



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**РЕЖИМИ ЧУЛНОСТИ У МОДЕРНОМ
ЕВРОПСКОМ ПЕСНИШТВУ (ГЕОРГ
ТРАКЛ, Т. С. ЕЛИОТ, МИЛОШ
ЦРЊАНСКИ)**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Никола Страјнић Кандидат: Стеван Брадић, МА

Нови Сад, 2016. године

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Stevan Bradić, MA
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	prof. dr Nikola Strajnić, redovni profesor
Naslov rada: NR	Režimi čulnosti u modernom evropskom pesništvu (Georg Trakl , T.S. Eliot, Miloš Crnjanski)
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2016.
Izdavač: IZ	Autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Ulica Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 5 / stranica 521 / slika 0 / grafikona 0 / referenci 576 / priloga 0)
Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti, svetska i komparativna književnost sa teorijom književnosti
Naučna disciplina: ND	Moderna lirika
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	čulno, natčulno, režim čulnosti, estetski režim, estetska praksa, filozofija čulnosti, istorija čulnosti, zajednica, demos, goli život, modernost, vidljivo, nevidljivo, izrecivo, neizrecivo
UDK	UDC 821.163.41.09 Crnjanski M. UDC 821.111.09 Eliot T.S. UDC 821.112.2(436).09 Trakl G.
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>U disertaciji se pokazuje na koji način moderni režim čulnosti učestvuje u konstituisanju modernog evropskog pesništva i kako ono kao odgovor na njegove propozicije, sebi svojstvenim strategijama, uspostavlja alternativne režime, pretendujući da izvrši preraspodelu čulnosti. Istraživanje se koncentriše na poeziju T. S. Eliota, Georga Trakla i Miloša Crnjanskog, kao nomoteta modernizma u njihovim nacionalnim književnostima.</p> <p>Polazište ove disertacije je shvatanje prema kome ljudska čulnost nije uslovljena samo fiziološkim procesima, već je, takođe, oposredovana kulturnim konstruktima, formiranim u na određenom mestu i u određenom vremenu, čime se čulnost razumeva kao istorijski i kulturno proizveden način spoznaje i razumevanja. Kao obrazloženje ovog stava u radu se daje rekonstrukcija istorijskog kretanja mišljenja o čulnosti, od Kanta i Baumgartena, preko Šilera, Fihtea i Novalisa, do Hegela, Marksa i Ničea. Teorijsko težište rada je, međutim, mišljenje savremenog francuskog filozofa Žaka Ransijera. On pokazuje kako je čulnost organizovana u određene strukture, koje su objedinjene u onome što on naziva <i>režimom čulnosti</i>, kao sistemom očiglednih činjenica čulnog opažanja koje istovremeno ukazuju na postojanje nečega</p>

zajedničkog, ali i na podelu koja određuje delove i pozicije unutar zajednice, kao i način na koji individue učestvuju u ovoj podeli. Odnos između režima čulnosti i književnosti zavisi je od njenog institucionalnog mesta u datoj zajednici, a Ransijer u ovom smislu prepoznaje tri velike konfiguracije: etički režim slika, reprezentativni režim i estetski režim. Budući da je naše istraživanje istorijski locirano u periodu modernosti, za njega će biti presudan estetski režim u kome se forme opažanja stvarnosti i forme umetničkog stvaranja poklapaju, što znači da književnost može da se razume kao estetska praksa (stgrč. *aisthesis*, čulno opažanje, *praxis*, delatnost slobodnih ljudi). Ovo joj omogućava da interveniše u režimu čulnosti, odnosno da vrši preraspodelu onoga što je vidljivo i izrecivo.

Da bi se pokazalo kako se ova intervencija odigrava, potrebno je izložiti središnje mehanizme režima čulnosti u kome se moderno pesništvo javlja, što činimo tako što posežemo za analizama modernih istoričara čulnosti (Jute, Hiršfelder, Smit, Klasen, Hauz, Brodel, Korben, Onfre itd). Njihovi uvidi omogućavaju nam da skiciramo stanje u domenima vida, sluha, mirisa, ukusa i dodira, koji su pozornica na kojima se odigrava data estetska praksa.

