada navru jezivi osjećaji, sve do suza.

Neodlučivost značenja: jednako se može reći da sam, ako ne beščutan, ako ne podešen izvanjskom, ženskom („površnom“) emotivnošću, suprotan ozbiljnoj slici „prave“ boli – kao i da sam duboko očajan, napregnut da se pretvaram, kako ne bih oko sebe širio sumorno raspoloženje, ali na trenutke ne mogu više pa „puknem“ (Barthes 2013: 37).

Веза *Фрагмената и Дневника* уочава се у Бартовој ироничној атрибуцији женскости самом појму емотивности, скрханости, односно у филигрански емотивном проналази се нешто исконски женско (женствено). Уколико се подсетимо *Фрагмената*, Барт ће уз женственост и женско као такво поставити заљубљеност

године (доступно на следећем линку: <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/3428216/umetnost-i-kontekst-govore-iva-draskic-vicanovic-marija-bulatovic-i-vladimir-vujosevic.html>, приступљено 17.4.2021), јукстапониране су две приповедне позиције на оси жалости: „ја“ Камијевог романа *Странац (L'étranger, 1942)* и „ја“ Бартовог *Дневника*. *Incipit Странаца* такође је смрт мајке, међутим за разлику од Камијевог Мерсоа и његовог „информативног дискурса“, дискурса документа, који не показује икакве знаке жалости, Бартова приповедна позиција је *антиподска*.

Уп.:

„21. kolovoza 1978.

Najudaljenijim, najodbojnijim mojoj tuzi čini mi se: čitati dnevnik *Le Monde* i njegov trpki i obaviješteni pristup“ (Bart 2013: 203).

³⁹⁵ Види: ЖИД 2005.

која „феминизира, умекшава карактер“, а одсутност, или у крајњој мери, одлазак вољене особе изједначава са детињом „дресуром одвајања од мајке“ (2015: 35). Релацију емотивности, женствености и заљубљености, с једне стране, или пак, жалост, с друге, Барт доживљава као високо *сублимне категорије*: „будућност припада онима у којима има нечег женственог“ (2015: 35) наглашавајући нежност која је недовршива. Аспект будућности Барт неће изоставити ни у *Дневнику*, али у другачијем контексту:

Çim umre neko biće, užurbano se gradi budućnost (zamjenjuje se pokućstvo, itd.):
будућо-манија (Bart 2013: 14).³⁹⁶

Будућност се фиктивно гради како би се заборавила прошлост која постоји као доказ трагедије која се десила. Одсутност другог тела за којим се уздише могуће је кроз тренутни заборав (Bart 2015: 35) чиме се вештачки и привремено умањује степен жалости. Но, тај заборав није могућ у „дружењу са светом“ који интензивира осећај одуствности вољеног бића и недостатак смисла (Bart 2013: 220). Непроменљива жалост опхрвава биће које је стално у сукобу са собом и светом, што фрагмент као форма сукоба и помирења илуструје.

Сопство у процес-форми жалости и његова естетска мера

Шта *жалост* заправо јесте, пита се Барт, и како оценити њену „меру“?³⁹⁷ Не без разлога, Барт употребљава економски израз „мера“, покушавајући да иронично квантификује степен своје жалости:

15. оžујка 1979.

Samo ja znam koji sam put prešao u posljednjih godinu i po: ekonomiju te nepomične i nipošto spektakularne korote, koja me je neprestano odvajala obvezama; odvojenost koju sam zapravo uvijek kanio prekinuti knjigom – Уpornost, потajност (2013: 237).

Али како квантификовати нешто што је једнолично и континуирано? Читалачки је утисак да Барт превасходно покушава да разоткрије самом себи природу и *онтологију* властите туге, односно жалости у коју може да проникне једино покушавајући да разуме властито биће, тело. Жалост је за субјекта *Дневника* стање *ојађености*, рањивости, потребе за осамом,³⁹⁸ нетрпељивости себе и других.³⁹⁹

³⁹⁶ Бартов израз је „avenigo-manie“ (манија која надлази).

³⁹⁷ Види:

„29. listopada

Мјера короте.

(Larousse-ov Podsjetnik): osamnaest mjeseci korote za ocem, za majkom“ (Barthes 2013: 27).

³⁹⁸ Барт ће у једном од дневничких фрагмената изрећи:

„22. siječnja 1978.

Nemam želju nego potrebu za samoćom“ (2013: 99).

Иако реч „жеља“ у преводу призива лакановску терминологију, Барт ће употребити речи *envie* (жеља) и *besoin* (потреба), вероватно не желевши да своју жалост, како јасно тврди, смести у домен

Жалост је уједно *непомична* и *повремена*, а отуда и неиспрпна, *непотрошива*: једнолично стање утучености које прекидају одређене животне згоде, *повремености* света који субјект настањује (Barthes 2013: 103). Та непомичност жалости неподношљива је за субјект. Но, жалост је *итеративна* и у том *процесу*, који нити шта опипљиво одузима, нити шта троши, субјект проживљава догађај као првог пута (Vidaković 2016: 57):

21. lipnja

Po prvi sam put ponovno pročitao ovaj dnevnik korote. Plakao svaki put kad je riječ o njoj – o njezinoj osobi – a ne o meni.

Preosjetljivost se dakle vraća.
Svježa kao prvoga dana korote (2013: 159).

Сопство се конструише као низ фигура жалости. „Страшна фигура короте“ доноси свеопшту клонулост, „усахлост срца: раздражљивост, немоћ да се воли“ и немир узрокован стрепњом хоће ли се повратити моћ вољења (Barthes 2013: 185). Но, за разлику од заљубљеног субјекта који у аутопортрету који нам Барт нуди јесте раздражљив и стрепи од губитка, субјект-у-жалости почиње да перципира свет *sub specie mortis*, а фрагмент се указује као специфично филозофска форма мишљења:

16. studenoga

Sada svugdje, na ulici, u kavani, svakoga vidim kao *onoga-tko-mora-umrijeti*, neumitno, to jest upravo kao *smrtnika*. – I jednako ih bjelodano vidim kao *one koji to ne znaju* (2013: 60).

Губитак вољеног бића освестио је идеју смртности, коначности, страха од завршне речи. Субјект тешко описује и изражава жалост: **писмо жалосног сопства** јесте, наново, **фрагментарно**. Покушавајући да проникне у биће жалости, Барт је тумачи домену *естетског* служећи се Прустовим цитатом из текста упућеним Сент-Беву (Sainte-Beuve):

(10. kolovoza 1978)
Proust SB, str. 87

психоанализе, већ искључиво да изрази свој интимни порив. Треба поново имати на уму да дневничке белешке вероватно нису намењене објављивању. Кажемо „вероватно“ јер не можемо поуздано знати шта је писац намеравао, али питајући се „Тко зна? Можда у овим биљешкама има нечега драгоцјеног?“ (Barthes 2013: 15) можемо претпоставити и да је размишљао о публиковању бележака као својеврсног „литерарног споменика“ мајци, што је учинио у *Светлој комори*.

³⁹⁹ Види:

„16. siječnja 1978.

Nema više mnogo zapisa – ali: ojađenost – stalno mi je loše, isprekidano nizom ojađenosti (danas, ojađenost.

Ne može se napisati osjećaj da je čovjeku loše).

Sve me ozljeđuje. I sitnica u meni budi napuštenost.

Slabo podnosim druge, volju drugih da žive, svijet drugih. Privlači odluka da se povučem daleko od drugih [više ne podnosim svijet Y.]“ (Barthes 2013: 95).

„Ljepota nije nalik na superlativ onoga što zamišljamo, na kakav apstraktan tip što ga imamo pred očima, nego naprotiv nov tip, kakav je nemoguće zamisliti, a koji nam pruža zbilja.“

[Isto tako: moja žalost nije nalik na superlativ muke, napuštenosti, itd., na kakav apstraktan tip (koji bi se mogao dohvatiti metajezikom), nego naprotiv nov tip, itd.] (2013: 190).⁴⁰⁰

Жалост, дакле, не досеже *суперлативне* границе, границе хистерије, неуротичности или театарности. За субјекта у жалости, сама жалост је особено стање у којем се субјект *непрестано* осећа лоше. Знаци жалости које субјект приказује јесу, на сличан начин као и знаци заљубљеног субјекта, *двосмислени* и *варљиви*. У жељи да је савлада, захвати, Барт интелектуализује своју жалост која притом не губи своју *индивидуалност*, свој метафизички квалитет у општости израза:

30. studenoga

Ne govoriti *Žalovanje*. Previše je psihoanalitički. Ne žalujem. *Žalostan sam* (Barthes 2013: 81).

Жалост није само један дискурс о жалости, нити је стање које се „придодаје“ телу, већ она, као и заљубљеност, има *егзистенцијално значење*. Жалосни субјект Бартовог *Дневника* није медицински субјект, субјект психоанализе:

29. studenoga

[...]

Subjekt (koji jesam) jest samo *sadašnji*, jest samo u *sadašnjosti*. Sve to ≠ psihoanaliza: devetnaestostoljetna: filozofija Vremena, premještanja, preinačenja Vremenom (liječenje); organicizam (2013: 80).

Јасно је да тело које Барт има на уму никада није чисто физиолошко, жалошћу измучено. Чак ће у једном од фрагмената употребу речи „жалост“ (*chagrin*), наспрам „жаловања“, Барт поткрепити аргументом како се и Пруст служи речју „жалост“ која није као претходне речи већ – нова, психоаналитичка реч која „изобличује“ (2013: 164). Прустовски подтекст поново се ишчитава. Да Барт дубоко размишља све време о *прецизној језичкој формулацији своје жалости*, не успевајући да пронађе прави израз, потврђује и следећи фрагмент:

20. travnja

Beznade: riječ je previše teatralna, dio je jezične uporabe.⁴⁰¹
Kamen (2013: 119).

⁴⁰⁰ Реч је, како читамо у напомени уредника, о познатом есеју „Против Сент-Бева“ (*Contre Sainte-Beuve*) Марсела Пруста.

⁴⁰¹ У оригиналу Барт користи реч *désespoir*.

Фрагментација сопства дешава се у *елипси* „камен“. Реч „безнађе“ превише је драматична за субјекта-у-жалости, сматра Барт, једном речју сугерише се сва тежина сопства у жалости. Жалост, Бартовим естетским аршинима, поприма и извесну црту отмености и узвишености,⁴⁰² театрализација је, у том погледу, непожељна и, шта више, физиолошки одбојна. Жалост, дакле, поседује *метафизички квалитет* – постоји нешто што осећај крајње жалости као телесни осећај надилази. Отуда, слика камена постаје метафоричка представа жалости као такве – сталне, непомичне, утврђене, непроменљиве, тешке фигуре. Камен илуструје слику вечног презента, субјекта који је искључиво у *садашњости*:

24. оžujка 1978.

Žalost, kao kamen...
(oko mog vrata,
Duboko u meni) (2013: 114)

Жалост за жално „ја“ представља стање (вечног) презента (попут недовршене скулптуре у којој се вечно каптивира „овде“ и „сада“). Као и у ситуацији заљубљеног субјекта који пати због своје заљубљености, кроз одсутно „ти“ конституише се једно увек присутно „ја“. Изнова се понављајући у свести субјекта, прошлост постаје садашњост, док пројекције будућности и нема: *време* за субјекта-у-жалости није значајна категорија јер протицање времена утиче на структуру жалног субјекта тако што само умањује његову *преосетљивост* која истрајава (Barthes 2013: 109). „Ја“ је заробљено у „неподношљивом презенту“,⁴⁰³ растрзано између „времена реферирања и времена алокуције“ (Bart 2015: 36):

27. listopada

- „Више никад, више никад!“
- Па ипак, ту је protуређе: „више никад“ није вјечно, кад ћете и ви сами једног дана умријети.
„Више никад“ може рећи само бесmrтник (Barthes 2013: 19)

У том погледу, догађа се *временски парадокс* који Барт бележи у фрагменту. Смрт као гранични догађај егзистенције постаје поетско-метафизички, у *par excellence* ингарденовском смислу. У мерло-пontiјевском хоризонту разумевања временске структуре тела и бартовске *sub specie mortis* перспективе, временска ознака „више никад“ нема смисла из аспекта смртника, премда жално сопство, као и љубавно, свој временски хоризонт проглашава апсолутним (Барт, Роже 2011: 89).

⁴⁰² Види:

„18. veljače 1978.

Ako me uzbuđenost u vezi sa svijetom, kakva neprilika, navedu da je prekinem, da rastreseno posegnem za čime drugim, potištenost se pojača. No ako te „promjene“ (od kojih se sastoji povremenost) vode prema šutnji, nutrini, povrijeđenost korotom prijeđe u višu misao. *Trivijalnost* (usplahirenost) ≠ *Otmjenost* (Samoće)“ (Barthes 2013: 103).

⁴⁰³ Реч „не-подношљиво“ је кључна за субјекта-у-жалости.

Дакле, у исказу „Жалостан сам“, као стању вечног презента, временског апсолута, Барт покушава да суштински проникне у своје стање у којем се налази („Као да сам као мртав“, 2013: 116). Жалост задобија извесну *материјалност*, попут протежне супстанције кроз коју се субјект пробија:

9. studenoga

Probijam se kroz korotu kako znam i umijem.

Neprestano se vraća nepomični trenutak koji me peče: riječi koje mi je izgovorila u samrtnome hropcu, apstraktno i paklenski podgrijavajući bol što me preplavljuje („R moj, R moj“ – „Tu sam“ – „Neudobno sjediš“).

– Čista korota, kojoj uopće nije razlog što mi se promijenio život, što samujem, itd. Precrtanost, praznina koju je ostavio ljubavni odnos.

– Sve manje i manje imam što pisati, što reći, osim ovoga (ali to ne mogu kazati nikome) (Barthes 2013: 48).

Тиха, тешко исписива жалост субјекта *естетски* је *притајена* јер би сваки њен облик хистеризације, театрализације или неуротизације преко тела за „ја“ био суштински (естески) *неподношљив*, неприкладан. Жалост односи неурошу, „ја“ се језички бори да себе артикулише. Међутим, схвата Барт, та „не-неуротичност“ пролонгира процес туговања и присилног утапања у свет, приклањања „равнодушности друштвеног“ (2013: 104)⁴⁰⁴ спремног за причање приче. Због јасног одсуства хистеризације, жалост постаје језички *неописива*:⁴⁰⁵ попут константе или какве егзистенцијалне карактеристике, процес-форма жалости у коју је сопство *настањено* не подлеже опридељивању као дефинитивној описној методи, неописивост води у **фрагментарни израз**, елипсу.

Међутим, жалост коју Барт упорно покушава да изрази, за њега самог је *неизразива* (*inexprimable*), иако је *изрецива* (*dicible*):

20. kolovoza 1978.

[Možda već pribilježio]

Uvijek sam se (bolno) čudio što – napokon – mogu živjeti sa svojom žalošću, što znači da je ona doslovno *podnošljiva*. No – svakako – to je zato što je, kako znam i umijem (to jest sa osjećajem da u tome ne uspevam) mogu izgovoriti, sročiti. Moja izobrazba, moja sklonost pisanju daje mi tu apotropejsku, ili *integracijsku* моћ: *integriram* jezikom.

⁴⁰⁴ Види:

„18. svibnja 1978.

Mamina smrt možda je to jedino što u svojem životu nisam primio neurotično. Moja korota nije bila histerična, drugima je bila jedva vidljiva (možda zato što bi mi bila nepodnošljiva pomisao da je „teatralizujem“); a da sam bio histeričniji, da sam se razmetao utučenošću, svih se klonio, okanio se društvenog života, zacijelo ne bih bio tako nesretan. Pa vidim da ne-neurotičnost ne valja, ne valja“ (2013: 136).

⁴⁰⁵ Види:

„Moja je korota neopisiva zato što je ne histeriziram: stalno mi je loše, na vrlo osobit način“ (Barthes 2013: 92).

Moja je žalost *neizraziva* ali svejedno *izreciva*. Sama činjenica da mi jezik pribavlja riječ „nepodnošljivo“ izravno postiže da se donekle podnese (2013: 182).

Изразивост жалосног сопства јесте **недовршив чин**, али његова **изрецивост је могућа у фрагменту**. Бартов рапсодијски фрагментарни дискурс успоставља его који дневнички документује своју жалост *интегришући* је као „месо света“ у „месо текста“. У „документу“ жалосног сопства *магијски* се од имагинарног одбијају, као зраци од огледала, *неподношљиви симптоми тела* и проналази се *естетско* у говору жалног „ја“. Призивајући Пруста,⁴⁰⁶ Барт на извештан начин постаје завистан од своје жалости, становање у њој почиње да га усређује, а све што га спречава да станује-у-жалости бива му – *неподношљиво* (2013: 180).⁴⁰⁷ Његова борба са жалошћу услед губитка вољеног бића није заправо борба да се жалост победи и превазиђе – жалост није епифеномен – већ да јој се нађе *адекватан израз у језику*, да се поетски монументализује, да се укаже на њен метафизички квалитет. Борба са жалошћу јесте у ствар *напор тела* да се она смести у адекватну „кореографску“ *фигуру језика*, да се испише тело-у-патњи, али и да се изгубљеном бићу, тачније оном изгубљеном „волим те“ у језику, пружи *литерарни споменик*, документ постојања једног бића.⁴⁰⁸ Телесност жалости и њена естетска мера/форма у коју је Барт заодењује указује да је у језгру жалости – фрагментарни *ego loquens*. „Говорим само о себи“, рећи ће Барт (2013: 202).

Приповедна дијалектика жалости

Још један од напора у борби са „смештањем“ жалости у приповест, *приповедном дијалектиком* којој се жалост опире (2013: 58), јесте да субјект-у-

⁴⁰⁶ Види:

„29. srpnja 1978.

Prust objašnjava kako je mogao biti sretan samo u svojoj žalosti (ali se osjeća krivim jer je svojim slabim zdravljem svojoj majci zadavao brigu)...“(Barthes 2013: 178).

⁴⁰⁷ У једном од фрагмената, успутно, без додатне елаборације, Барт наводи још један разлог подношења мајчине смрти:

„2. ožujka 1978.

To što mi omogućuje da podnosim što je umrla mam. sličí na neku vrstu užitka u slobodi“ (2013: 106).

Израз „jouissance de la liberté“ („ужитак у слободи“) којом Барт правда своју присебност указује на извесну етичку димензију одређеног, блиског односа, то јест на осећај одговорности који субјект има према другоме за своја дела. Могло би се закључити да (љубавни) однос поробљује, односно у најширем еротолошком смислу ствара дијалектику господара и роба. У том погледу, Мерло-Понти каже:

„Reći da imam tijelo jeste, dakle, jedan način da se kaže kako ja mogu biti viđen kao objekt i kako nastojim da budem viđen kao subjekt, kako drugi može biti moj gospodar ili moj rob, tako da stid i bestidnost izražavaju dijalektiku mnoštva svijesti i da oni svakako imaju jedno metafizičko značenje (1978: 182).

⁴⁰⁸Иако се фигура мајке може уочити и другим Бартовим текстовима, тај неопходни литерарни споменик биће нота о фотографији насловљена *Светла комора*.

жалости *говори о другоме кроз себе*, кроз своје тело. *Документарно* у его-документу, настаје *кроз его*. Жалосно сопство се опире самом себи у фрагменту, умичући свету да га исприповеда, нарацији друштва. Говор субјекта-у-жалости у *Дневнику* представља низ (круг) фрагмената, а сваки од тих фрагмената метафорично би могао бити схваћен као камен – исечак тешко променљиве, непомичне материје. Ти фрагменти попут камења (о којима уосталом и Дерида говори у тексту о Барту у својој збирци посмртних есеја),⁴⁰⁹ или надгробног камена формирају круг око *митологије* мајке. У жалости коју субјект осећа, мајка постаје парадигматска фигура, модел,⁴¹⁰ вредност-за-ја, за Барта. Умирућа и умрла мајка-у-тексту, ипак, не постаје фетишистичка тотализирајућа слика (Vukušić Zorica 2013:106), она је дата у фрагменту, у говору дисконтинуираног сопства. Не допуштајући да своју жалост банализује, Барт покушава да јој припише *метафизички квалитет* тако што ће је што деликатније испричати, дакле, не *описати*, већ као и у *Фрагментима љубавног говора*, „пустити“ да субјект сâм говори своју жалост.

На самом почетку, када је рањивост тела свежа, смрт се доживљава као конкретан *догађај* који „мобилизира, захваћа, напиње, активира мишиће“ да би се потом тај *догађај* преобразио у камен, грудву снега коју је потребно исприповедати, (Barthes 2013: 58), сопство се одупире прозаизацији, испредању целовите приче.⁴¹¹

12. veljače 1978.

Snijeg, mnogo snijega po Parizu; to je čudno.

Kažem sebi i zbog toga patim: nje više nikad neće biti da ga vidi, da joj ga ispriповijedam (2013: 101).

Оно што биће може казати јесте *фрагментарно*. Та грудва снега која не може бити показана, односно испричана бићу којег више нема, сликовито објашњава како је жалост узрокована *прекидом једног (љубавног) односа* који је суштински заснован у језику, дијалогу, интерсубјективном пољу, међудогађају. Заснованост љубавног односа у језику пластично илуструје следећи фрагмент:

5. studenoga

Tužno popodne. Kratka nabavka. U slastičarnici (tek toliko) kupujem čokoladni tartuf. Dok poslužuje stranku, djevojka kaže *Evo*. Tu sam riječ izgovarao kad bih nešto donio mami

⁴⁰⁹ Види: DERRIDA 2001: 35.

⁴¹⁰ Види:

„Kazablanka, 27. travnja 1978.

- Otkad je mam. umrla, mislim: to je svojevrsno oslobođenje u dobroti, ona živi još snažnije kao model (Figura) [...]“ (Barthes 2013: 126)

⁴¹¹ Види:

„15. studenoga

Postoji razdoblje u kojemu je *smrt događaj*, zgoda koja nadolazi, pa u tome svojstvu mobilizira, zahvaća, napinje, aktivira, grči mišiće. A onda, jednog dana, više nije događaj, nego neko drugo nagruvano beznačajno, neispriповijedano, turobno, bezizgledno trajanje: prava korota koja odolijeva bilo kakvoj pripovjednoj dijalektici“ (Barthes 2013: 58).

dok sam je njegovao. Jednom je, pri kraju, polusvjesno kao jeka ponovila *Evo (Tu sam, što smo cijeli život govorili jedno drugome)*.

Riječ koju je djevojka izgovorila natjerala mi je suze na oči. Dugo plačem (pošto sam se vratio u gluhi tišinu stana).

Tako mogu opkoliti svoju korotu.

Ne izravno zato što samujem, što je mogu iskusiti, itd.; tu mi je nekako lagodno, vladam njome tako da ljude uvjerim kako patim manje nego što bi pomislili. Osjećam je na mjestu gdje se ponovno razdire ljubavni odnos, „voljeli smo se“. Najviše peče gdje postaje najapstraktnije... (Barthes 2013: 45)

„Ja“ жалује због недостајућег односа који је био превасходно *језички*, а како Барт тврди још у *Фрагментима љубавног говора*, право место оригиналности **јесте** сâм однос – *нешто између* (2015: 60), укрштајуће интерсубјективно поље, покрет према другој – мајчино тело наставак је Бартовог. Фрагмент о чоколадном тартуфу потврђује да је „окидач“ жалости језик у својој конотацији (*Ево!/Ту сам*) и у вези са *језичким догађајем* блиско повезана „утеловљена правилност“.⁴¹² Филозофско-поетски срочена епизода у фрагменту говори да је жалост притајено присутна, у налетима језика, расветљујући специфичност односа за којим се жалује.⁴¹³ Реч је о дубоко љубавном односу који подразумева телесност као неопходну, и добро познату, *морфологију* бића:

6. studenoga

[...]

U koroti sam za odnosom s osobom koju sam volio, a ne za načinom na koji mi je uređivala život. Na to me potiču riječi (ljubavi) koje mi iskrsnu u glavi... (2013: 47).

Горенаведени фрагмент указује да су се Бартове дневничке белешке могле назвати и *Фрагменти говора жалости* јер, ако се подсетимо, аутопортрет заљубљеног субјекта који Барт осликава суштински је *трагичан*. Реч је о љубавном субјекту који пати због одсуства/губитка вољеног бића. Из осећаја одсутности рађа се језик, тврди Барт у *Фрагментима* (2015: 37). Но, оно за чим се пати није биће *per se*, већ укидање субјективности као интерсубјективности, *губитак имагинарног* што поткрепљује следећи уломак из *Фрагмената* који се пролептички може довести у везу са *Дневником*:

Istinski čin žaljenja ne sastoji se u patnji zbog gubitka voljenog objekta već u tome da se jednog dana, na ljušturi tog odnosa, razazna izvesna sitna mrlja koja se tu pojavila kao simptom jedne nesporne smrti [...] (Bart 2015: 135).

⁴¹² У устаљеном свакодневном језичком односу, тело стиче одређену регуларност, правилност у поступцима. Види:

„24. srpnja 1978.

Što mi je dala mam.: *utjelovljenu pravilnost*: ne Zakon nego Pravilo (Učinkovitost ali mala pripravnost) (Barthes 2013: 175).

⁴¹³ Биће и примера у којима Барта и нејезичке појединости (сценографија у филму) васкрсну сећања на мајку (2013: 133).

Губитак *имагинарног* представља управо губљење посебног говора, језика као коже, који је, попут оних паукових нити из *Задовољства у тексту*, исплетен између два тела, као интересубјективна мрежа, отворени покрет тела као речи ка другом телу: реч је о присилном „напуштању“ имагинарног, односно одрицања од љубавног језика, при чему се субјект мора одрећи оног „волим те“ (Bart 2015: 134). Напросто, више нема *потребе* за љубавним говором и у том болу упризорено је жално „ја“.⁴¹⁴ Тиме се, заправо, доказује да се жалост *суштински приписује егу*, односно да механизам жалости не открива другог (што је очито Бартова жеља и потреба), већ искључиво показује сâм *его* – који отуда проговара у тексту као растресено, дестабилизовано, недовршено, фрагментарно сопство.

Књижевност као подручје племенитости : метафизички квалитет и недовршена форма

Фигура мајке, која је утврда круга дневничких фрагмената, еманира попут плаветнила Сезанових акварела,⁴¹⁵ симболишући духовност, узвишеност и доброту, те проналази свој израз у књижевности као пољу племенитости и истине:

18. сijeчња 1979.

Otkad je mam. Umrla ne da mi se ništa „graditi“ – samo pišući. Zašto? Književnost = jedino područje Plemenitosti (kakva je bila mam.) (Bart 2013: 231).

Фигура племенитости, каква је мајка, припада, према Барту, књижевном језику као једином могућем подручју *племенитости* у којем субјект-у-жалости проналази своје усидрење, *vita nova*,⁴¹⁶ новом *животу у писању*, при чему је књижевност схваћена и као *утопија* (естетски простор свемогућег) и као *атопија* (бесконачност текста *изван и иза* којег се не може, која нема одређено место). Репрезентација жалног тела дешава се у подручју књижевности као пољу истине и

⁴¹⁴ Види:

„12. студеног

Danas – na svoj rođendan – bolestan sam a ne mogu – nema potrebe da joj to kažem“ (2013: 54).

⁴¹⁵ Види:

„(7. lipnja. Izložba „Cézanneove posljednje godine“, s AC)

Mam.: kao kakav Cézanne (akvareli pred kraj).
Cézanneova plava“ (Barthes 2013: 142).

Склоност анализи Сезанове ликовности имао је и Мерло-Понти. Један од чувених Мерло-Понтијевих есеја „Сезанова сумња“ („La doute de Cézanne“) из збирке есеја *Sens et non-sens* (1948) тиче се проблема перцептивне несигурности. У том погледу, може се рећи да се Бартова артикулација жалости суочава са замагљеношћу, заслепљујућом луминозношћу перцепције мајчинског лика који то призива.

⁴¹⁶ Види: BARTHES 2003. Након смрти своје мајке, Барт је отворено на својим предавањима на Колеж де Франсу говорио о намери писања романа који би носио наслов *Vita Nova*. *Vita Nova* је предложени назив романа који се Барт припремао написати, а који је, судећи према предавањима на Колеж де Франсу, постојао само у идеји.

племенитости,⁴¹⁷ као пољу *метафизичких квалитета* (Ingarden 2006: 265) премда је то *истина текста*, односно фикције. Фигура мајке чија доброта еманира попут сунца⁴¹⁸ предочена је као несврстива, атопијска, какво и јесте вољено биће (не да се сврстати, није ту где јесте):

11. оžujка 1979.

[...] Njezina je finoća bila savršeno atopijska (u društvenom pogledu): iznad klasa: bez oznake (Barthes 2013: 257).⁴¹⁹

Међутим, Барт осећа потребу да успомену о мајци (о њеном телу) утисне у текст (2013: 240), да документује њено тело:

23. оžujка 1978.

Žuri mi se (i to već tjednima) da opet budem slobodan (da se riješim obaveza s kojim kasnim) i prionem na knjigu o Fotografiji, to jest da svoju tugu uklopim u to pisanje.

Vjeruje se i, čini se, potvrđuje da pisanje u meni preobražava „staze“ afekta, dijalektizira „krize“ (2013: 113).

Као што је и туга за мајком *неисказива* (*inexprimable*), али *изрецива* (*dicible*), тако је и *сама фигура мајке* као вољеног и јединственог, одушног бића за којим се пати *неописива*, несклона опридевљавању и сврставању. Не могавши да опише, да *до краја изрази* лик своје мајке, сопство се изражава у фрагменту као микро-форми филозофског мишљења и ауторефлексије. Фрагмент постаје „подручје племенитости“ као поље метафизичких квалитета који обелодањују метафизичка обележја тела: квалитет бивања племенитим, дубоко трагичним. *Фрагментарна форма* јесте, дакле, управо она која *разоткрива метафизичке квалитете его-документа*, и *садржински* и *формално*. Квалитети попут племенитости или трагичности и елегичности трансцендирају егзистенцију свакодневног живота. Такође, *формална фрагментарност* (било да је реч о „сакатој“ скулптури или фрагментарном запису) прима се као *метафизички квалитет* уочавањем *трансцендирања* егзистенције уметничког дела, „одвођењем“ рецепијента у тумачење, метафизику стварања и довршења, у специфичном филозофском мишљењу које је „узурпирала“ форма теоријско-књижевног хибрида.

Дневник жалости може се читати палимпсестно јер представља *подтекст* ноте о фотографији која ће уследити. Дакле, не само да се стиче утисак да Барт пише

⁴¹⁷ Види:

„1.kolovoza 1978.

Književnost je to: da ne mogu čitati a da ne osjećam bol, a da ne grcam od istine...“ (Barthes 2013: 184).

⁴¹⁸ Мишљење да фигура мајке какву предочава Барт припада извесној *соларној митологији* има и романисткиња Маја Вукушић Зорица која детаљно анализира Бартов *Дневник* у тексту „La mère écrite de Barthes et Le deuil“ [Бартова мајка у тексту и жалост] (2013: 105). Превод наслова је наш.

⁴¹⁹ Да је вољено биће атопично – несклоно класификацији и „чија оригиналност стално изненађује“ (Bart 2015: 58), читалац Бартовог опуса зна још из *Фрагмената*:

[...] Budući da je drugi atopičan, zbog njega se jezik koleba: ne možemo govoriti o drugom, povodom drugoga; svaki pridev je netačan, težak, pogrešan, nezgrapn: drugi je neopisiv (to bi bilo pravo značenje termina atopos)“ (2015: 59).

увек *зарад извесног ефекта* (на друге или на себе, а најчешће и једно и друго),⁴²⁰ писање за њега представља моћ „да се каже оно што је очито“ (2013: 176). Тамо где је слика „заказала“, рађа се књижевност. *Дневник жалости* као хипотеза о другој књизи представља припремну фазу субјекта да се упусти у авантуру језика и изрекне „очито значење“ (Barthes 2013: 176). 11. јуна 1978. године, са својим братом Мишелом, пребирајући по мајчиним преосталим стварима, Барт пронази фотографије, (микро)его-документе који потврђују *једно постојање*:

11. lipnja 1978.

Popodne s Mišelom, probirali smo mamine stvari.
Jutros sam započeo gledajući fotografije.
Opet počinje grozna korota (ali nikad nije ni prestala).
Počinjati iznova, bez odmora. Sizif (2013: 147).

Фотографије, а нарочито једна посебна из Зимског врта на којој је Бартова мајка *оличење племенитости*, „мила, смјерна“ (2013: 151) девојчица, биће замајач поновног, сизифовског котрљања камена – метафоричне слике дубоке жалости. Сопство-у-жалости растресено је и раскидано: он плаче ређајући своје фрагменте. Међутим, жалост доноси извесну сизифовску отупелост, занемелост, пасивност тела:

13. lipnja 1978.

[...]
Плаћем.
Nemam želje čak ni da počinim samoubistvo (2013: 151).

Смрт се заправо доживљава као трагедија која се дешава надживеломе (Vidaković 2016: 52). Жалост, дакле, припада сопству и кроз њега се аутентично да изразити. То потврђује и следећи дневнички фрагмент:

22. prosinca 1978.

Oh, kako iskazati *duboku* želju da se skupim u sebe, da se povučem, da poručim „Ne bavite se mnome“, na koju me izravno, nesmiljeno, navodi žalost, kao „vječno“ – da se *uistinu* povučem tako da sve male, neizbježne bitke, igre slika, rane, sve što se neumitno događa čim čovjek nekoga *nadživi*, nisu do slana, gorka pjena na površini duboke vode... (2013: 223)

Та димензија *дубине* о којој „ја“ говори јесте понор жалног сопства, његова *најдубља интимна егзистенција*. „Слана и горка пена“ јесте свет као догађај, *егзистенција као опшност*, друштвено поље које се више не трпи. Фрагменти бола који истичу метафизичке квалитете егзистенције, доживљаја смрти и жалости, у сукобу са „приповедном дијалектиком“ друштва, илуструју, у естетском смислу, „лепоту несреће“ (Bašlar 1971: 25). Барт у својој жалости проналази благост, сублимацију и *метафизички квалитет* у лепоти пробуђеног неописивог искуства (*satori*), поетског тренутка у фрагменту, враћајући се себи:

12. kolovoza 1978.

⁴²⁰ О томе видети: PETERSEN 2015.

U istom trenu osjetim svojevrsan satori, blag, sretan, kao da moja korota postaje spokojna, sublimira se, miri sa sobom, produbljuje ne poništavajući se – kao da „nalazim sebe“ (2013: 196).

У том „налажењу себе“, сизифовској муци, али филозофској запитаности, жално тело се комада и смешта у *поетско-филозофски фрагмент*. Мисаона фрагментарна форма која је усвојила филозофију и сама је *донекле* филозофска (Прошић 1991: 89). Када се Барт пита има ли ичега драгогеног у овим дневничким белешкама (мото нашег поглавља с почетка), он се пита и о естетској вредности текста и вредности-за-мене, за само сопство. Но, у Бартовом питању суптилно се сугерише и питање фрагментарне *дневничке конструкције сопства* (откривање сопства у интимном дневнику никада није *чиста репродукција истине сопства*, „правог Ролана Барта“, Барта-особе), али и позиције другог („не-ја“) који конструише туђи идентитет (Petersen 2015), као што он покушава да изгради мајчин, или, пак, „зауздава“ свој (без хистерије). Отуда, „интимни дневник“ јесте и једна врста хибридно-жанровског оксиморона (Peterson 2015) с обзиром да, колико год писање интимно и тајно било, „ја“ скоро увек има *пресумпцију другог* или, у крајњем погледу, властитог сопства као другог. Такође, један од Бартових тумача у једном од свежијих есеја наглашава да је препрека, односно „непријатељ“ интимном писању управо језик сâм: напосто, пролазећи кроз тело, писмо на изванредан начин пролази кроз „филтер“ свести као „кротитеља“ (Petersen 2015). Дакле, не само да свест врши селекцију када је реч о перцепцији визуелних утисака, већ и о налету и детекцији емоција. Отуда, верује Питерсен, јавно посрамљени бешћутни Барт који је у писању разголићеног (жалног) тела пронашао ужитак, у неку руку је засигурно *задовољнији* него неми Барт (Petersen 2015). Своје сломљено срце Барт ће, кроз фрагментарни *self*, наново „отворити“ у *Светлој комори*.

4.5. „Читање“⁴²¹ тела путем фотографије у *Светлој комори*⁴²²

„Fotografija je *prilično neizvesna* umetnost, kao što bi bila (kad bi nekom palo na pamet da je osnuje) nauka o poželjnom ili odbojnom telu.“
(Bart 2011: 23)

У дијалогу Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела указали смо да се сопство разуме као динамична, процес-форма и *нужно конституише недовршено*, отуда фрагментарно у интимистичком хибридном тексту, его-документу. У Бартовим белешкама о фотографији – *Светлој комори* – као *par excellence* его-документу, који кроз феномен фотографичности поставља тему тела као централну, желимо да укажемо управо на **кључне моменте *нужне фрагментације сопства***.

Бартова *Светла комора*, пример *его-документа* као фрагментарне „ноте“ и *студијума* личне недовршене потраге за *феноменом фотографичности*, схваћена је и сама као *текст-тело*. Текст-тело *Светле коморе* обелодањује меланхолично *тело једног дневничког „ја“*. То дневничко, меланхолично сопство записује себе и бивање-у-свету у *процес-форми фотографије* која се, као *бесповратно* и *недовршено* „бележење“ сопства у тренутку и контексту који се не може поновити нити довршити (каптивирани *покрет тела*), показује као *нужно недовршена*, односно фрагментарна. Фотографија, како је указано, јесте визуелна, „ухваћена“ елипса у времену, лапидарни израз сопства као его-документ у его-документу, микроего-документ (већ запажен у *РБ по РБ*). Као его-документ, фотографија има суштински, за Барта, *доказни аспект*, доказ да је нешто било, да је неко биће постојало. Бартова *Светла комора* јесте *документ* о тражењу суштине фотографског „ја“. Отуда, подстакнут жалашћу за умрлим бићем, Барт се упушта у потрагу за *феноменом фотографичности* (структурно-значањски слој), суштином, *метафизичким квалитетом* каптивираниог бића у одређеној просторно-временској перспективи. *Недовршеност* у фотографији представља *недовршеност* перспектива у рецепцији фотографисаног референта у одређеној пози, углу, времену и простору, док се *фрагментарност* у фотографији уочава у „сужавању“ перцептивног поља (естетски слој). Прецизније, како само тело перципира на основу *делимичних* перспектива, то јест фрагментарно, фотографисани референт у одређеној *изабраној* перспективи јесте *mise-en-abîme* перцепције, фрагмент фрагмента. Отуда, фотографија може бити схваћена као микроего-документ, пружајући парцијалност већ парцијално

⁴²¹ Термин „читање“ у контексту овог рада разумемо као интерпретативно плодан, односно продуктиван чин разумевања текста као *поља процеса означавања*, то јест критике која се заснива из самог читања, односно интимног и уједно научног разумевања феномена (што, уосталом, Бартова критика и чини) – метатекст који је „отворен“, у сталном настајању, као ткање, *hyphos* (паук и паукова мрежа). Желети текст (уметност, сликарство, итд.) без „сенке“ – идеологије, представе, субјекта – за Барта значи желети текст без плодности, „стерилан текст“. Према Барту, „јавно читање фотографија увек је у основи приватно“ (Bart 2011: 89).

⁴²² Ово поглавље у великој мери преузима одређене идеје и редиговане делове следећег текста штампаног у зборнику Естетичког друштва Србије и излаганог на конференцији тог друштва: БУЛАТОВИЋ 2018а.

индивидуалног искуства, а самим тим поље врунске насладе – облици задовољства, према Барту, проналазе се у краткоћи, микродетаљу. Такође, *Светла комора* као теоријско-књижевни хибрид указује и да је сам теоријски дискурс, доминантан у тексту, у функцији белешке-коментара, *подложен фрагментацији*. Генерално циљајући мегаломански на домишљеност до краја, на систем, дефиницију, *одређење*, теорија и њен говор, присутан у Бартовом тексту, распарчава се, бележи у фрагментима, односно сопство теоријског језика по нужности јесте такође – *недовршено*.

Фото-текст

Ноту о фотографији насловљену *Светла комора* могли бисмо назвати *фото-текстом*, визуелним дневнички фрагментарним записима при чему је у првој половини студије Бартов говор подређен „цивилизованом коду“, а у другој суочен „с буђењем недокучиве стварности“ (Bart 2011: 107). Кључно запажање у *Светлој комори* јесте да је фотографија, односно феномен *фотографичности* (оно што фотографија *јесте* и како *делује/шта чини*), *суштински повезана са телом и телесношћу*. Наиме, фотографије које Барт узима за анализу јесу махом фотографије особа (тела). Од свих анализираних Бартових текстова у нашем раду, *Светла комора* јесте најмање формално фрагментарна, премда је сама означена као *нота*, односно *белешка*, што сматрамо фрагментарним хибридом и подводимо под его-документ. Уже гледано, фрагмент, у овом погледу, представљају и фотографије као *микроего-документи* који попут хаику израза, привилегованог тренутка, својим флешом (*flash*) откривају *тело* референта, мерло-понтијевски речено – месо (*flesh*), живљено тело. Текст је тај који фотографије „прати“, те је и он сам формално кратак. Међутим, Бартова „нота“ дакле, (термин који упућује на краткоћу, фрагмент) о фотографији уистину је *ја-текст*, то јест его-документ јер *ego loquens* у друштвеном акту обелодањивања сопства *призива своје интимно*, сећање на мајку, те тако текст наличи на мемоарски (Зонтаг 2011: 137).

Светлу комору Барт посвећује „имагинарном“, и то не Лакановом, већ Сартровом тексту: „имагинарно је сачињено од друштвено условљених елемената и сматра се формом друштвене одговорности“ (Zenkin 2019: 21). Већ на самом почетку, Барт сугерише „два пута фотографије“, како заправо закључује тек на крају студије:

Luda ili razumna? Fotografija može biti i drugo: razumna ako njen realizam ostane relativan, ublažen estetskim ili empirijskim navikama (listati neku reviju kod frizera ili zubara); luda ako je taj realizam apsolutan, i ako mogu tako da kažem, izvoran, ako zaljubljen i prestrašenu svest privodi samom pismu Vremena: to je revulzivan pokret koji preokreće tok stvari i koji bih, na kraju, nazvao, fotografskom ekstazom.

To su dva puta fotografije. Na meni je da izaberem: da njen spektakl podredim civilizovanom kodu savršenih iluzija ili da se u njoj suočim s buđenjem nedokučive stvarnosti (Bart 2011: 107).

Та „два пута“ фотографије Барт сугерише још у *Митологијама*: с једне стране, постоје слике имплицитног и експлицитног значења, *видљиве*, слике-означитељи и с друге стране, оне које кроз своје видљиво стварају менталне и социјалне слике, *невидљиве*, слике-означеног (Zenkin 2019: 18).⁴²³ О потоњим Барт почиње знатно више да промишља почев од „личнијих текстова“ седамдесетих година наговешћујући да „признање властитог идентитета није индивидуални, већ друштвени чин“ (Zenkin 2019: 20). Фотографија, на плану индивидуалног тела, објављује друштвени *self*, а која, опет, може изазвати екстазу сугеришући недовршеност у задовољству. Фотографија, дакле, хијазмично увезујући интимну и друштвену егзистенцију, јесте прави пример микроега-документа који се узима за фрагмент. Фотографија, како је већ назначено, јесте својеврсни (ауто)биографем.

Уочивши „два пута фотографије“, Барт се препушта „авантури“ разумевања фотографског феномена и покушаја доласка до идеје фотографичности. Тај процес потраге за суштином фотографије у *Светлој комори* јесте отворен и недовршен, уистину сведен на бартовски хедонистички пројекат. Идеја фотографичности, аналогна поетској функцији у књижевности, оно што фотографију чини фотографијом, гради се на дијалектици *бесповратног*, с једне стране, у погледу непоновљивости чина фотографисања и с друге стране, *незавршеног*, у смислу разумевања фотографије као живе загонетке, *mise-en-abîme*-а перцепције, *уметности отворених могућности*, али и како, Бартови тумачи истичу, даљег рада на негативу (Sulaž 2008: 123). У погледу фрагментарности, фотографска уметност доживљава се као *естетика бележења* (фрагмената), те отуда је и *Светла комора* у поднаслову – белешка. За поједине тумаче (Denis Roche) отуда аутобиографија постаје практично сувишан жанр, а фотографисање *визуелно вођење дневника* (Sulaž 2008: 243). *Светла комора*, отуда не превише зачудно, представља „наставак“ или разраду *Дневника жалости*, као хибридног текста, између теоријског и књижевног дискурса.

Премда је реч о хибридном тексту који се може читати и као научна студија и као сведочење сопства, Бартова белешка о фотографији могла би се назвати *фото-текстом* управо због *хијазмичне везе* фотографије и текста: текст је експликација фотографије и обрнуто. Но, у пресеку тих фрагмената *алетеично*⁴²⁴ се скрива и разоткрива с једне стране, оно што фотографија ћути, а с друге стране, оно што тексту измиче.⁴²⁵ Поредети језик и фотографију, Барт сматра да текст нема *извесност* фотографије, односно да не може, попут фотографије, „да потврди своју аутентичност“ (2011: 80). Фотографија прати текст и обрнуто. У том погледу, *фотојезик* представљао би хибридни преплет визуелног и текстуалног, *фотографије*

⁴²³ Аутор текста (Sergey Zenkin) уз појмове видљиво-невидљиво наводи као референцу Мерло-Понтија, без додатног појашњења.

⁴²⁴ У монографији из 1999. године *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment* (David Michael Levin) ослањајући се на хајдегерманску традицију, поглед *који иде до корена*, циљајући на истину назива алетеичним погледом – *aletheic gaze*. Међутим, о разлици између алетеичног и асерторног погледа аутор се бави и знатно раније (1988) у студији *The Opening of Vision – Nihilism and the Postmodern Situation* (NY, Routledge, p.440).

⁴²⁵ В.: „Svi autori se slažu, kaže Sartr, u tome da je čitanje romana praćeno siromaštvom slika: ako me roman zaokupi, mentalne slike izostaju. Tome „Malo slika“ u čitanju odgovara „sve-slika“ Fotografije [...]“ (Bart 2011: 83).

и писма (сопства) (Sulaž 2008: 247), а сама *Светла комора* фотојезички хибрид. Премда је фотографија једна од раних Бартових теоријских опсесија,⁴²⁶ након пажљивог читања Бартовог постхумно објављеног *Дневника*, литерарне „скице“ ноте о фотографији, *Светлу комору* читамо и разумемо прегнантније, из аспекта генезе једног текста.⁴²⁷ Увид у генезу *Светле коморе* расветљују поједини Бартови фрагменти са дневничких цедуљица у којима се крије „индивидуалност једне науке о субјекту“ (Bart 2011: 23). Да би написао *Светлу комору*, литерарни споменик својој умрлој мајци, Барт се „отвара“ у постхумно објављеном *Дневнику*:

Око 12. travnja 1978.

Pisati da bi se čovjek sjećao? Ne da bih se ja sjećao, nego da bih spriječio razdiranje zaboravom, jer on naviješta da će biti bespogovorан. Nestanak – uskoro – „ikakva traga“, igdje, u ikome.

Nužnost „Spomenika“.

Memento illam vixisse (Barthes 2013: 121).⁴²⁸

Дати литерарни, трајни дигнитет вољеном бићу јесте Бартов „покретач“ у писању *Светле коморе*, процес преласка из жалости у покрет, писмо:

6. listopada 1978.

[...]

Svom silinom uništiti me ono što me sputava, što me odvrća od odluke da napišem tekst o mam.: djelatno polazište u Žalosti: prijelaz Žalosti u Delovanje. (2013: 211)

На прелазу жалости у деловање стремећи општим закључцима почиње студија о фотографији ходом кроз анализу неколицине фотографија,⁴²⁹ односно „неколико тела која немају везе са корпусом“ (Bart 2011: 15). Тромост и непокретност жалости коју доживљава Барт⁴³⁰ може поднети ако се њоме бави кроз писмо. Дакле, жалост није ту да би била превазиђена, већ да би се извршила њена прецизна *анатомија, сецирање, фрагментација*: на личном и универзалном плану. Уосталом, Бартово приступање теоријској рефлексiji јесте углавном потакнуто осетима, запажањима и догађајима из живота. Барт настоји да теоретизује чулно, интимно настојећи да пружи општост индивидуалности једне егзистенције:

9. srpnja 1978.

⁴²⁶ Сетимо се, на пример, анализе модне фотографије из *Система моде*, текстова о фотографској поруци или реторици слике, или пак фотоалбума из студије *Ролан Барт по Ролану Барту*.

⁴²⁷ В. цитат из *Дневника короте*:

„9. lipnja 1978.

[...] da uspijem dovršiti knjigu *Fotografija-Mam*“ (Barthes 2013: 144).

⁴²⁸ У напомени латинског цитата, у хрватском издању, стоји превод: „Sjeti se da je ona živjela.“

⁴²⁹ Види: „Ако ми се нека фотографија свиђа, ако ме узнемирава, задржавам се на нjoj“ (Bart 2011: 90).

⁴³⁰ Сваки пут када кажемо „Барт“ за аутора (или јунака) коме се атрибуира студија, не мислимо на човека од крви и меса, већ на фиктивног Барта којег у тексту формира онај Барт од крви и меса.

Izlazeći iz stana da otputujem u Maroko, uzmem cvijet koji sam stavio na mjesto gdje je mam. боловала – i ponovno osjetim grozni strah (od njezine smrti): usp. Vinikot: koliko je to istinito: *strah od onoga što se zbilo*. No nešto je još čudnije: i *što se ne može vratiti*. Upravo je to definicija *definitivnoga* (Barthes 2013: 166).

Бесповратност (фотографисаног) тренутка јесте оно што том тренутку даје врхунску метафизичку индивидуалност, која фасцинира Барта као „малени, приватни приказ“ у који се сопство смешта (2010: 135). Горенаведени фрагмент из Бартовог *Дневника* о страху од догађаја који се већ десио Барт ће споменути и у *Светлој комори*: тај „страшни догађај“ проживљава се кроз одређену *меморабилују* или се пак дешава у језику самом. Када се декларативно изрекне да је вољено биће *умрло*, за исказног субјекта оно умире по други пут. Реч је о истој оној моћи језика коју познајемо из дискурса заљубљеног субјекта који је приморан да напусти своје имагинарно (реч је о неприхватању губитка). Фотографија је, у том погледу, специфичан естетски феномен, она је *недовршива* јер „репродукује у бескрај“ (Bart 2011: 12) нешто што је једном приликом упризорено. „Ехо“ фотографске форме, у бартовском универзуму не упућује толико на њену отвореност колико на продужено дејство њеног интензитета којим делује на реципијента. Фотографија, сматра Барт, не наводи на сањарење, јер је *ноема* фотографије, њен *cogito*, „то је било“, банална и без дубине (2011: 104). Врло је важно напоменути да фотографије о којима Барт говори и тумачи их јесу углавном фотографије особа (од којих су неке врло јасни портрети) или евентуално одређени предео, мртва природа за коју аутор везује специфични лични сентимент. Уосталом, сама *Светла комора* почиње описом фотографије који има лично-анегдотски карактер⁴³¹ и показује да се у историјском тражи суштински интимно: „Vidim очи које су videle cara“ (2011: 11) . Своје изјаве о сингуларним феноменима и фотографијама које постоје за њега самог, Барт покушава рационално да уобличи (2011: 15), уз задовољство читања приватног у друштвеном, у најтананијим безначајним бележењима попут оних „какво је време“ у Амијеловом *Дневнику* (Барт 2010: 135).⁴³² У посматрању приватних фотографија, с друге стране, гради се читав наратив, историја тела, кроз „активни процес личног сећања и реинтерпретације прошлости која укључује слике и догађаје“ (Dereli 2015: 36).

⁴³¹ Реч је о фотографији Наполеоновог брата.

Меланхолија фотографије као такве лежи у њеној особеној карактеристици која се не може подражавати: онај који је фотографисао *референт од крви и меса* уједно га је и лично видео (Bart 2011: 75).

Почетак Прустовог *Трагања* гласи: „Longtemps je me suis couché de bonne heure“. Овом почетном реченицом такође је било насловљено једно Бартово предавање на Колеж де Франсу. Проучавањем претекста (*avant-texte*) *Светле коморе*, долази се до интересантног податка да је почетак студије у првој етапи рукописа гласио: „Depuis longtemps, je m'intéressais à la Photographie.“ У коначној верзији текста уводна реченица гласи: „Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie“, при чему прва верзија, употребом имперфекта и почетном прилошком одредбом, тешње упућује на Прустов текст. (Податак преузет према наведеном извору: Jean Louis Lebrave, „Point sur la genèse de La chambre claire“, *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 19, 2002, pp.79-107). Такође видети Бартов текст: BARTHES, Roland. "Longtemps, je me suis couché de bonne heure". Paris: Collège de France, 1982-b.

⁴³² Иако наизглед безначајно, задовољство се пре проналази у детаљу, попут „какво је време“, него у застарелим филозофијама.

О важности Бартове ноте сведоче студије о фотографији до 1980. године које су биле углавном социолошког карактера или су се бавиле искључиво техничким аспектом фотографије. Насупрот код Барта фотографија побуђује *онтолошко-епистемолошку жељу*, да се открије шта је иза и шта фотографија по себи јесте (2011: 11). У покушају да преточи „древни суверенитет ја (Ниче) у хеуристичко начело“ (2011: 15), између експресивног и критичког језика, Барт својом методом, коју назива феноменолошком,⁴³³ тек на неколико примера фотографија гради властиту естетику фотографског феномена. Бартова естетика фотографије нашла је одјека у општој естетичкој мисли, те су се бројни бартовци бавили њоме у филозофском, књижевнотеоријском и компаратистичком погледу. С друге стране, у овом поглављу, бавићемо се конкретним питањем „читања“ тела и *естетске конструкције телесног* путем фотографије онако како је утемељује сам Барт.

Сва та тела фотографије⁴³⁴

Бартова студија о фотографији свакако поставља тему тела у први план, штавише фотографија се означава као „наука о телу“ (2011: 23). Фотографија као израз индивидуалног тела и у друштвеном смислу, „огртач за клоуна“ (Bart 1992: 215) јесте место ауторефлексије о *фантазији тоталитета* (Tsakiridou 1995: 273). Да фотографију Барт тумачи у контексту органистичке естетике, односно да је доживљава као живо биће, сведочи наредни фрагмент:

[...] као kakav **живи организам**, она се рађа из проклијалих зрнаца сребра, зачас се развије и онда остари (2011: 86).⁴³⁵

Дакле, фотографију као пропадљиви уметнички предмет Барт, аналогно организму, види испрва као *тело*. Поставивши себе за „хеуристичко начело“ у центар фотографског феномена, Барт успева за почетак да разликује три праксе, односно три тела: **1)** тело фотографа, односно *оператора*, оног који нешто чини, **2)** тело фотографисаног субјекта, *референта* који *трпи* и који је сам предмет фотографије и **3)** тело реципијента, *спектатора* – примаоца фотографије који *гледа* фотографисано (2011: 16). Међутим, сматра Барт, с пуним правом, у искуство фотографа или фотографисаног субјекта са конкретног фотографског снимка не можемо проникути: једина два тела (Барт ће рећи „искуства“) које „ја“ може имати јесте **тело које је посматрано** и **тело које посматра** (2011: 16). Фотографски *setting* који Барт има на уму подразумева првенствено фотографисање индивидуа. Уистину, Барт није узео у обзир тело које фотографише као да га тај аспект фотографије није ни нарочито

⁴³³ Барт ће рећи да је реч о неодређеном, нехајном, па чак циничном језику феноменологије при чему афекат није редукован, јер је као такав за Барта *несводив*: суштина фотографије која се интуитивно наслућује за Барта неодвојива је од афективног, од „патоса“ (2011: 25).

⁴³⁴ Сам наслов ноте о фотографији Барт правда на следећи начин: „Требало би рећи *camera lucida* (tako se zvaо onaj aparat koji je prethodio Fotografiji i koji je omogućavaо da se jedan objekt nacрта kroz prizmu, s јednim okom na modelu a drugim na papiru) [...]“ (2011: 96).

Сам овај фрагмент упућује већ од наслова да је тело „протагониста“ ноте о фотографији.

⁴³⁵ Наглашени део цитата је наш.

интересовао иако је егзистенцијална датост „ја“ путем фотографије управо „у рукама фотографа“ који „води“ перцепцију спектатора (2011: 17). Међутим, поглед фотографа уоквирен отвором *camerae obscurae* (Bart 2011: 16) вероватно није било искуство које је Барту било блиско. Дакле, најпре можемо говорити о искуству тела које позира испред фотографског објектива и искуству тела које перципира фотографисано тело. Надаље, можемо говорити о најмање две перспективе перцепције: **1)** перспектива субјекта који је гледан/посматран и **2)** перспектива субјекта који гледа/посматра.

Шта **моје** тело зна о фотографији, пита се Барт. Пред фотографским објективом „ја“ позира, тачније из активног положаја ствара себи *друго тело* које постаје више непомична слика, субјект-који-постаје-објект (Bart 2011: 17-19), **плурално тело, мрежа више „ја“**:

Pred objektivom ja sam istovremeno: onaj koji mislim da jesam, onaj koji bih voleo da drugi misle da jesam, onaj koji fotograf misli da jesam i onaj kojim se on služi da bi pokazao svoje umeće (Bart 2011: 19).

Фотографисано „ја“ налази се у *пресеку* ове четири димензије или имагинаријума како их назива Барт (2011: 19). У тренутку када „ја“ увиђа да га други претвара у објекат⁴³⁶ постајући „Све-Слика“ и „стављајући у заграде“ себе, сопство, а истичићу своје друштвено „ја“, фотографија преноси *микроискуство смрти, еидос* фотографије као такве (2011: 20). У фотографији, дакле Барт проналази смрт као *eidos* фотографије, сенку смрти у барокној игри светлог и тамног – *повратак мртвог* у аури, спектруму референта, односно фотографисаног субјекта (2011: 16). Фотографија је отуда, за Барта, дубоко *метафизична*. *Memento mori* који Барт приписује срцу фотографије засигурно је мотивисано губитком мајке и догађајем листања фотографија. Јасно је да Барт проучава феномен фотографије са *становишта љубави и смрти*, а не задовољства, што недвосмислено и тврди (2011: 71). Но, такође је недвосмислено да се фотографија, тачније фотографисано тело, и те како тумачи са аспекта задовољства, односно задовољство се проналази у „проучавању“ тела кроз фотографију.

Тело испред објектива у тренутку фотографисања доживљава извесну *трансформацију*: заузимајући одређену позу ствара се једно друго, ново тело које се „замрзава“ у времену. Отуда, фотографски снимак Барт пореди са вољеном хаику формом која је и сама недовршена и строго фрагментарна. Код хаикуа, као „поетике означавања“, чиме се уочава сличност са фото-снимком, није докинут смисао, већ „читава идеја довршености“ (Barthes 1989: 22). Као ни хаику, тако и фотографија не тражи реторичко проширење или какво сањарење: оно што се нуди јесте форма *живе (не)покретности* (Bart 2011: 51).⁴³⁷ На сличан начин на који фотографија

⁴³⁶ Барт сматра, уосталом, да бивање субјектом јесте и **политичко право** (2011: 20). Док је за Барта поглед сартровски асерторни, окамењујући поглед медузе, за Мерло-Понтија поглед не „повређује“ тело, већ је „отварајући“ и разоткривајући, схваћен пре у једном виталистичком и оптимистичком хоризонту (Dereli 2015: 32).

⁴³⁷ Уп.:

„умртвљује“ тело или ствара неко другачије, тако и својим суптилним „насиљем“ испуњава око (перцепцију) посматрача кроз фотографски императив „Види“, „Ево!“, „Гледај!“ (Bart 2011: 13). Не прихватајући „наслеђе туђег погледа“ (2011: 51), Барт закључује да је принцип фотографије *авантура*⁴³⁸ *оживљавања* (у чему лежи и парадокс јер је ноема фотографије „то се десило“, а отуда и њена естетика јесте *естетика бесповратности и губитка*): фотографија сама по себи није ништа живо, али *оживљава онога који је реципира* („...видим, осећам, дакле примећујем, опажам и мислим“; Bart 2011: 26), то јест *догађа му се* (2011: 24). На фотографском снимку (или боље речено, фотографској представи), заузимајући одређени угао, позу, тело ваја свој изглед у том тренутку:

Izgled bi, dakle, bio svetlosna senka koja prati telo; ako fotografija ne uspe da pokaže taj izgled, telo ostaje bez senke, a kada se ona jednom odseče, kao u mitu o Ženi bez Senke, preostaje samo jalovo telo. Tom zategnutom rupčanom vrpcom fotograf daje život [...] (Bart 2011: 100).⁴³⁹

Та светлосна сенка тела, спектрум референта не мора се подударати (и најчешће се и не подудара) са представом коју субјект има о себи, тачније са сликом себе, својим имагинарним.⁴⁴⁰ Овај пример подсећа нас на сенку Мејплторпове⁴⁴¹ орхидеје на фотографији са почетка: сенка као одслик, као имагинарно, није у потпуности подударна са својим референтом, али је ипак та која потврђује да је нешто (било) *живо*, да је било ту и тада. Како смо назначили раније, одслик (што долази од-слике) зависи од заузете перспективе посматрача/ока објектива (било да је реч о телу које себе посматра у огледалу, на фотографији или телу које је гледано из различитих перспектива). Бартовски, несигуран, немитски субјект неподударан је са сликом коју би желео другима да пружи, интимна егзистенција није нужно у корелацији са друштвеном. Срж ове неподударности сматра Барт налази се у томе што се: **1)** моје „ја“ готово никада или ретко подудара са мојом сликом о себи;⁴⁴² **2)** „наслеђе“ фотографије уочава у гледању себе као другог на „скали Историје“ (2011: 18-19); **3)** фотографија има карактер *друштвене игре*, инсценације⁴⁴³. „Подношење

„Slika je, kaže fenomenologija, objekt-kao-ništa. Međutim, ono što ja ističem kad govorim o Fotografiji nije samo odsustvo objekta; to je istovremeno – i potpuno ravnopravno – i činjenica da je objekt svakako postojao i da je bio tamo gde ga vidim“ (Bart 2011: 104).

⁴³⁸ Види: GUITTARD 2008.

⁴³⁹ Судећи према Барту, *изглед* јесте нешто што се у перцепцији додаје (посматраном) телу. Како текст-тело за Барта има превасходно еротичку структуру, он покушава да проникне у еротички спектрум једног (за њега посебног) тела како би схватио зашто му се то *такво* тело „догађа“, односно погађа га. Поређења ради, када у студији *Ролан Барт по Ролану Барту* аутор прави план за књигу о сексуалности, истиче следеће: „[...] *sexu* једног тела (која није његова лепота) зависи од тога што је могуће означити (фантазирати) на њему вођење љубави коме се оно подвргава у мислима (имам на памети управо овакво, а не онакво)“ (1992: 197).

⁴⁴⁰ Бартово је мишљење да се слика о себи никада не подудара са оном коју видимо на фотографији.

⁴⁴¹ В. „[...]нека Мејплторпова фотографија навела ме је да помислим да сам пронашао „svog“ fotografa; ali ne, ne volim celog Мејплторпа“ (Bart 2011: 23).

⁴⁴² Уп.:

„Fotografisali su me bezbroj puta; svaki put „promašili“ moj izgled (najzad, možda ga ja i nemam?), moja slika će ovekovečivati (doduše, samo onoliko koliko bude trajao papir) moj identitet, a ne moju vrednost“ (Bart 2011: 100).

⁴⁴³ Уп.:

себе“, односно слике о себи коју другима жели да пружи, Барт разматра у својој студији *Ролан Барт по Ролану Барту* у којој ниже сопствене фотографије где тело проживљава различита стања, на пример, досаду. Фото-портрет Барт доживљава као „затворено поље сила“ (2011: 19): с једне стране, обзнањујући *идентитет* субјекта – „чисто грађанску, чак кривичноправну категорију“⁴⁴⁴ – док, с друге стране брижљиво чува или пак прикрива *вредност*, односно субјект „какав је у себи“ (2011: 94).

Na jednoj fotografiji sam „pljunuta“ očeva sestra. Fotografija daje malo istine pod uslovom da raskomada telo, ali to nije istina pojedinca, koja ostaje nesvodiva; to je istina loze (Bart 2011: 94).

Фото-портрет као „документ“ фрагментарног тела који *алетично* указује друштвено-историјско кроз интимну појединост може се означити као *его-документ*. Приказано „ја“ није исто „ја“ које ствара фотографију, али јесте „ја“ које о њој пише. Као и „претходник“ фотографије, сликарски портрет, пре указује на финансијски и друштвени положај и поступак виђења себе другачије него у огледалу (Bart 2011: 18). Означавање тела кроз фотографију као примарно *друштвеног* нарочито смета Барту, те је *Светла комора указ интимног* (Zenkin 2019: 21). Као его-документ, фотографија „испоручује „детале“ који чине грађу етнолошког знања“, али уједно третирајући историју на исти начин као биографем биографију (Bart 2011: 32), дакле фрагментарно. Такође, породична фотографија, коју Барт узима за пример, као посебна врста знатно више говори о биографском наративу и друштвеном сећању (Dereli 2015: 37). У том погледу и фотографија која приказује „ја као другог“ јесте извесно одвајање свести од идентитета (Bart 2011: 18). Хеаутоскопска слика коју „ја“ има о властитом телу и слика тог истог тела на фотографском снимку нису нужно подударне. Тело, дакле, не проналази свој нулти степен на фотографији, оно је означено⁴⁴⁵ својом позом, пробадајућим детаљем фотографског снимка. У том погледу, фотографска уметност јесте *неизвесна* јер се од ње конструише „наука о пожељном или одбојном телу“ с обзиром да Барт приступа фотографији управо *из позиције очараности* (Bart 2011: 23), односно путем два елемента – *studium*-а и *punctum*-а фотографије.

„[...] predajem se društvenoj igri, poziram, znam da poziram i želim da i vi znate da to znam, ali ta dodatna poruka ne bi smela ni najmanje da promeni (što je moguće koliko i kvadratura kruga) dragocenu suštinu moje individualnosti: ono što ja jesam nezavisno od bilo kakvog obličja“ (Bart 2011: 18).

⁴⁴⁴ Уп.:

[...] „objektivna“ fotografija, poput one iz automata, najuspešnije će vas predstaviti kao kriminalca za kojim traga policija [...] (Bart 2011: 18).

Уосталом, сматра Барт, фотографија, односно прецизније фото-портрет „конзумира се“ естетски а не политички (2011: 38).

⁴⁴⁵ [...] моје „ја“ је лако, подељено, распршено, па попут каквог *лудиона* никад не мирује, непрестано се праћака у својој бочи: ех, кад би ми *Фотографија* могла дати бар анатомски неутрално тело, тело које ништа не означава! (Bart 2011: 18) *Лудион* је за Барта „враголасти дух“ како разјашњава у *фусноти*.

Могућност читања фотографије: *studium* и *punctum*

Барт сматра да је фотографија уметност која има блиске везе најпре са позориштем, а не са сликарством како би се могло помислити (2011: 34). Феномен *живе слике* позоришта повезује са феноменом фотографског при чему је Бартова позиција, с једне стране, и Мерло-Понтијева,⁴⁴⁶с друге, у погледу разумевања пикторијалног тешко упоредива, с обзиром да Мерло-Понти занемарује фотографију и пажњу посвећује сликарству. Слике за Мерло-Понтија припадају домену *метафизичког* јер нису пуки објекти у простору: слика се доживљава телом и *црпљењем* значења из „ткања света“ (*fabric of the world*) у које је тело „уплетено“ (Beaudin Pearson 2019: 8). Трагајући за фотографичношћу, Барт проналази метафизику у фотографији. Док је за Мерло-Понтија „чин означавања“ слике један херменеутички бескрајан (недовршен) чин, а слика по себи својеврстан организам (комадић природе), за Барта слике имају *ограничену семиологију*, „опирући се“ производњи значења (Beaudin Pearson 2019: 14). За Мерло-Понтија фотографија ће представљати „лажљиву технику замрзавања времена“ (2016: 187), док ће Барт у текстовима посвећеним реторици слике и фотографској поруци,⁴⁴⁷ на пример, учити да у сликарству (које се може одликовати полисемијом детаља)⁴⁴⁸ означено не представља духовност и суштину, *већ је духовност само биће слике* које еманира из ње, њен начин постојања, док код фотографије, означено, кодиран елемент, представља објект структуриране поруке. У процесу „немоућности читања“ фотографије јер је „равна“ у перцепцији⁴⁴⁹ и пре подстиче *противсећање*, Барт уочава

⁴⁴⁶ Видети: DEPELI 2015. Овај рецентнији текст показује да је блискост позиција Ролана Барта и Мерло-Понтија *повезива и утекако упоредива*. Наиме, чланак Гулшум Депели истиче извесну корелацију Бартових идеја о фотографији са бројним становиштима Мерло-Понтија (тачније, приступом енигми видљивог), пре него Жан Пол Сартра са чијим идејама Барт најпре директно комуницира. Иако Барт не спомиње Мерло-Понтија, већ Сартра, Депели заправо чита *Светлу комору* преко *оптимистичке визије* разоткривајућег, алетеичног (*aletheic*) погледа у феноменологији перцепције Мерло-Понтија чиме указује да фотографија не мора бити *нужно меланхолична*, а тиме степен еманирања Бартове туге ублажен (в. Depeli 2015: 27). Међутим, сама ауторка чланка не успева да успостави прави дијалог између двојице мислилаца, али сугерише на њихово могуће поређење, односно читање Бартове *Светле коморе* преко Мерло-Понтијевог „погледа“ који је оптимистично отварајући – алетеичан (о алетеичном погледу в. LEVIN, David Michael. *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 1999). Но, Депели сматра да се *између Барта и фотографије* с којом интимно комуницира *хијазмична веза слама*, да „алетеични поглед“ није довољно јак да издржи, односно да је *aletheia* – разоткривајуће скривајућа истина бића – заправо одсутна у тој вези (2015:36).

⁴⁴⁷ Види: BARTHES 1964-b. У преводу на српски: БАРТ 1979. Такође в. BARTHES 1961. У текстовима о реторици слике и фотографској поруци Барт се знатно више стара да слику сведе, односно асимилије са језиком (Zenkin 2019: 19).

⁴⁴⁸ Свакако, Барт не сматра да је полисемијност детаља основна карактеристика фотографије: наиме, једнозначност у фотографији дешава се када фотографија „емфатично трансформише стварност“, а као пример наводи порнографску фотографију (2011: 42-3).

⁴⁴⁹ Да фотографија може бити противсећање као што свако сећање у временској структури тела може постати противсећање, наново потврђује блискост двају филозофских позиција, Барта и Мерло-Понтија.

Уп.:

два елемента кључна у читању фотографије, односно телâ која фотографија предочава: *studium* и *punctum*. У нашем раду, та два елемента, *studium* и *punctum*, узимамо као **два пола его-документа**, друштвену и интимну егзистенцију, датих у фотографији као фрагменту (егзистенцији као „авантури“; Bart 2011: 26) у којем се најприсније „сукобљава“ *doxa* и *paradoxa*, друштвено „ја“ (идентитет као слика које сопству приписује друштво) и интимно „ја“ које се опире друштвеном, рањивост сопства, најосетљивије тело.

С обзиром да је „кодиран“ (2011: 51), односно представља протезност знања, етнолошке грађе, културе (2011: 29), *studium* представља слој значења фотографије (*слика-означитељ*). *Studium* је „последница“ образовања, посвећености која буди *културни фетишизам* – попут „политичких сведочења“ или „историјских слика“ (Bart 2011: 30). Ако се *studium*-ом чита друштвено тело, онда *индивидуалност* посебног читамо преко другог елемента – *punctum*-а. Посебно је поетски инспирисан Барт када покушава да дефинише *punctum*: детаљ који се уздиже до афективне свести и који реципијент у перцепцији *додаје* фотографији иако се он већ ту суптилно, изван поља, и налази (2011: 55-56). *Punctum* је, за Барта, пробадајућа *тачка, детаљ* на фотографији, **деминутивно** одређен као „убод, рупица, мрљица, мали рез“ (2011: 30), а има снагу експлозије (2011: 47) да рани и уздрма. Наиме, та снага *punctum*-а, сматра Барт, јесте метонимијска јер *punctum* има снагу да испуни читаву фотографију, а да уједно остане то што јесте – случајни детаљ, „парцијални објект“ (2011: 47). Дакле, *punctum* указује на *метафизички квалитет* фотографије, **принцип трансценденције** уметничког дела. Такође, у својој краткоћи и збијености као *фрагментарности*, *punctum* разоткрива *естетски слој* фотографије који се „чита“ катарзично. У *punctum*-у као фрагменту, „малом, приватном прозору“ сопство само себе учитава, проналази се, проналази метафизичку индивидуалност тела.

У анализи фотографије као микроега-документа, Барт првенствено говори из перспективе реципијента, у *Er*-форми (с којом се игра у *РБ по РБ*) било да посматра и коментарише своју фотографију или туђу. *Punctum* представља *убодну случајност* на фотографији (2011: 30) у оној мери колико је неко тело (реципијента) осетљиво на фотографске „резове“ „меса света“. У тренутку када реципијент „препозна“ *punctum* фотографије, чије је „читање“ **збијено и кратко** (2011: 49), сама фотографија постаје „маркирана“, односно за реципијента добија извесну вредност – „било шта“ постаје „софистицирани врхунац вредности“ (2011: 36). Барт ће отићи толико далеко у својој интерпретацији да ће у *punctum*-у видети „апсолутну изврсност једног бића“, „спој душе и тела“ (2011: 56). Бартов *punctum* оживљава и динамизује фотографију из које ишчитавамо **биографију самог тела** (Dereli 2015: 33), односно **биографем**, карактеристични детаљ тела који указује да се сопство чита у фрагменту. Дакле, *studium* је све оно друштвено, културно, догађајно, историјско, *punctum* је оно лично, его свеукупног *studium*-а.

„Moram se, dakle, pokoriti ovom zakonu: ne mogu da produbim Fotografiju, moj pogled ne može u nju da prodre. Mogu samo da je okrzнем pogledom, kao glatku површину. Fotografija je ravna, u svakom smislu te речи, eto šta moram da priznam“ (Bart 2011: 96).



Фигура 1 Вилијам Клајн, Њујорк, 1954, Италијанска четврт, Извор: © Seuil éd.

Примера ради, на фотографији деце из италијанске четврти у Њујорку 1954. (Фигура 1) коју Барт укључује у ноту о фотографији, ако су кварни зуби дечака *punctum* фотографије, као детаљ, они (кварни зуби) су неодвојиви од таквог референта суделујући у еманаџи његове ауре. У наведеном примеру, *studium* би оличавао, на пример, одећу деце или културолошки аспект односа насмејене деце и упереног оружја, порозне границе шале и збиље, итд. Опажање и читање *punctum*-а које Барт нуди уистину је индивидуално и условљено трагичношћу приватне егзистенције. У неку руку, *punctum* је за Барта *суштинско узнемирење сопства* (Depeli 2015: 33).

Као што никакво правило о саприсуству *studium*-а и *punctum*-а није могуће структурално анализирати, тако ни било каква прецизно успостављена анализа неће лоцирати *punctum*: лоцирање *punctum*-а много више говори о ономе ко га открива, „ја“ се одаје, како каже Барт (2011: 43-44). *Punctum* се читава аналогно тренутку када сам фотограф проналази прави моменат, „каирос жеље“ (2011: 59). Међутим, тешка одредљивост и језичка артикулација *punctum*-а јесте један од тежих задатака у читању фотографије: *немогућност именовања* сигуран је знак узнемирености, а све што се не може именовати, не може ни пробости (Bart 2011: 53) и води занемелости сопства, његовом **фрагментарном изразу**. Немогућност именовања *punctum*-а фотографије води заправо до дубина „ја“ (конкретно Бартовог жалног „ја“ себи неподношљивога)⁴⁵⁰ при чему постаје очигледно да је *eidos* фотографије и даље тешко докучив, док потрага за њим постаје – *хедонистички пројекат без опшности* (Bart 2011: 59) у **фрагментима**. Барт се мора посветити овај пут „читању“ искључиво једне фотографије – своје мајке, *punctum*-а *Светле коморе*.

⁴⁵⁰ Одбацујући везу са светом, Бартов *self* као извор туге није снажан као Мерло-Понтијево схватање *self*-а при чему је тело „месо света“ отворено према том свету, као и свет према њему (Depeli 35-36).

„Читање“ фотографије из Зимског врта: хедонистички пројекат

„[...] (za nas zapadnjake ono što je skriveno „istinitije“ je od onog što je vidljivo)“
(Bart 2011: 91).

Једне новембарске вечери, у прустовској потрази за прошлим, након смрти своје мајке, сређујући и прелиставајући породичне фотографије, Барт наилази на једну посебну. У свом постхумно објављеном *Дневнику* он бележи тренутак када проналази фотографију своје мајке у зимској башти када је била само девојчица:

29. prosinca 1978.

Kako sam jučer primio fotografiju koju sam dao reproducirati, gdje je mam. djevojčica u zimskome vrtu u Chennevièresu, pokušavam je staviti preda se, na svoj radni stol. No previše je, nepodnošljivo mi je, odviše bolno. Ta slika se sukobljuje sa svim ispraznim, nimalo plemenitim malim borbama u mojem životu. Slika je doista mjera, sudac (sad shvaćam kako fotografija može postati svetinjom, voditi → **ne priziva nečiji identitet, nego redak izražaj, „krepost“ u tome identitetu**) (Barthes 2013: 226).⁴⁵¹

У мајчиној фотографији као микрогено-документу, Барт запажа да индивидуално надвладава општост егзистенције. Негујући је током њене болести, мајка за Барта постаје у неку руку девојчица (2011: 70), а „идеални“ лик мајке проналази се неочекивано управо у фигури девојчице. Тражећи мајчин лик у старим фотографијама, жално „ја“ проживљава једну од „најужаснијих особина жаљења за неким“ – немогућност потпуног призивања јасних црта вољеног бића (2011: 63), **препознавања у фрагментима**, али не и *вредности* бића (2011: 65). У том погледу, *Фотографија из Зимског врта* помаже Барту да направи прве кораке ка „немогућој науци о јединственом бићу“ (2011: 69)⁴⁵² јер на тој *надфотографији* Барт успева да препозна суштину мајке кроз „афирмацију благости“, *метафизички квалитет* на којем се заснива за Барта *вредност* вољеног бића:

Na toj slici male devojčice video sam dobrotu koja je odmah i zauvek formirala njeno biće i koju nikom nije dugovala; kako je mogla da nasledi od roditelja koji su je loše voleli, ukratko, od porodice? (Bart 2011: 67)

Мајчино сопство проналази се у детаљу који свом снагом испуњава фотографију: *его-документ* постаје **друштвени акт документовања једног посебног тела** које се препознаје **кроз** детаљ, квалитет, **фрагмент**. Подсетимо се фрагмента из *Дневника жалости* који јасно упућује на суштинску доброту мајке-девојчице, еманаацију референта, „несводивог зрачног језгра“ онога што је *била* (Bart 2011: 72):

20. siječnja 1979.

⁴⁵¹ Наглашени део цитата је наш.

⁴⁵² У том обједињењу научног, односно теоријског, општег, друштвеног и интимног указује се – его-документ.

Fotografija mam. djevojčice, izgleda – preda mnom na stolu. Dovoljno mi je bilo da je pogledam, proniknem takvost njezina bića (koju se upinjem opisati) pa da me ponovno prožme, obujmi, zaokupi, preplavi njezina dobrota (Barthes 2013: 232).

Специфичност Бартове интерпретације фотографије којом се бави у читавој другој половини своје студије лежи у томе што нам је ниједног тренутка не показује, већ само – наговештава. Као сезановска белина, празно место, *Фотографија из Зимске баште* постаје својеврсна екфраза у тексту⁴⁵³:

(Ne mogu da pokažem Fotografiju iz Zimske bašte. Ona postoji samo za mene. Za vas ona ne bi bila ništa drugo do jedna od mnogih fotografija, jedno od mnogih ispoljavanja onog „bilo šta“; ona ni na koji način ne može činiti vidljivi predmet jedne nauke; ne može zasnovati objektivnost, u pozitivnom smislu te reči; u najboljem slučaju ona bi mogla zanimati vaš *studium*: епоха, одећа, fotogeničnost; ali za vas u njoj nema rane.)“ (Bart 2011: 71)

У фотографији Барт не проналази ништа прустовско иако, на први мах, може бити схваћена као „побуђивач“ прошлих времена и сећања али је, за разлику од текста, мање подложна реторичким проширењима.⁴⁵⁴ Оно за чиме Барт трага на фотографији јесте управо један *невидљиви слој бића* који се не тиче самог његовог идентитета схваћеног као *socius*-а, већ извесног **метафизичког квалитета** приказане предметности, односно фотографисаног тела. Не желевши да сведе јединствено биће на „обестеловљени, безосећајни *socius* којим се бави наука“ (Bart 2011: 71),⁴⁵⁵ Барт бира да не покаже ту надфотографију која само за њега има интензиван *punctum*⁴⁵⁶ и на којој га еманација мајчиног бића води успостављању властите естетике и феноменологије фотографског феномена.

У тој надфотографији као свом „суперегу“, Барт у ствари открива да *punctum* није нужно детаљ који пробада и „догађа се“ реципијенту, већ да *punctum* може бити и својеврсна „стигма“ – питање интензитета, а не форме (2011: 87). У датом примеру, *punctum* као ствар интензитета има и свој *временски аспект* који упућује на знање предисторији, о трагедији која се већ десила много након што је фотографски снимак начињен. У тренутку када Барт задржава свој поглед на фотографији из зимске баште, у њој ишчитава *ноему* „то је било“ (годинама касније), након чега следи „то ће бити“ (али референт са фотографије о томе ништа не зна) – фотографија тада постаје

⁴⁵³ Вербална материјализација описа референта *in absentia*, у „демократизацији“ фотографске праксе, према речима Вероник Монтемон, представља, попут психагошке технике, уједно и својеврсну обману, али и „појачавање“ значења неприказаног уметничког предмета (2008: 45).

⁴⁵⁴ Фотографија је за Барта „насилна“, Види:

„Okružen tim fotografijama, više nisam mogao da se utešim Rilkeom: „Slatke poput sećanja, mimoze natapaju sobu“; Fotografija ne „natapa“ sobu: nikakav miris, nikakva muzika, ništa osim stvari koja je *izbačena iz sebe*. Fotografija je nasilna: ne zato što pokazuje nasilje, već zato što uvek *na silu ispunjava pogled* i što se ništa na njoj ne može odbiti ni promeniti [...]“ (Bart 2011: 84-5).

⁴⁵⁵ Позивајући се на Кантову *Критику чистог ума*, Сулаж разуме субјект као *објект-повод*, односно по узору на Кантово разумевање ноумена и трансценденталног објекта, као несазнатљиви ентитет, недосежан логичкој спознаји (0=x) (Сулаж 2008: 82-85). Поређења ради, како у свом тексту „Le geste autobiographique et la photographie“ тврди Вероник Монтемон, фотографија једне особе/тела не говори нам ништа о имену те особе: дакле, на иконичком нивоу не постоји могућност афирмације именовања (2008: 47).

⁴⁵⁶ Могло би се рећи да је та фотографија по себи за Барта *punctum* (Депели цитира Дериду 2015: 29).

„ишчекивање катастрофе која се већ догодила“ (в. „Он је мртав и ускоро ће умрети.) (Bart 2011: 87).⁴⁵⁷У посматрању и анализи мајчине фотографије као девојчице, „ја“ се налази укљештено између прошлости („то је било“) и будућности („то ће бити“) при чему фотографија постаје *футур прошли* (*future perfect*; Dereli 2015: 29). Овде се указује и потврђује Мерло-Понтијева идеја о двосмислености бића која је обележена вишезначношћу егзистенције и њеним покретом у хоризонту времена. **Фотографија** се као его-документ указује као *par excellence* права хијазма „то је било“ и „то ће бити“: она је доказ прошлости и указ будућности, указујући да време **суштински двосмислено одређује тело** у пресеку Бартове и Мерло-Понтијеве позиције.

У свом хеднонистичком пројекту естетике фотографије, Барт жигосе жалосћу релацију референт-реципијент. Фотографија за њега примарно има квалитет *меланхолије* пробадајући тело. Ипак, морамо имати на уму да Барт не говори о било којој фотографији, већ о породичној фотографији, блиске особе, у којој се ишчитава *биографска прошлост* фотографисаног бића (Dereli 2015: 26) и учитава прошлост свог сопства које у фотографисаном бићу проналази властити *punctum*. Ову тврдњу доказује и следећи фрагмент из *Светле коморе* који наводимо у целисти:

Kada vidim snimljenu flašu, struk perunike, kokošku ili dvorac, imam posla samo s realnošću, ali šta se zbiva kad vidim jedno telo, jedno lice, a to je često telo ili lice voljenog bića? Pošto Fotografija (to je njena noema) potvrđuje *autentičnost postojanja* takvog bića, želim da ga pronađem u celosti, to znači u suštini, „onakvo kakvo je u svojoj unutrašnjosti“, iznad obične sličnosti, građanske ili nasledne. Tu površnost Fotografije postaje bolnija; jer **она може да задовољи моју луду жељу само нечим неизрецивим**: очигледним (то је закон Fotografije), а ипак непouzданим (не могу ништа да докажем). То нешто је изглед (2011: 97).⁴⁵⁸

Фотографија тела, сматра Барт, нарочито је посебна јер се успоставља **телесна релација** једног бића са другим, ега са другим егом, Барта са мајком. Тело фотографисане мајке-девојчице јесте мерло-понтијевски продужетак Бартовог тела, сопства које се смешта у пунктуални пресек „телесне средине“ – „пупчана врпца“ која повезује тело реципијента и тело референта, интерсубјективно поље, „месо света“, „кожа“ коју два тела деле:

Od nekog stvarnog tela, koje je bilo tamo, krenula su zračenja i upravo su dotakla mene; koji sam ovde; nije mnogo važno trajanje prenosa; fotografija iščezlog bića dotakla me je kao naknadni zraci jedne zvezde. Nekakva pupčana vrpca povezuje telo fotografisane stvari s mojim pogledom; svetlost, koliko god neopipljiva, ovde je telesna sredina, koža koju delim sa onim ili onom na fotografiji (Bart 2011: 76).

⁴⁵⁷ Бартову ноему „то је било“ и „то ће бити“ Сулаж замењује властитом „то је било глумљено“ (2008: 85) алудирајући на артефицијелно тело које стварамо док позирамо пред објективом.

⁴⁵⁸ Наглашени део текста је наш.

„Зрачење“ фотографисане мајке-девојчице јесте нешто што долази из саме *метафизичке структуре њеног тела*, а не из некаквог придодатог квалитета, светлости или, пак, боје. Отуда, Барт у студију укључује **црно-беле фотографије** које, како сматра, искључују студијум друштвеног „колорита“ (политичко, Bart 2011:



Фигура 2.

**Кертес, Штене, Париз,
1928, Извор: © Seuil éd.**

78), а истичу метафизику јединственог бића, његову форму. Искључив је Барт по питању употребе боје у фотографији:

Boja je za mene suvišna (neprirodna), ona je šminka (poput one kojom šminkaju leševe). Naime, ono što je važno nije „život“ fotografije (čist ideološki pojam), već izvesnost da će me fotografisano telo dotaći sopstvenim zracima, a ne dodatom svetlošću.

(Zato je Fotografija iz Zimske bašte, koliko god izbledela, za mene riznica zraka koji su emanirali iz moje majke deteta, njene kose, njene kože, njene haljine i njenog pogleda *toga dana.*) (Bart 2011: 77)

Наведени фрагмент показује да Барт у „читање“ фотографије уноси „ауратски“ елемент, тачније њену културну вредност.⁴⁵⁹ Фотографији је приписан трагизам, „меланхолија предмета“ (*melancholy object*) (Sontag 1982), барокно *temento mori* у дијалектици црног и белог. У том зрачном језгру, номи фотографије, смрт је, или бар „(под)сећање на смрт“, као високометафизичка тема, постављена као фотографски *eidos*. С друге стране, у афирмацији таквог *eidos*-а фотографије учествује и црно-бела техника. Боја за Барта представља „накнадно додат премаз преко првобитне истине Црно-Белог“ (2011: 77) и треба да буде препуштена сликарству као „естетичком *суперезу* фотографије“ (Sulaž 2008: 163). Уколико се осврнемо на

⁴⁵⁹ Упућујемо на овај, за Бартово разумевање меланхолије фотографије и њене културне вредности, на следећи одломак из Бенјаминових (Walter Benjamin) *Есеја*:

„Културна вредност слике има последње прибежиште у култу сећања на далеке или умрле драге. Аура последњи пут делује из раних фотографија у летимичном изразу људског лица“ (Бенјамин 1974: 126). За разлику од Барта, Бенјамин који фотографији пре приписује „изложбени“ карактер.

наша сâма почетна разматрања о Микеланђевом отпору према боји, метафизици црно-беле фотографије и њене блиске везе са естетским феноменом недовршеног, још једном уочавамо у игри светлог и тамног, црног и белог (попут *chiaroscuro* технике), *нуђење конкретне перспективе која фрагментизује свеукупност виђења*. Фрагментација погледа укључује и *слутњу* других могућих (просторно-временских) перспектива и у тој се отворености не исцпрљује, већ упућује на *недовршеност*, или бар, отвореност-ка-довршењу, још-недовршеност.

Иако фотографију мајке-девојчице карактерише *доказни аспект* – „аутентичност постојања“ бића у „грађанском“, „кривично-правном“, друштвено-документарном смислу, *естетско се проналази у хедонизму* прустовске потраге за „унутрашњошћу“, за сопством, *метафизичком индивидуалношћу* једног тела. Задовољство се пронази у „неизрецивом“, присутном телу које трансцендира своју егзистенцију: „очигледно“, али „ипак непоуздано“ што се не да чињенично *доказати*. Како је жалост за Барта била *неисказива*, али *изрецива*, *саопштива у фрагментима*, изрецивост мајке-девојчице на фотографији, тотализација бића придевима умањује њену вредност-за-ја, за Барта, умањује снагу метафизике тела (изгледа). *Целина се за Бартово тело проналази у неизрецивом*, у *punctum*-у, елипси, кратком убоду, фрагменту. Фрагментарност која се уочава у фотографичности прати и језик, те је *Светла комора* студија фрагментарних бележака. Упечатљиво је да Барт проналази целину бића (тела) у његовом *парцијалном, али нерашчлањивом елементу* – лицу (2011: 97). У „јасноћи [...] лица“, као јасног присуства човечног, култна вредност фотографије проналази своје прибежиште и „сетну и ни са чим упоредиву лепоту“ (Бенјамин 1974: 126). Лице на фотографији постаје сусрет тела, то јест погледа. Поглед тела са фотографије циља у празно, а опет „погађа“ посматрача. У сусрету погледа, побуђеног посматрача Барта и мајке-девојчице чији је поглед упућен у празно, одвија се *игра губитка и остатка*.⁴⁶⁰ За посматрача фотографије, губи се заувек време-место у којем је сама фотографија настала. Оно што жално „ја“ осећа да губи није ни фигура, па чак ни биће, него један *однос* – ненадокнадиво својство које демаркира живот (2011: 72). Барт закључује да је поглед бића са фотографије, то „циљање без мете“, поглед који је „закупљен нечим унутрашњим“ (Bart 2011: 103), *невидљивим*, како би рекао Мерло-Понти, а *невидљиво* је управо оно што Барта у феноменологији фотографије интересује.⁴⁶¹ Такође, Мерло-Понти сматра да је човек тај који је истински способан за „виђење које иде до корена“ (2016: 17), *алетичним* погледом који разоткрива скривено (в. Фигуру 2). Отуда је разумљиво да Бартово тело „погађа“ поглед другог тела, пре него „струк перунике, кокошка или дворац“ (2011: 97).

У „загрљају“ фотографисаног тела мајке и тела посматрача, Барта, долази до *остатка у преливању* смисла, у уживању меланхолије. Остатак се очитује и у бартовски схваћеном фотографском *cogitu* „то је било“, односно „то биће је постојало“ (Bart 2011: 73), што подцртава доказни аспект фотографије као једну од особина его-

⁴⁶⁰ Појмови којима се Сулаж служи у својој студији о Бартовој *Светлој комори*.

⁴⁶¹ Илустративан пример Барт проналази у фотографији псића који држи дечак (Фигура 2). Наиме, тај малени пас не гледа ни у шта, као да задржава своју љубав, а уједно и свој страх (Bart 2011: 103).

документа. Надаље, естетика остатка у фотографском снимку очитује се управо у *саприсуству прошлог и реалног* (Bart 2011: 78), постављајући *присуство* као очигледност – „да потврди оно што представља“ (Bart 2011: 79) – и тиме афирмишући једно постојање (Bart 2011: 77). То очигледно присуство референта/тела јесте заправо *присуство-у-одсуству*, присуство мајке у прошлости „васкрсава“⁴⁶² *hic et nunc*, у тренутку листања фотографија. Осим доказа (некадашњег) постојања бића мајке, Барт трага за тоталитетом, односно целином бића коју дефинише као изглед, али не визуелним, него „оно нешто ексцентрично што води од тела ка души“ (Bart 2011: 98), мислећи на *метафизички квалитет* фотографисаног тела. Аутентичност бића, мајчиног и свог, проналази у самој *метафизичкој истини бића*. У тренутку када престајемо да „живимо у очигледности предмета“, досеже се до *радикалне субјективности* читавог нашег искуства чија *вредност* може бити само *истина* која важи за сопство (Merlo-Ponti 2016: 63) Фундаменталност *метафизичке истине бића*, за Мерло-Понтија, али и за Барта *Светле коморе*, лежи у двострукости *cogita*: биће постоји под условом да „не тражим другу врсту бића осим бића-за-мене“ (Merlo-Ponti 2016: 64). Барт је уронио *дубоко у метафизику*, тиме што је, трагајући за мајком-ноуменом, обоготворио мајчино „ја“ (Sulaž 2008: 85). Такође, с друге стране, Барт кроз жалост за мајком коју подстиче *Фотографија из Зимске баште* **потврђује своје сопство** и „захвата“ властиту историју: ону историју која га кроји као *историјско биће*, то јест оно време које **није могао искусити** јер се није родио (док је мајка била само девојчица) и оно време које ће наставити да тече и након његове смрти (Dereli 2015: 30). Историја тако схваћеног бића јесте **фрагментарна, смештена у punctum**, фотографију мајке-девојчице, фрагмент историје свог сопства. Циљајући на успостављање „науке о јединственом бићу“, Бартов говор који прати фотографије расипа се у фрагменте.

⁴⁶² Види: „[...] Fotografija je u neakvoj vezi sa Uskrsnućem [...]“ (Bart 2011: 77).

Закључак

„[...] upoznali smo čitavo tijelo onoga drugog, kušali smo ga, primili, ono je razvilo (bez istinskoga kraja) vlastitu priču, svoj vlastiti tekst“
(Barthes 1989: 18-19).

Како смо још на самом почетку истакли, тесна друштвено-политичка веза српске и француске историје с почетка двадесетог века засигурно је утабала плодно тло за пријемчивост филозофије, теорије и идеја које су долазиле из Француске.⁴⁶³ Како ни Морис Мерло-Понти, ни Ролан Барт нису били „маргинални“ филозофи и теоретичари током свог живота и како су оставили значајан траг у филозофији уметности и теорији књижевности, није зачуђујуће да су нарочито бартолошке, због разноврсности текстова, а потом и мерло-пontiјевске студије присутне и актуелне код нас и у региону. С обзиром на теме које дотичу, њихова *овременост*, која се очитује у продукцији савремених текстова јесте јасна.

За разлику од Мерло-Понтија чијим се идејама углавном баве филозофи и психолози, Ролан Барт је, након скоро пола века од смрти, због своје интердисциплинарности свеprisутан у спектру читаве хуманистичке сфере. Бартова продуктивност у писању и способност да „заведе“ писмом условила је и свеprisутност његовог Текста, мреже идеја које су га враћале стално почетку – жељи за писмом, књижевним стварањем, не успевши да доврши свој пројекат романа. Бартов „нови живот“ (*Vita nova*, како је планиран наслов романа) почиње у поновној рецепцији и рефлексiji разноврсности његових идеја. Мерло-Понти, такође, рано умире остављајући иза себе недовршено дело (*La prose du monde*), када знатно више почиње да мисли питања језика и уметности. Међуидејна размена двојице интелектуалаца, филозофа, на основу наше анализе у раду, потврдила је да је „дијалог“ Мориса Мерло-Понтија и Ролана Барта изузетно плодан и подстицајан за досадашњу и будућу анализу везе органске и недовршене форме у контексту самоизражавања егзистенције. Не само да Мерло-Понтијева и Бартова филозофско-теоријска позиција комуницирају, већ се и надограђују: Барт, са богатијим знањем садашњице, „кушањем тела другог“, развија „вlastиту причу, свој вlastити текст“, недовршен („без истинског краја“) и отворен за даљу рецепцију и интерпретацију. Бартов и Мерло-Понтијев дијалог отворио нам је, *шире гледано, естетски простор разумевања везе органске и недовршене форме*, али и *уже гледано, књижевни простор разумевања везе хибридног жанра и експресије сопства*.

⁴⁶³ Како у друштвено-политичким, франкофилија се такође очитовала у институционално-образовним везама и преводилачкој активности с обзиром да су већ у другој половини осамнаестог века француски модерни књижевни текстови били доступни на српском.

На крају, на основу нашег поступно предоченог компаративног истраживања Мерло-Понтијевог и Бартовог дијалога у контексту свеукупне анализе везе органско-недовршене форме и хибридног текста (*его-документа*), у наставку ћемо систематично, јасно и концизно извести неколико финалних закључака. **У складу са нашом изнетом кључном хипотезом** да се органска ја-форма текста, его-документ, схваћена у мерло-понтијевско-бартовском кључу, разуме као *естетски недовршена процес-форма* која изражавање тела, процес-сопство, *нужно* конструише у фрагментима, прегледно изводимо следеће констатације и закључке:

I. Уочена **веза између Мерло-Понтијеве органистичке естетике и Бартове естетике текста као тела** показала се интерпретативно врло плодноском јер те две позиције комуницирају и допуњују једна другу, отварајући простор за проширено разумевање жанра и естетике фикције. Наиме:

а) Мерло-Понтијевим уочавањем блискости природе егзистенције људског тела и уметничког дела и Бартовим поређењем текста са еротским телом, установили смо да између *т-ела* и *д-ела* постоји примарна подударност у слојевима које смо насловили: *слој структуре, слој значења и естетски слој*.

б) надаље, у Мерло-Понтијевом и Бартовом „дијалогу“, субјективност, односно *сопство* текста *разуме се као процес-форма – отворена и недовршена*. Таква субјективност смешта се у себи адекватну уметничку *ја-форму* – хибридну, отворену и недовршену процес-форму.

II. Као **кључна компаративна веза у пресеку Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела** у контексту књижевности и уметности указао се – *il non finito* – односно **принцип естетске недовршености** чије су особености следеће:

а) „деловање“ принципа естетске недовршености уочено је у предложеним слојевима дела – *структурном, значењском и естетском*. Естетски слој дела које пише тело, односно које се пише телом, условљен структурно-значењском *отвореношћу*, разоткрива се у *фрагментарности*;

б) естетски принцип недовршености кључни је механизам модела „писма сопства“ (*l'écriture de soi*), односно *формативни принцип у хибридним интимистичким текстовима*, означеним кровним термином „его-документ“, који приказују сопство у својој интимној и друштвеној егзистенцији.

III. Указавши на **кључну везу** између Мерло-Понтијевог и Бартовог концепта тела у контексту књижевности, то јест указивањем на суштинску везу са

принципом естетске недовршености, као **кристалишућа** тачка, односно конкретизација те везе, указује се, путем модела *l'écriture de soi*, **его-документ**. То потврђујемо следећим:

а) Покривајући *отворени спектар хибридних текстова*, его-документ представља преплет различитих књижевних и ванкњижевних дискурса са елементом историјског и фактографског, као што су: аутобиографије, путописи, дневници, лична писма и белешке, односно у којима је предмет – сопство и, с њиме у вези, тело. Сопство (*self*) се у его-документу остварује *недовршено и фрагментарно*, очевидно садржински и формално у телу текста, збијеношћу и краткоћом у изразу, што се дâ уочити управо у Бартовим зрелим текстовима.

б) Его-документ, у Мерло-Понтијевом и Бартовом „дијалогу“, указује на *текстуално сопство* писца који је „изасланик свог ега – то Ја које је у сталном бегу испред онога што је задато писањем“ (Зонтаг о Барту 2011: 135), а које се као интерсубјективно „ја“, биће-у-свету, смешта у интерсективну форму бартовског процес-текста, као интимна и као друштвена егзистенција, као *метафизичка индивидуалност* и као *историјски субјект*. Као пример текста хибрида, его-документ јесте *поетско тело*, форма у коју се смешта *процес-сопство у својој приватној и друштвеној историји*.

в) Такође, употреба појма „его-документа“ подстакнута је и самом идејом да (само)свест (као ревидирани хусерловски его код Мерло-Понтија и лакановски его код Барта) јесте та која *доказно документује* тело-субјект успостављајући модел „писања себе“ у хибридним текстовима фактичко-фикционалне природе, какви су Бартови *теоријско-прозни* текстови.

IV. Бартови текстови настали током последње деценије његовог живота, које узимамо у анализи као *par excellence* књижевне, его-документе у комуникацији са Мерло-Понтијевим концептом тела, **показују фрагментацију сопства** као ефекат принципа естетске недовршености, односно:

а) Презентације *путописног, заљубљеног, жалног, фотографског сопства*, као уосталом и аутобиографског „ја“ (као говор сопства о свеукупности сопства) у Бартовим текстовима (*Путописи из Кине, РБ по РБ, Фрагменти, Дневник, Светла комора*) јесу, како се указује већ у структури самог тела које пише, суштински и формално фрагментарне.

б) Анализиране Бартове текстове у којима сопство биографизује себе и интимизује свет и обрнуто, означили смо као *его-документе*. *Фрагментарност сопства* *нужно се потврђује* у формама које

мегаломански стреме на *све*, на интимност „ја“ у мрежи друштвене историје као целовитости исказа бића, која не подлеже ни *граматичком* ни *апстрактно-смисаоном* дефинисању (Бахтин 2013: 168).

в) Бартови текстови, из „позне“ фазе његовог стваралаштва, потврђују његов заокрет ка писму, односно ка књижевном стварању, стварајући *нов тип прозе*, те се показују подесним у тумачењу хибридних, интимистичких текстова у којима је доминанта – тело.

Дакле, Мерло-Понтијево и Бартово разумевање тела јесу два *отворена концепта*. У њиховом пресеку *органиска и недовршена форма ступају у плодносни дијалог*: принцип естетске недовршености делује на структуру уметничког дела као органске форме. „Активност“ принципа естетске недовршености у ја-тексту који се „исписује телом“ и документује слојеве бића указује се попут какве бартовске бескрајне Реченице, отворене, никад до краја довршене, фрагментарне, **потврђујући нашу кључну хипотезу**. Отуда, и сама *онтологија* на изванредан начин **постаје естетика** и **естетика постаје онтологија**. Стога, закључујемо, биће доживљава пунину, „довршење“, своје егзистенције кроз говор о сопству који је увек отворен, недовршен и у естетском простору текста – фрагментаран, а начин бивања собом јесте сам стил перцепције себе и света, стил транспозиције перцептивног у текст. У овом раду такође се откривају и тумаче фрагменти појединих Бартових текстова *којих још увек нема у преводу на српски језик*, а који су се показали интерпретативно значајним за нашу тему и њено евентуално даље проширење, афирмишући Бартову аутентичност изражавања и *сензибилитет за естетско* у континуираној жељи да се *иде даље у писму* (Зонтаг 2011: 135). У том погледу, Барт се у овом раду надасве потврђује као – писац који *задовољством у хибридном тексту* „заводи“ рецепијента, с једне стране, виталистичко-књижевним језиком кроз искуство телесног и афективног, и с друге стране, *умно*, интелектуално, са прожимајућим еросом према сазнању, детаљу, односно филозофско-теоријски.

Како је и интерпретација стварање по себи, овај научни рад представља приступ теоријском и књижевном тексту на *књижевно специфични бартовски начин* – *играјућим читањем* из којег, бартовски посматрано, проистиче *играјуће писање*.⁴⁶⁴ „Кушање“ *текста* развило је властиту причу, властито *тело* које би у потоњем читању требало да „произведе“ задовољство настајало у писању с обзиром да су дати чинови условљени. Како би се избегла (потпуна) „формализација текста“, односно „читање“ које би условило да тумачење и процена текста више не зависе од читања самог текста (Владушић 2010: 17), настојали смо да корачамо средњим путем, између *доказивости* смисла, с једне стране и његове *прихватљивости*, с друге.

⁴⁶⁴ Појмови преузети из текста Слободана Владушића под насловом „Тестаментарно и играјуће писање“ (2010) који се, на изванредан начин, ослања на бартовску традицију.

Библиографија

Примарна литература

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland. *Carnets du voyage en Chine*. Paris : Christian Bourgois éditeur/IMEC, 2009a.
- BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Éditions du Seuil/IMEC, 2009b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris : Les éditions Nagel, 1948.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964-a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964-b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969.

Примарна литература доступна на српском и хрватском језику

- BART, Rolan. *Rolan Bart po Rolanu Bartu*. Preveo M. Radović. Novi Sad: Svetovi, 1992.
- БАРТ, Ролан. *Задовољство у тексту: чему претходе Варијације у писму*. Превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2010.
- BART, Rolan. *Svetla komora: nota o fotografiji*. Prevela s francuskog Slavica Miletić. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.
- BART, Rolan. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Preveo s francuskog Goran Bojović. Loznica: Karpos, 2015.
- BARTHES, Roland. *Dnevnik korote*. Prevod Morana Čale. Zagreb: Naklada Pelago, 2013.
- MERLO-PONTI, Moris. *Oko i duh*. Izbor, prevod i pogovor Eleonora Mićunović. Beograd: „Vuk Karadžić“, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Preveo s francuskog Anđelko Habazin. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1978. Доступно и на: https://monoskop.org/images/5/5c/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologija_percepcije_1978.pdf.

MERLO-PONTI, Морис. *Видљиво и невидљиво*. Нови Сад: Академска књига, 2012.

MERLO-PONTI, Moris. *Sezanova sumnja: Oko i duh i drugi ogledi o umetnosti*. Prevela Milica Stojković. Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Секундарна литература (студије, расправе, чланци, огледи, есеји)

ARISTOTEL. *O pjesničkom umijeću*, preveo i priredio Zdeslav Dukat. August Cesarec, Zagreb, 1983.

ARISTOTEL. *Retorika*. Preveo Marko Višić. Podgorica: ITP Unirex, 2008.

БАРТ, Ролан. *Књижевност, митологија, семиологија*. Београд: Нолит, 1971.

БАРТ, Ролан. „Реторика слике“. *Трећи програм* бр. 41 (1979): 465-477.

БАРТ, Ролан. „Никад нам не успева да говоримо о ономе што волимо“. Превели Гордана Стојковић и Александар Бадњаревић. *Поља: месечник за уметност и културу* год. 27, бр. 265 (март 1981): 146-148.

BART, Rolan. „Smrt autora“. U: *Suvremene književne teorije*, Zagreb, SNL, 1986-b, 176–180.

BART, Rolan. *Carstvo znakova*. Prevod Ksenija Jančin. Zagreb: „August Cesarec“, 1989.

БАРТ, Ролан. „Ефекат стварног“. Превела Јелена Новаковић. *Трећи програм* 85 (1991-а): 190-196.

BART, Rolan. „O čitanju“. Prevela Iva Vračar. *Reč: časopis za književnost i umetnost* br. 55 (1) (1999): 233-237.

БАРТ, Ролан, АНРИ, Жак. „Фрагменти љубавног говора“ / [разговор водио] Жак Анри; превела са француског Светлана Самуровић. *Корацци: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 45, св. 9/12 (2011): 78-86.

БАРТ, Ролан, БОНФОА, Клод. „Барт у налетима језика“ / [разговор водио] Клод Бонфоа; превео са француског Бојан Савић Остојић. *Корацци: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 45, св. 9/12 (2011): 73-77.

- БАРТ, Ролан, РОЖЕ, Филип. „Друштво припитомљује љубавника кроз љубавну причу“ / [разговор водио] Филип Роже; превео са француског Андрија Филиповић. *Корацци: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 45, св. 9/12 (2011): 86-99.
- БАРТ, Ролан. *Митологије*. Превод Андрија Филиповић. Лозница: Карпос, 2013.
- БАРТ, Џон. „Неколико речи о минимализму“. *Градина : часопис за књижевност, уметност и друштвена питања* Год. 24, бр. 1 (1989а): 145-152.
- БАТАЈ, Џорџ. *Erotizam*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Beogradsko izdavački-grafički zavod, 1980.
- БАХТИН, Михаил. *Естетика језичког стваралаштва*. Превела Мирјана Грбић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2013.
- БАЏЛАР, Gaston. „Trenutak poetski i trenutak metafizički“. Preveo Miodrag Radović. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* god. 17, br. 149 (1971): 24-25.
- БЕКЕР, Miroslav. „Barthesova teorija o tekstu“. *Polja* br. 318 (1985): 276-277.
- БЕНЈАМИН, Валтер. „Уметничко дело у доба техничке репродукције“. У: *Есеји*. Превео Милан Табаковић, Нолит, Београд, 1974, 114-150.
- БРАЈОВИЋ, Саша. *Ренесансно сопство и портрет*. Београд: Филозофски факултет, 2009.
- БУЛАТОВИЋ, Марија. „Проблем односа истине и фикције у Флоберовом роману Госпођа Бовари са естетичког становишта Николаја Хартмана“, *Свеске* 118 (2015): 63-73.
- БУЛАТОВИЋ, Марија. „Беседа као тело: о естетици текстуалног задовољства“. *Зборник за језике и књижевности* бр. 8 (2018): 27-38.
- БУЛАТОВИЋ, Марија. „Бартово 'читање' визуелног: естетика фотографије у *Светлој комори*“. У: *Естетска култура*, Зборник Естетичког друштва Србије, ЕДС. Београд: 2018а, 155-171.
- БУЛАТОВИЋ М. Марија. „Естетски станује човек“. *Анали Филолошког факултета* бр. 31, свеска 2 (2019): 67-76.
- ВИДАКОВИЋ, Matej. „Pojam žalovanja kod Rolanda Barthesa i Jacquesa Derride“. *Nova prisutnost* 14 (2016): 49-67.

- ВЛАДИЋ, Милена. „Теоријска проза“. *Књижевни лист: месечник за књижевност, културу и друштвена питања* год. 4, бр. 37 (1. септембар 2005): 4.
- ВЛАДУШИЋ, Слободан. „Тестаментарно и играјуће писање“. *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* год. 7, бр. 16 (2010): 9-19.
- ВЛАДУШИЋ, Слободан. „Филозофски роман и теоријска проза“, 233-241. *Прожимање филозофских и књижевних идеја: тридесет година од оснивања Крушевачке-филозофско-књижевне школе: излагања на 30. заседању Крушевачке филозофско-књижевне школе*. Крушевац: Културни центар : Крушевачка филозофско-књижевна школа, 2020.
- DAMNJANOVIĆ, Milan. „Fenomenološki pristup umetničkom delu“. *Savremenik: mesečni časopis* год. 13, knj. 25, br. 5 (мај 1967): 428-438.
- ДЕСПИЋ, Ђорђе. *Преживети у тексту*. Београд: Службени гласник, 2011.
- DRAŠKIĆ VIĆANOVIĆ, Iva. „Ontološka funkcija skice“. *Theoria* br. 4, год. 49, oktobar/decembar (2007-a): 21-33.
- ДРАШКИЋ ВИЋАНОВИЋ, Ива. „Проблем естетске недовршености“, Зборник радова Естетичког друштва Србије, Београд/Панчево: ЕДС – Мали Немо, 2007-б, 113-122.
- DRAŠKIĆ VIĆANOVIĆ, Iva. *Non finito: prilog zasnivanju estetike nedovršenog*. Beograd: Čigoja, 2010.
- DRAŠKIĆ VIĆANOVIĆ, Iva. „Autoportret – na obe strane kartezijanskog jaza“. *Theoria* br. 3, godina LIV (2011): 87-98.
- ДУШАНИЋ, Дуња. *Фикција као сведочанство: Први светски рат у модерничкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)* [докторска дисертација]. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015.
- ЕКО, Umberto. *Otvoreno djelo*. Preveo Nika Milićević. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1965.
- ЕКО, Umberto. „Otvoreno delo i poetika neodredljivosti“. Preveo Branko Milanović. *Putevi: časopis za književnost i kulturu* год. 6, (oktobar 1960): 432-442.
- ЕЛЕЗ, Весна. „Ролан Барт: ослобађање текста“. *Научни састанка слависта у Вукове дане* (ур. Љиљана Јухас Георгиевска, Бошко Сувајџић и др), бр. 46/2, чланак 31 (2017): 295-301.
- ЕРИЋ, Milomir. „Merlo-Ponti: jezik, smisao, biće“. *Theoria* br. 61 (2018): 171-185.
- ЖИД, Андре. *Дневник (1889-1949)*. Избор, превод с француског и предговор Живојин Живојновић. Београд : АЕД студио, 2005.

- ЖУНИЋ, Драган. „Парадоксна природа философског фрагмента“. *Nissa* 20, 1-2, (1991): 77-83.
- ЗОНТАГ, Сузан. *Есеји о фотографији*. Београд: Радионица СИС, 1982.
- ЗОНТАГ, Сузан. „Писање себе“. Превела са енглеског Милана Бабић. *Кораџи: часопис за књижевност, уметност и културу* год. 45, св. 9/12 (2011): 114-139.
- ZUROVAC, Mirko. „Jedan vid organističke estetike: Merlo-Pontijevo shvatanje umjetnosti“. *Polja* br. 300, god. 30 (1984): 66-69.
- ZUROVAC, Mirko. „Metafizika tijela“. *Theoria* br. 3 (1983): 25-34.
- ZUROVAC, Mirko. „Merlo-Pontijeva ontologija tela“. *Polja* br. 296 (1983a): 402-407.
- ZUROVAC, Mirko. „Merlo-Pontijeva doktrina primordijalnog izraza“. *Theoria* 3-4 (1984): 43-51.
- ИНГАРДЕН, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Прев. Б. Живојиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- INGARDEN, Roman. *О књижевном делу*, prevod Radoslav Đokić. Београд: Фото Futura, 2006.
- JUVAN, Marko. *Хибридни жанрови: студије о укрштањима искуства, мишљења и књижевности*, prevela sa slovenačkog Slađana Madžgalj. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2019.
- KALVE, Žan-Luj. *Rolan Bart: biografija*, prevela s francuskog Jelena Stakić. Loznica: Karpos, 2015.
- KOZOMARA, Mladen. „Dijalektički fragment“. *Theoria* 1-2 (1985): 155-161.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд: Просвета, 1969.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. „Фрагмент као литерарна врста“. *Мостови: култура, умјетност, друштвени живот* 30, 159/161 (1999): 150-153.
- KRŠIĆ, Lamija. „Umberto Eko: sloboda i granice tumačenja umjetničkog djela“. U: dr Nataša Crnjanski, ur. Zbornik radova Akademije umetnosti. Novi Sad: Centar za istraživanje umetnosti, 2017, 65-76.
- LÉGER, Nathalie. „Uvod“, 6-7. U: Roland Barthes, *Dnevnik korote* (Naklada Pelago: Zagreb, 2013).
- ЛЕОН, Пол. „Митографије писца“. *Летопис Матице српске* год. 188, књ. 489, св. 6 (јун 2012): 1016-1029.
- ЛЕШИЋ, Андреа. *Бахтин, Барт, структурализам*. Београд: Службени гласник, 2011.
- MILOŠEVIĆ, Nikola. „Rolan Bart, između egzistencijalizma i formalizma“. U: *Književnost, mitologija, semiologija*. Београд: Nolit, 1971, 9-28.

- НОРИС, Кристофер. „Љубав међу структуралистима“, превела са енглеског Милана Бабић. *Кораца: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 45, св. 9/12 (2011): 100-104.
- РЕЈОВИЋ, Danilo. „Pogovor“. U: *Fenomenologija percipcije*. Preveo Anđelko Habazin. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1978, 481-509.
- ПЕТРОВИЋ, Сретен. *За аутономију уметности*. Београд: Службени гласник, 2010.
- ПЕТРОВИЋ-ФИЛИПОВИЋ, Мирјана. *Естетика недовршенг и поетски поступак у делу Сергеја Завјлова: докторска дисертација*, Београд, 2017.
- PLATON. *Teetet : (ili o znanju, istraživački dijalog)*. Preveo s grčkog izvornika i bilješkama propratio Milivoj Sironić; predgovor i redakcija Branko Vošnjak. Zagreb: Naprijed, 1979.
- ПЛАТОН. *Федар или о лепоти*. Београд: Народна књига – Алфа, 1996.
- ПРОШИЋ, Лука. „Фрагмент као форма филозофског мишљења“. *Nissa* 20, 1/2 (1991): 85-89.
- РИКЕР, Пол. *Сопство као други*. Превео Спасоје Ђузулан. Међугорје: Обзор, 2003.
- SARTR, Žan-Pol. *Šta je književnost*. Preveli Frida Filipović i Nikola Bertolino. Beograd: Nolit, 1981.
- SAVIĆ, Obrad. „Granice fragmentarizacije“. *Theoria* 1-2 (1985): 171-173.
- САВИЋ ОСТОЈИЋ, Бојан. „Барт и биографско писмо: буђење жеље за аутором“. *Летопис Матице српске* год. 188, књ. 489, св. 6 (јун 2012): 1005-1009.
- SIMION, Eugen. *Umoran je demon teorije: (izbor eseja i kritika)*, izbor i prevod sa rumunskog Adam Puslojić. Beograd: Apostrof: Rading, 2004.
- SOLAR, Milivoj. „Esej o eseju“. U: *Eseji o fragmentima*, 11-30. Beograd: Prosveta, 1985.
- STAROK, Dž. „Rolan Bart“, prevela Ivana Vujanović. *Polja* 456, Novi Sad, 2009: 105-123. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/19.pdf> [29.5.2019].
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Феноменологија и вишезначност књижевног дела: Ингарденова теорија опализације*. Београд: Службени гласник, 2011.
- SULAŽ, Fransoa. *Estetika fotografije: gubitak i ostatak*. Prevela s francuskog Ana A. Jovanović. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008.
- FERARIS, Mauricio. „Umetnost kao dokument“. U: *Umetnička dela kao osobe*, 111-134. Preveo sa engleskog, priredio i predgovor napisao Miloš Ćipranić. Beograd: Akademska knjiga, 2020.
- ФУЕНТЕС, Карлос. “Роман стално говори: свет је недовршен”. Са енг. Превела Габриела Арц. *Књижевност: месечни часопис* 9/10 (1985): 1701-1703.

- ФУКО, Мишел. „Минималистичко сопство“. *Женске студије: часопис за феминистичку теорију* бр. 13, (2000): 37-49.
- ФУКО, Мишел. *Херменеутика субјекта: предавања на Колеж де Франсу (1981-1982)*. Нови Сад: Светови, 2003.
- ФУКО, Мишел. „Šta je autor?“. *Polja* br. 473, god. 57 (2012): 110-112. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/473-20.pdf> [29.5.2019].
- HARTMAN, Nikolaj. *Estetika*. Preveo dr Milan Damjanović. Beograd: Dereta, 2004.
- ХИТ, Стивен. „Барт о љубави“, превела са енглеског Милана Бабић. *Кораџи: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 45, св. 9/12 (2011): 104-114.
- ХУСЕРЛ, Едмунд. „Откривање трансценденталне сфере битка као монадолошког интерсубјективитета“. *Идеје: југословенски студентски часопис* 1 (1971): 249-277.
- ЋАЧИНОВИЋ-ПУHOVSKI, Nadežda. „Proza svijeta“. *Filozofska istraživanja* sv. 4/5 (1981): 43-49.

Секундарна литература на страним језицима

- ARRIBERT-NARCE, Fabien. “Roland Barthes’s Photobiographies: Towards an “Exemption from Meaning”. *Colloquy : Text Theory Critique*, Issue 18 (Dec 2009): 238-253.
- ARRIBERT-NARCE, Fabien. “De la photobiographie comme anti-récit (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)”. *L’autobiographie entre autres : écrire la vie aujourd’hui*. Bern : Peter Lang, 2013, pp. 87-104.
- BADMINGTON, Neil. „Bored with Barthes: ennui in China.“ *Textual Practice* 30 (2016): 305-325.
- BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*. Toronto, Buffalo, London: University Toronto Press, 2002.
- BALINT-BABOS, Adina, VISELLI, Antonio. „L’inachevé dans la modernité : littérature, art et musique.“ *Voix plurielles* 11.2 (2014): 3-8.
- BARBE, Norbert-Bertrand. *Roland Barthes et la théorie esthétique*. Mouzeuil-Saint-Martin: Bès, 2001.
- BAROLSKY, Paul. *The Interpretation of Art is Never Finished: Some Renaissance Examples*. *Arion* Vol. 23 Issue 2 (Fall 2015) : 197-208 pp.
- BARTHES, Roland. „Le message photographique“. *Communications* 1 (1961): 127-138.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Le Seuil, 1963.

- BARTHES, Roland. *Éléments de sémiologie. Communications 4, Recherches sémiologiques* (1964): 91-135.
- BARTHES, Roland. „Rhétorique de l'image“. *Communications 4, Recherches sémiologiques*, (1964-b) : pp. 40-51.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de : Éléments de sémiologie*. Paris : Gonthier, 1965.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Le Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». Paris : Collège de France, 1982-b.
- BARTHES, Roland. *Incidents*. Paris: Seuil, 1987.
- BARTHES, Roland. “Alors la Chine?”. *Anuário de Literatura 2* (1994): 161-168.
- BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–77*. Ed. Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, 2002.
- BARTHES, Roland. *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*. Ed. Nathalie Léger. Paris: Seuil/IMEC, 2003.
- BARTHES, Roland. *l'Empire des signes*. Skira: Genève, 1970.
- BAUMAN, Zygmunt. *Life in fragments: Essays in Postmodern Morality*. USA: Blackwell, Oxford and Cambridge, 2002.
- BAUMANN, Felix et al. *Cézanne: Finished – Unfinished*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Publishers, 2000.
- BAZIN, Germain. *The History of World Sculpture: An Illustrated Survey from Prehistory to Present Day*. Translated from French by Madeline Jay. USA: New York Graphic Society, 1968.
- BEAUDIN PEARSON, Natasha. “Merleau-Ponty and Barthes on Image Consciousness: Probing the (Im)possibility of Meaning”. *Dianoia: The Undergraduate Philosophy Journal of Boston College* 6, no. 1 (October 2, 2019): 8-18.
- BEYER, Christian. "Edmund Husserl". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), 2022, forthcoming URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/husserl/>> [29.10.2022].
- BITTNER, Jacob. “Roland Barthes and The Literary Absolute: The Conditions of the Necessity to Write Intransitively”. *Barthes Studies* 3 (2017): 2-24.

- BRANDINI, Laura Taddei. „Authority and Alterity in Roland Barthes' *China*“. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 8, n. 4 (2019): 70-85.
- BULATOVIC, Marija. „Merleau-Ponty's Corporeal Ontology, Transhumanism and the Aesthetics of the Impossible“. Proceedings of the 21st International Congress of Aesthetics, 1015-1023. Belgrade: Faculty of Architecture, 2019a.
- BULATOVIC, Marija M. „Merleau-Ponty's Concept of «Intersubjectivity»: A Notion Reflected Within the Modern Democratic Society“. *cognitio*, 1 (2020) <http://doi.org/10.5281/zenodo.3843045>, [30.5.2019].
- BUSCH W. Thomas, GALLAGHER, Shaun ed. *Merleau-Ponty, Hermeneutics and Postmodernism*. New York: State University of New York Press, 1992.
- CAVALLARO, Marco. „The Phenomenon of Ego-Splitting in Husserl's Phenomenology of Pure Phantasy“. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 48:2, (2017): 162-177.
- CARANFA, Angelo. *Proust: The Creative Silence*. Pensilvania: Bucknell University Press, 1990.
- CARMAN, T.(Ed.) and Hansen, M.B.N.(Ed.). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CERISANO, Domenico. *Husserl and Intersubjectivity: The Bridge Between the Cartesian and Ontological Way*. Hons. B.A, York University, 2011.
- CHAUDIER, Stéphane. „Barthes : une stylistique cryptée“. B. Curatolo et J. Poirier (dir.). *Le Style des philosophes*, 297-305. Presses Universitaires de Dijon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01675052/document> [28.5.2019].
- CHIH-WEI, Chang. „Reading the Erotic Body of Roland Barthes's *S/Z*“. *Papers on Language & Literature* Vol. 46 Issue 1 (Wntr 2010): 25-60.
- COSTE, Claude. „*Roland Barthes par Roland Barthes* ou le démon de la totalité“. *Recherches et travaux* 75 (2009): p. 35-54, доступно на: <http://recherchestravaux.revues.org/372> [1.6.2019].
- CROWLEY, Patrick. "Paul Ricœur: The Concept of Narrative Identity, the Trace of Autobiography." *Paragraph* 26, no. 3 (2003): 1-12. <http://www.jstor.org/stable/43263868> [24. 6.2021].
- CURRIE, Mark. „Theoretical Fiction“. In: *Postmodern Narrative Theory. Transitions*. Palgrave, London, 1998.

- DERRIDA, Jacques. "The Deaths of Roland Barthes". *The Work of Mourning*. Chicago and London: Chicago University Press, 2001, p. 31-69.
- DE MALLAC, Guy. „The Poetics of the Open Form: (Umberto Eco's Notion of „Opera Aperta“.“ *Books Abroad* Vol. 45, No. 1 (Winter, 1971): 31-36.
- DE MAN, Paul. "Autobiography as De-facement". *MLN* Vol. 94, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1979): 919-930.
- DEKKER, Rudolf. „Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History". Translation by Diederik van Werven. *Memoria y Civilización* 5 (2002): 13-37.
- DEPELİ, Gülsüm. "Looking at family photographs: reading Camera Lucida with Merleau-Ponty". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2015/1 48: 25-38.
- DILLON, M. C. *Merleau-Ponty's Ontology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- ECO, UMBERTO. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- ECO, UMBERTO. *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Ffrench Patrick and Roland-François Lack, ed. *The Tel Quel Reader*. London: Routledge, 1998.
- FULBROOK, Mary and Rublack, Ulinka. "In Relation: The "Social Self" and Ego-Documents". *German History* Vol. 28, No.3 (2010): 263-272.
- GALICHON, Isabelle. «L'éthopoïétique de l'écriture de soi». *Phantasia* [En ligne], Volume 8 - 2019: Michel Foucault et la force des mots, <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=965> [20.9.2019].
- GAUVREAU, Laurence. « L' écriture de soi, une écriture de l'Autre? » *Voix plurielles* 17(1), (2020): 171–181.
- GILBERT, A. Creighton. What Is Expressed in Michelangelo's "Non-Finito". *Artibus et Historiae* Vol. 24, No. 48 (2003): 57-64.
- GILL, Marie. "Roland Barthes: Life as a Text". Translated by Sam Ferguson. *Barthes Studies* 1 (2015): 35-60.
- GILLAN, Garth. "Interrogative Thought: Merleau-Ponty and the Degree Zero of Being." *SubStance* vol. 3, no. 8 (1973): 65–76. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3684280 [20.9.2019].
- GILPIN, William. *An Essay upon Prints Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*. London: J. Robson, 1768.

- GUENTNER, A. Wendelin. „British Aesthetic Discourse, 1780-1830: The Sketch, the Non Finito, and the Imagination”. *Art Journal*, Vol. 52, No. 2, Romanticism (Summer, 1993): 40-47.
- GUITTARD, Jacqueline. „Roland Barthes: une aventure avec la photographie”. *Revue des sciences humaines* 292 (2008): 202-224.
- GREYERZ VON, Kaspar. “Ego-Documents: The Last Word?”. *German History* Vol. 28, No. 3 (2010): 273–282.
- HAGAN, David Vincent. "Sign the body and ecriture in Roland Barthes". *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*, 1993, <https://scholarworks.umt.edu/etd/7835> [20.10.2022].
- HICK, Darren Hudson. “When Is a Work of Art Finished?” *Journal of Aesthetics & Art Criticism* Vol. 66, Issue 1 (January 2008): p. 67-76.
- HIGGINS, Lynn A. "Barthes's Imaginary Voyages," *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 5: Issue 2 (1981): 157-174, <https://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1103&context=sttc> [20.10.2022].
- JOHNSTON, Adrian. "Jacques Lacan". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.) <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/lacan/> [20.10.2022].
- KRONEGGER, Marlies. (1982). “The Impact of Speech-Act Theory and Phenomenology on Proust and Claude Simon”. *Semiotics*, 275-281. Boston: Springer, 1980.
- LAVERS, Annette. *Roland Barthes, Structuralism and After*. London: Methuen, 1982.
- LEBRAVE, Jean-Louis. „Point sur la genèse de La chambre claire“. *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 19 (2002): 79-107.
- LECA, Diana. “Roland Barthes and Literary Minimalism”. *Barthes Studies* 1 (2015): 100-22.
- LECONTE, Patrick. „Deux lectures de Merleau-Ponty“. *L'Enseignement philosophique* 1/65e (2015): 20-47, доступно на: <https://www.cairn.info/revue-l-enseignement-philosophique-2015-1-page-20.htm> [15.10.2022].
- LEVIN. David Michael. *The Opening of Vision – Nihilism and the Postmodern Situation*. NY: Routledge, 1988.
- LEVIN. David Michael. *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- LOUBET, Christian. « La représentation de l’image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt ». *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 66 | 2003, mis en ligne le 25 juillet 2005, <http://cdlm.revues.org/108> [30.9.2016].

- LOWE, Lisa. „The Desires of Postcolonial Orientalism: Chinese Utopias of Kristeva, Barthes, and Tel quel”, 136-189. Y: *Critical Terrains: French and British Orientalism*. Cornell University Press, 2018.
- LYAMLAHY, Khalid. „Roland Barthes, du haïku au roman. Lecture de *La Préparation du Roman*”. *Revue Roland Barthes* n° 2 (Octobre 2015), http://www.roland-barthes.org/article_lyamlahy.html [25.3.2019].
- MACEY, David. “Fragments of an Analysis: Lacan in Context”. *Radical philosophy* 35 (1983): 1-9.
- MAGNÚSSON, S.G. Views into the Fragments: An Approach from a Microhistorical Perspective. *International Journal of Historical Archaeology* 20, 182–206 (2016). <https://doi.org/10.1007/s10761-015-0323-4> [20.6.2020].
- MARTY, Éric. (ed.) *Album: Inédits, correspondances et varia*. Paris: Édition du Seuil, 2015.
- MARRATTO S. L. *The Intercorporeal Self: Merleau-Ponty on Subjectivity*. New York: State University of New York Press, 2012.
- MERCER, Kobena. „Reading racial fetishism: the photographs of Robert Mapplethorpe.” *Welcome to the jungle*, 174-219. London, Routledge, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960-b.
- MEYER-DRAWE, Kaete. “Merleau-Pontyjevo otvaranje uma”. S njemačkoga preveo Sulejman Bosto. *Filozofska istraživanja* 15, 3(58), (1995): 401-411.
- MONTÉMONT, Véronique. “Le pacte autobiographique et la photographie”. *Français Aujourd'hui* Issue 161 (juin 2008): 43-50.
- MORIARTY, Michael. *Roland Barthes*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- NACHTERGAEL, Magali. “Vers l'autobiographie New Look de Roland Barthes: Photographies, scénographie et réflexivité théorique”. *Image & Narrative* Vol. 13 Issue 4 (2012): 112-128.
- OTTMAR, Ette. „Roland Barthes ou la multiplication des paysages de l'Est.” *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 94, fasc. 3, 583-595. *Langues et littératures modernes – Moderne Taal- en Letterkunde*, 2016.
- PETERSEN, Billy. “Is It Worth the Trouble”: Roland Barthes and the Pleasure of (Being) the Text”. *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge* Issue 28 (2015): 94-107, <http://rhizomes.net/issue28/petersen.html> [1.8.2020].

- PEURSEN, Cornelius Van. "Some Remarks on the Ego in the Phenomenology of Husserl". Translated by J. W. M. Verhaar. *For Roman Ingarden: nine essays in phenomenology*. Springer, Dordrecht. (1959): 29-41.
- PORTER, Roy. *Rewriting the Self: Histories From the Middle Ages to the Present*. London: Routledge, 1997.
- POLLACK Rachel. "La Chine en rose? Tel Quel face à la Révolution culturelle." *Dissidences* [Online], 1 | 2011, Online since 16 May 2011, <http://preo.ubourgogne.fr/dissidences/index.php?id=83> [25.1.2021].
- RICOEUR, Paul. "The Crisis of the "Cogito"." *Synthese* 106, no. 1 (1996): 57-66. <http://www.jstor.org/stable/20117477> [24.6.2021].
- ROBINSON, H.P. *Pictorial Pictorial Effect in Photography*. London: Piper & Carter, 15 & 16, Gough Square, Fleet Street : Marion & Co., 22 & 23, Soho Square. 1869.
- RUGGERI, A. „Michelangelo and Mapplethorpe.“ *Art Times* online Jan/Feb (2010), https://www.arttimesjournal.com/art/reviews/JF10_art_Review_Ruggeri/Michelangelo_Mapplethorpe.html [31. 1. 2019].
- RUTTEN, Gijsbert, WAL, Marijke J. van der. *Touching the Past: Studies in the Historical Sociolinguistics of Ego-Documents*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013.
- SCHMIDT, James. „Maurice Merleau-Ponty: Between Phenomenology and Structuralism“. London: Macmillan, 1985. <https://hdl.handle.net/2144/2422> [5.11.2022].
- SLATMAN, Jenny. "The Körper-Leib distinction". *50 Concepts for a Critical Phenomenology*. editor / Gail Weiss ; Ann Murphy; Gayle Salamon, 203-209. Evanston: Northwestern University Press, 2019.
- SMITH, T. R. "Roland Barthes Vu Par Roland Barthes: Image and Word in Barthes' Autobiography". Semiotic Society of America, Spinks, C. W. (ed); Deely, J. (ed), *SEMIOTICS* (1994): p. 118-136.
- SNÆVARR, Stefan. "The Poetic Construction of Reality". Proceedings of 21st International Congress of Aesthetic, 430-436. Belgrade: Faculty of Architecture, 2019. ISBN 978-86-7924-224-2.
- SOLER, Colette. "The Body in the Teaching of Jacques Lacan". *Journal of the Centre for Freudian Analysis and Research* 6 (1995): 6-38.
- SPECQ, Francois, PESSO-MIQUEL, Catherine, GUIGNERY, Vanessa. *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*. Newcastle upon Tyne, U.K.: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- TILLIETTE, Xavier. *Merleau-Ponty ou la mesure de l'homme*. Paris: Editions Seghers, 1970.

- TSAKIRIDOU, Corinna A. "Barthes Explores Photography 'as a Wound.'" *Paragraph* vol. 18, no. 3 (1995): 273–85. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43263474> [17.11.2022].
- ULMER, Gregory L. "Fetishism in Roland Barthes's Nietzschean Phase". *Papers on Language & Literature* Vol. 14 Issue 3 (1978): 334-355.
- VASARI, Giorgio. *On Technique*. London: G. B. Brown, 1907.
- VANDENINDEN, Élise. "Comment le texte touche le corps". *Études littéraires*, 41, (2), (2010): 81–88.
- YACAVONE, Kathrin. "Reading through Photography: Roland Barthes's Last Seminar 'Proust Et La Photographie.'" *French Forum*, vol. 34, no. 1, 2009: 97–112. JSTOR, www.jstor.org/stable/40552545 [20.5.2020].
- YOUNG, J. Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995.
- VUKUŠIĆ ZORICA, Maja. „La mère écrite de Barthes et Le deuil.“ *SRAZ* LVIII, (2013): 103-119.
- ZENKIN, Sergey. „Roland Barthes : The Image and the Imaginary“. *Phantasia* Vol.9 (2019): 17-24.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Извори илустрација/фигура:

- Accademia.org
- Christian Bourgeois éditeur, bourgoisediteur.fr.
- Google Arts & Culture, artsandculture.google.com.
- Musée du Louvre, www.louvre.fr.
- Musée Rodin. www.musee-rodin.fr/
- RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), www.musee-orsay.fr/fr.
- Robert Mapplethorpe Foundation, mapplethorpe.org.
- The Collector: Daily Articles on Ancient History, Philosophy, Art & Artists, //www.thecollector.com/rembrandt-self-portraits/
- The Metropolitan Museum of Art, www.metmuseum.org.
- Web Gallery of Art, www.wga.hu.

Швајцарска база его-документа.

Base de données suisse d'écrits personnels. wp.unil.ch/egodocuments

Центар за студије его-документа и историју у Холандији.

Onderzoeksinstituut Egodocument en Geschiedenis. www.egodocument.net/index.html

Прилози⁴⁶⁵

Студије, расправе, чланци, огледи, есеји као даљи истраживачки путокази **Путоказни текстови о студијама тела** (на српском и страним језицима)

- АНДРИЈЕ, Бернар, БОЕЧ, Жил. *Речник тела*. Превела Олгица Стефановић. Београд: Службени гласник, 2010.
- BRODSKY, Joyce. "How to "See" With the Whole Body". *Visual Studies* Vol. 17 Issue 2 (Oct2002): p.99-112.
- DOY, Gen. *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. London: I. B. Tauris, 2004.
- EDWARDS, Nathalie, Hubbell, Amy L, Miller, Ann. *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011-a.
- RADMAN, Zdravko. „Vidjeti očima tijela“. *Filozofska istraživanja* god. 22 (2002): 25-35.

Путоказни текстови о естетици недовршеног (на српском и страним језицима)

- ANDREUCCI, Christine, et al., eds. *L'Œuvre inachevée : actes du colloque l'Université de Pau 12-14 novembre 1998*. Pau: Presses universitaires de Pau, 1999.
- LEVINAS, Emanuel. *Totalitet i beskonačno: o gled o izvanjnosti*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1976.
- LIFTON, Robert J. *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*. USA: Basic Books, 1993.

⁴⁶⁵ Дати прилози у овом раду представљају такође плод претприпремног истраживања, претраге, селекције и компилације прелиминарне литературе у оквирима задате теме, односно текстове које нису директно коришћени у писању самог рада, а били су резултат минуциозне претраге и потраге за литературом, као и упућивања у тему. Како је напосто немогуће укључити све прелиминарне референце у тело текста, што због оригиналности, (не)релевантности, обима, свесног ограничавања поља истраживања, а понекад и доступности, у додатку *Прилози* начињен је бривијар студија и чланака који, систематизовани и компилирани на овај начин, могу бити врло корисни као путоказ за даљу интерпретацију естетике недовршеног у интимистичким текстовима ослањајући се на два филозофа, Мориса Мерло-Понтија и Ролана Барта. Дакле, овај бривијар упутне литературе, баш како му и име каже, представља кратки преглед већине Мерло-Понтијевих и Бартових текстова који нису узети у обзир у докторској дисертацији, али и „фрагментарни“ преглед књижевних и теоријских текстова који се баве естетиком недовршеног и фрагментарног у књижевности и хуманистици уопште.

РЕТКОВИЋ, Nikola. *Identitet i granica: hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2010.

ТОМАШЕВИЋ, Бошко. „Песништво као фрагмент фрагментарног тоталитета.“ *Багдала: месечни лист за књижевност, уметност и културу* год. 37, бр. 422/423 (1995): 3-7.

Путоказни текстови о теорији и естетици књижевне фикције у контексту студија тела

(на српском и страним језицима)

АБОТ, Х. Портер. *Увод у теорију прозе*. Превела Милена Владић. Београд: Службени гласник, 2009.

АРИСТОТЕЛ. *Метафизика*. Превео Бранко Б. Гавела. Београд: Култура, 1971.

БАХТИН, Михаил. *О роману*. Превод Александар Бадњаревић. Београд: Нолит, 1983.

БАШЛАР, Гастон. *Поетика простора*. Превела Фрида Филиповић. Београд: Б. Кукић, 2005.

БАШЛАР, Гастон. „Поетска слика“. Превела Фрида Филиповић. У: *Песничка слика*. Београд: Нолит, 1978, стр. 49-57.

БЕКЕР, Мирослав. „Постструктурализам или Крај илузије о аутономији књижевног дела“. *Текст у контексту* (1989): 77-83.

БЕЛСИ, Кетрин. *Постструктурализам: сасвим кратак увод*. Превео с енглеског Зоран Милутиновић. Београд: Службени гласник, 2010.

БОФРЕ, Жан. *Увод у филозофије егзистенције*. Београд: БИГЗ, 1977.

ВАЛЕРИ, Пол. *Есеји*. Превели са француског Живојин Ристић и Велимир Н. Димић; избор Зорана Мишића. Београд: Нолит, 1956.

ВАЛЕРИ, Пол. *Песничко искуство*. Превод Љиљана Караџић, Нада Петровић, Коља Мићевић. Београд: Просвета, 1980.

VINAVER-KOVIĆ, Milica. *Suočavanje sa istorijom: francuski memoari o revoluciji 1789-1799, doktorska disertacija*. Beograd: Filološki fakultet u Beogradu, 2012.

VELFLIN, Hajnrih. *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti: problem razvitka stila u novijoj umjetnosti*. Prevela Marija Đorđević. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1974.

- DALTON, Drew M. "Phenomenology and the Infinite." *Levinas Studies* Vol. 9 (2014): 23-51.
- ДРАШКИЋ ВИЋАНОВИЋ, Ива. „Књижевност као посебан естетски простор“, Зборник радова *Проучавање опште књижевности данас*. Филолошки факултет: Београд, 2005, 251-259.
- ДРАШКИЋ ВИЋАНОВИЋ, Ива. „Проблем естетске дереализације у језику књижевности“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 40/2 (2011а): 381-388.
- ДУБРОВСКИ, Серж. *Зашто нова критика?: критика и објективност*. Превео Бранко Јелић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1989.
- EAGLETON, Terry. *Književna teorija*. S engleskog prevela Mia Pervan-Plavec. SNL, Zagreb, 1987.
- ЗУРОВАЦ, Мирко. *Идеја естетике*. Београд: Службени гласник, 2016.
- ЗУРОВАЦ, Мирко. *Три лица лепоте*. Службени гласник, Београд, 2005.
- IVAS, Ivan. „Esej - govor“. *Filozofska istraživanja*, Zagreb, 21, sv. 2 (1987): 643-652.
- KOVAČ, Nikola. „Esej kao sinteza svijesti“. *Delo* 11/12 (1983): 22-33.
- МАРЧЕТИЋ, Адријана. *Фигуре приповедања*. Београд: Народна књига- Алфа, 2013.
- MAGLIOLA, Robert R. *Phenomenology and Literature: An Introduction*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1977.
- МОНТЕЊ, Мишел де. *Огледи*. Превела Мила Ђорђевић. Београд: Рад, 1999.
- НИЧЕ, Фридрих. *С оне стране добра и зла: увод у једну филозофију будућности*. С немачког превео Божидар Зеџ. Београд: Графос, 1983.
- НИЧЕ, Фридрих. *С оне стране добра и зла: генеалогичка морала*. С немачког превео Божидар Зеџ. Београд: Дерета, 2016.
- РЕЈОВИЋ, Danilo. *Suvremena filozofija Zapada*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1999.
- PENSER l'autofiction: perspectives comparatistes = Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. Sous la direction de / Priredile Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić. Београд: Филолошки факултет, 2014.
- ПОПОВ, Јован. *Ослобођени читалац: огледи о теорији и пракси читања*. Нови Сад: Матица српска, 1993.
- POTTS, Alex. "The Phenomenological Turn". *The Sculptural Imaginations*. New Haven and London: Yale University Press, 2001, 207-234.
- POTTS, Alex. "Art Works, Utterances and Things". D. Arnold and M. Iversen (eds.). *Art and Thought*. Oxford: Blackwell, 2003, 91-110.

- POWER, Pat. "Playing with Ideas the Affective Dynamics of Creative Play". *American Journal of Play* Vol. 3 Issue 3 (Winter2011): 288-323.
- ПРОШИЋ, Слободан. *Метафоре времена: Витгенштајн и Мерло-Понти*. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2001.
- ПУЛЕ, Жорж. *Критичка свет*. Превео Јован Попов. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, Tomes 1, 2 et 3. Paris: Éditions du Seuil, 1983, 1984 et 1985.
- RUGG, Linda Haverty. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: UP of Chicago, 1997.
- SARTR, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1948.
- САРТР, Жан-Пол. *Егзистенцијализам је хуманизам*. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1964.
- САРТР, Жан-Пол. *Биће и ништавило: оглед из феноменолошке онтологије 1*. Превео Мирко Зуровац. Београд: Нолит, 1983-а.
- САРТР, Жан-Пол. *Биће и ништавило: оглед из феноменолошке онтологије 2*. Превео Мирко Зуровац. Београд: Нолит, 1983-б.
- САРТР, Жан-Пол. „Писати“. Превела Милица Царцарачевић. *Летопис Матице српске* 140, 394, 6 (децембар 1964): 490-510.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Seuil, 1999.
- SULEIMAN, Susan Suleiman & CROSMAN, Inge (ed.). *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- SULLIVAN, Hannah. "Autobiography and the Problem of Finish". *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* Vol. 34 Issue 2 (Spring2011): 298-325.
- TOONDER, Jeanette Den. „Qui est-je?“. *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*. Bern: Peter Lang, 1999.
- THEORIA* бр. 3: Тема броја: Ерос и Логос (1983): 3-75.
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- ХОЛАНД, Норман. „Јединство идентитет текст сопство“. С енглеског превела Весна Тодоровић. *Реч: часопис за књижевност и културу* 2, 6 (1995): 80-87.
- ХУСЕРЛ, Едмунд. *Идеја феноменологије: пет предавања*. Београд: Београдско издавачки-граички фонд, 1975.
- ХУСЕРЛ, Едмунд. *Криза европских наука и трансцендентална феноменологија*. Превод Зоран Ђинђић. Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.

- ХУСЕРЛ, Едмунд. *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*. Превео Часлав Д. Копривица. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2003.
- ХУСЕРЛ, Едмунд. *Идеје за чисту феноменологију и феноменологијску филозофију*. Превео Жељко Павић. Загреб: Наклада Брежа, 2007.
- ЦИДЛИКО, Весна. „Есеј у савременој српској и другим јужнословенским књижевностима: ново поимање жанра“. Научни састанак слависта у Вукове дане 32/2 (2004): 227-239.
- CHIAN TARETTO, Jean-Francois (sous la dir.). *Ecriture de soi, écriture de l'histoire*. Paris: In press éditions, 1997.
- CHIAN TARETTO, Jean-François (éd). *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire?*. Paris: BPI – Centre Pompidou, 2002.
- СНОАТ, Simon. *From Marxism to Poststructuralism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- СОНН, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore, New York: The Johns Hopkins University Press, 1999.

MAURICE MERLEAU-PONTY: студије и чланци

- МЕРЛО-ПОНТИ, Морис. „Авантуре дијалектике: епилог“. *Трећи програм* бр. 77/78 (1988): 287-294.
- МЕРЛО-ПОНТИ, Морис. *Похвала филозофији и други огледи*. Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2009.
- МЕРЛО-ПОНТИ, Морис. *Структура понашања*. Београд: Нолит, 1984.
- МЕРЛО-ПОНТИ, Морис. *Хуманизам и терор: есеј о комунистичком проблему*. Београд: Младост, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La structure du comportement*. Paris: Quadrige, 1942.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Humanisme et terreur*. Paris: Gallimard, 1947.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 1955.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Eloge de le philosophie*. Paris: Gallimard, 1960-a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Preface a l ouvrage de A. Hesnard: l'Oeuvre de Freud*. Paris: Payot, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Themes from the Lectures at the College de France 1952-1960*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1970.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Existence et dialectique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Les sciences de l'homme et la phénoménologie*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Primacy of Perception*. USA: Northwestern University Press, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Notes des cours au Collège de France – 1958*, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1997-a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Parcours – 1935 -1951*. Verdier, 1997-b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Parcours deux 1951 – 1961*. Verdier, 1997-c.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Psychologie et pédagogie de l'enfant*. Verdier, France, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Husserl and the Limits of Phenomenology – including Texts by Edmund Husserl*. Evanston: Illinois Northwestern University Press, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Nature – Course Notes from the Collège de France*. Evanston: Illinois Northwestern University Press, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Institution and Passivity – Course Notes from the Collège de France (1954-1955)*. Evanston: Illinois: Northwestern University Press, 2010.

Путоказна литература о Морису Мерло-Понтију
(на српском и страним језицима)

- ALQUIÉ, Ferdinand. „Une philosophie de l'ambiguïté : l'existentialisme de Merleau-Ponty“. *Fontaine*, t.XI, n° 59 (1947): 127-151.
- GILLIAN, Garth (Ed.). “The Horizons of the Flesh: Critical Perspectives on the Thought of Merleau-Ponty”. *Philosophy and Phenomenological Research* 34 (4) (1974): 613-614.
- ГОЈКОВИЋ, Боро. „Херменеутика Мерло-Понтија: филозофија Мерло-Понтија у мишљењу других и мишљење других у филозофији Мерло-Понтија“. *Филозофске студије: зборник радова*, (1973): 139-173.
- ЕРИЋ, Миломир. *Смисао и егзистенција у филозофији М. Мерло-Понтија*: докторска дисертација, Београд, 2008.
- ЕРИЋ, Миломир. „Тело као израз и говорна реч“. Зборник радова бр. 8, Учитељски факултет, Ужице (2007): 147-154.

- ERJAVEC, Simona. „Maurice Merleau-Ponty: Visual perception as a bodily phenomenon.” *Journal of Art and Media Studies* (2012): 30-39.
- ЗУРОВАЦ, Мирко. „Мерло-Понтијева филозофија сликарства“. *Зборник Филозофског факултета, Recueil des Travaux de la Faculté de Philosophie*, књ. 13, 2 (1983): 245-261.
- ЗУРОВАЦ, Мирко. *Умјетност као лаж и истина: Јасперс, Хајдегер, Сартр, Мерло-Понти*. Нови Сад: Матица српска, 1986.
- IMBERT, Claude. *Maurice Merleau-Ponty*. Paris: Ministère des Affaires étrangères, ADPF, 2005.
- КОЗОМАРА, Младен. „Говор и двосмисленост: белешка о Мерло-Понтију“. *Theoria* 1-2 (1982): 55-61.
- ЛАНДГРЕБЕ, Лудвиг. „Мерло-Понтијев дијалог са Хусерловом феноменологијом“. *Израз* бр. 11-12 (1975): 409-422.
- LINGIS, Alphonso. “Sense and Non-sense in the Sexed Body”. *Cultural Hermeneutics* n. 4, (3) (1977): 345-65.
- MADISON, Gary Brent. “Merleau-Ponty je živ”. S engleskoga preveo Boris Wagner. *Filozofska istraživanja* 11, 3(42), (1991): 557-573.
- PRENDIVILLE, Brendan. “Merleau-Ponty, Realism and Painting: Psychological Space and the Space of Exchange”. *Art History* (September 1999): 364-368.
- ПРОШИЋ, Слободан. „Мерло-Понтијева дијалектика видљивог“. *Идеје: југословенски студентски часопис* год. 17, св.1 (1987): 37-50.
- САРТР, Жан-Пол. „Мерло-Понти“. У: *Портрети*, Изабрана дела, књига 7. Београд: Нолит, 1981.
- SMITH, M.B. (ed.). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston: Northwestern University Press, 1993. [Делимично у преводу у: *Око и дух*. Београд: „Вук Караџић“, 1968.]
- STOLLER, Silvia. *Corporeity and Affectivity: Dedicated to Maurice Merleau-Ponty*. Leiden: Brill NV, 2014.
- СОЛАР, Маја. „Време и синтеза телесности“. *Arche* бр. 5-6, Филозофски факултет Универзитет у Новом Саду (2006): 339-354.
- HEIDSIECK, François. *L'Ontologie de Merleau-Ponty*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- ШЕВИЋ, Александар. *Емоционалност и друштвено биће човека код Кјеркегора и Мерло-Понтија*: докторска дисертација, Београд, 2014.

WAELEHENS, Alphonse De. *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*. Louven, 1970.

WATKIN, Christopher. *Phenomenology or Deconstruction? The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricœur and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

ROLAND BARTHES: студије и чланци

(на српском и страним језицима)

БАРТ, Ролан. *Критика и истина*. Превод Л. Чале Фелдман. Загреб: Алгоритам, 2009.

БАРТ, Ролан. „Од дјела до текста“, у Мирослав Бекер, *Сувремене књижевне теорије*, Загреб, SNL, 1986-а, стр. 181–186.

БАРТ, Ролан. „Први текст“. Предео Мирко Радојичић. *Писмо: часопис за савремену светску књижевност* 6, 23, (1991-б): 213-216.

БАРТ, Ролан. „Теорија о тексту“. *Република*, бр. 9-10 (1986-в): 1098– 1110.

BARTHES, Roland. *Degré zéro de l'écriture*. Paris: Le Seuil, 1953.

BARTHES, Roland. *Michelet par lui-même*. Paris: Le Seuil, 1954.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Le Seuil, 1964-b.

BARTHES, Roland. *La tour Eiffel*. Photographies d'André Martin. Paris: Delpire, 1964-c.

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Le Seuil, 1966.

BARTHES, Roland. *Système de la mode*. Paris: Le Seuil, 1967.

BARTHES, Roland. *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France: prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Le Seuil, 1978.

BARTHES, Roland. *Arcimboldo*. Introduction par Achille Bonito Oliva. Paris: Ricci; Retz, 1978.

BARTHES, Roland. *Sollers écrivain*. Paris: Le Seuil, 1979.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* [1970]. Paris: Le Seuil, 1980.

BARTHES, Roland. *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982-a.

Путоказна литература о Ролану Барту

(српском и страним језицима)

BURNIER, Michel-Antoine, RAMBAUD, Patrick. *Le Roland-Barthes sans peine*. Paris: Balland, 1978.

VERCRUYSSSE, Thomas. “Barthes et Valéry”. *Revue Roland Barthes* n° 1 (juin 2014), http://www.roland-barthes.org/article_vercruysse.html [12.2.2018].

GRAHAM, Allen. *Roland Barthes*. London and New York: Routledge, 2004.

GRATTON, Johnnie. “Roland Barthes par Roland Barthes: Autobiography and the Notion of Expression”. *Romance Studies* Vol. 4, Issue 2 (1986): 57-65.

- ZORICA, Maja. "Vita Nova de Barthes". *Le Moi et ses modèles, Genèse et transtextualités*, Véronique Montémont et Catherine Viollet (dir.), Academia Bruylant, Louvain-La-Neuve, 2009.
- JOUVE, Vincent. *La littérature selon Roland Barthes*. Paris: Éd. de Minuit, 1986.
- KENNEDY, J. Gerald. „Roland Barthes, Autobiography, and the End of Writing“. *The Georgia Review* Vol. 35, No. 2 (Summer 1981): 381-398.
- KNUUTTILA, Sirkka. "L'effet de réel revisited: Barthes and the affective image". *Sign Systems Studies* 36.1 (2008): 113-136.
- LANCASHIRE, IAN. *Forgetful Muses: Reading the Author in the Text*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- LOMBARDO, Patrizia. *The Three paradoxes of Roland Barthes*. Athens, Georgia [etc.]: University of Georgia Press, 1989.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Paris: Le Seuil, "Fiction & Cie", 2006.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Le Seuil, 2010.
- MARTY, Éric. "Littérature, philosophie et antiphilosophie chez Roland Barthes". *Esprit* 8 (2014): 149-162.
- MELKONIAN, Martin. *Le corps couché de Roland Barthes*. Paris: Armand Colin, 1993.
- O'MEARA, Lucy. *Roland Barthes at the Collège De France*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.
- RABATÉ, Jean-Michel, *Writing the Image After Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- RAYLENE Ramsay. *The French New Autobiographies: Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- ROCHE, Roger-Yves. "Barthes, l'auteur, son texte et la photographie: une parabole". *Portraits de l'écrivain contemporain*. Seyssel: Champ Vallon, 2003, 225-244.
- ROGER, Philippe. *Roland Barthes, roman*. Paris: B. Grasset, 1986.
- SENTILLES, Sarah. „The Photograph as Mystery: Theological Language and Ethical Looking in Roland Barthes's *Camera Lucida*“. *Journal of Religion* Vol. 90 Issue 4 (Oct2010): 507-529.
- SONTAG, Susan (ed.). *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1982.
- STAFFORD, Andy. *Roland Barthes, Phenomenon and Myth: An Intellectual Biography*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- COSTE, Claude. "Le Bataille de Barthes". *Sexe et texte: autour de Georges Bataille*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2007, 151-177.

COSTE, Claude. "Comment vivre ensemble de Roland Barthes: vie et mort d'un site littéraire". *Recherches & Travaux* 72 (2008): 201-215, <http://recherchestravaux.revues.org/107> [22.5.2021].

CULLER, Jonathan. *Barthes: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

Биографија аутора

Мср **Марија М. Булатовић** рођена је 10. 11. 1990. године у Краљеву где је завршила основну школу и енглеско одељење Филолошке гимназије. Дипломирала је 2013. године на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду. На истој катедри 2014. године одбранила је мастер рад под насловом „Дијалектика насиља у Расиновом трагичком свету“ и менторством проф. др Јована Попова. Докторске студије, модул Књижевност, уписује на матичном факултету. Добитница је *Похвале* Филолошког факултета у Београду за изузетан успех у току основних академских студија.

Била је стипендисткиња града Краљева, Министарства просвете Републике Србије током основних студија, као и Министарства омладине и спорта – Фонд за младе таленте – Доситеја за школску 2012/2013. и 2013/2014. годину. Од 2017 – 2019. године као стипендисткиња Министарства науке била је укључена на пројекат *Књиженство: историја и теорија женске књижевности на српском језику до 1915*, а од 2020. и као истраживач-сарадник на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Члан је Естетичког друштва Србије (ЕДС), Међународног друштва за естетику (International Association for Aesthetics) и Српског удружења за правну и социјалну филозофију (IVRS секција).

Бави се интердисциплинарним проучавањем књижевности и филозофијом уметности у спрези са социјалном филозофијом. Пише књижевну критику, научне радове и учествује на конференцијама у земљи и иностранству. Влада енглеским, француским и шпанским језиком. Служи се немачким и италијанским (почетни ниво језика).

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора МАРИСА БУЛАТОВИЋ
Број индекса 14002/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Филозофски концепт тела Мориса Мерло-Понтија и
Ролана Барта као принцип естетике недовољности
у ЕТО-документу

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 6.2.2023.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Марија Булатовић

Број индекса 14002/1

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Филозофски концепт тела Мориса Мемо-Понтја и Голана Барта као принципа естетске недокривљености у епо-документу

Ментор проф. др Ива Драшкић Витановић

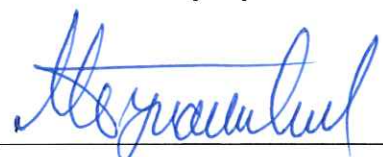
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 6.2.2023.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Филозофски концепт тела Мориса Мерло-Понтјуа и Ролант Барт као принципа естетског перформанса у е-документу“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду, 6. 2. 2023.

Потпис аутора