Središnji deo rada je analiza poezije Eliota, Trakla i Crnjanskog, odnosno načina na koji ovi pesnici teže da, kao odgovor na iskustvo fragmentacije i kompromitovanja transcendencije, prateći pesničku misao formiranu sa romantizmom i simbolizmom, prevaziđu okvire modernog režima čulnosti i pronađu osnov novog režima. Svaki od pesnika, uprkos konsenzusa oko poetičkih pretpostavki, nudi različit odgovor na ovaj problem, budući da na različit način konstruiše figuru modernog čoveka i sliku stvarnosti u kojoj se on našao. U modernoj stvarnosti oni vide gubljenje identiteta subjekta, prouzrokovano ili nedostatkom svesti o sopstvenoj natčulnoj suštini ili nedostatkom dobre zajednice posredstvom koje se uspostavlja njegova stabilnost. Eliot kritikuje i odbacuje modernog čoveka jer se u potpunosti okrenuo materijalnoj stvarnosti, Trakl ga pokazuje u njegovoj neprestanoj oscilaciji između žrtve i zločinca, dok ga Crnjanski vidi kao pripadnika populacije

	<p>prema kojoj je režim počinio neiskupivu nepravdu. Kao alternativu i mogućnost iskupljenja ovi pesnici nude različite odgovore, od zajednice vernika okupljenih oko išekivanja natčulnog (Eliot), preko ruralnih fiturgijskih zajednice koje bi čuvale dinamičku granicu sa divljinom i spoljašnjošću (Trakl), do simulakruma nacionalne zajednice koja bi bila garant smisla i ovozemaljske radosti pojedinca (Crnjanski). U disertaciji se, konačno, nudi i osvrt na ambivalentne efekte njihovog pesništva u zajednicama u kojima se ono javilo.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	22.11.2013.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Stevan Bradić, MA
Mentor: MN	Nikola Strajnić, PhD
Title: TI	Regimes of the Senisble in European Modernist Poetry (Georg Trakl, T.S. Eliot, Miloš Crnjanski)
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2016
Publisher: PU	Authorial copy
Publication place: PP	Novi Sad, Ulica Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	(chapters 5 / pages 521 / images 0 / graphs 0 / footnotes 576 / additions 0)
Scientific field SF	World and Comparative Literature with Theory of Literature
Scientific discipline SD	Modern Poetry
Subject, Key words SKW	sensible, transcendent, regime of the sensible, esthetic regime, esthetic practice, philosophy of the sensible, sensory history, community, demos, bare life, modernity, visible, invisible, sayable, inarticulate
UC	UDC 821.163.41.09 Crnjanski M. UDC 821.111.09 Eliot T.S. UDC 821.112.2(436).09 Trakl G.
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	<p>In this dissertation I show how modern regime of the sensible participates in the construction of European modernist poetry, and how it in turn, and through its own strategies, constructs alternative regimes, pretending to enact a redistribution of the sensible. My research concentrates on the poetry of T.S. Eliot, Georg Trakl, and Miloš Crnjanski, as the founders of modernism in their respective national literatures.</p> <p>As the starting point of this dissertation I propose an understanding according to which human sensorium is not only conditioned by physiological processes but also by cultural constructs, formed in a specific place and at a specific time, by which sensory experience is delegated to the historical and cultural way of knowing and understanding. In order to found this approach I resort to reconstruction of the development of thought regarding the sensory, starting from Kant and Baumgarten, through Schiller, Fichte, and Novalis, to Hegel, Marx and Nietzsche. At the same time, theoretical grounding of this dissertation is the thought of contemporary French philosopher Jacques Rancière. He shows how the sensible is organized into certain structures, which are framed by what he terms <i>regime of the sensible</i>. This is the system of self-evident fact of sense</p>

perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and positions within it. The relation between the regime of the sensible and literature depends on its institutional position within a particular community, and in this regard Rancière recognizes three major configurations: ethical regime of images, representative regime and esthetic regime. Since my dissertation is focused on the period of modernity I will only deal with the esthetic regime, in which the forms of perception and the forms of artistic creation coincide. This means that literature can be understood as an esthetic practice (anc. gr. *aisthesis*, perception by the senses, *praxis*, practice of free individuals), as a way to intervene within the existing regime of the sensible, redistributing the visible and the sayable.

In order to show how this intervention occurs, it is necessary to expose the main mechanisms of this regime. I do this by resorting to the analysis of modern sensory historians (Jütte, Hirschfelder, Smith, Classen, Howes, Brodel, Corbin, Onfray etc.). Their insight enables me to reconstruct the structures within the fields of sight, sound, smell, scent, taste, and touch, that function as a stage for the afore mentioned esthetic practice.

The central part of the dissertation, however, deals with poetry of Eliot, Trakl, and Crnjanski, which presents itself as a reaction to the experience of fragmentation and compromised transcendence of modern sensorium. It attempts to overcome its framework and find the foundation of the new regime by developing the strategies created in romanticism and symbolism. Each of these poets, despite of the implicit poetical consensus, offers a different answer to this problem, since it constructs the figure of the modern man and modern world differently. In this modern world all of these poets see the fragmentation and the loss of identity of the subjects, caused either by the forgetting of their transcendent essence, or by the lack of good community, through which they could maintain their stability. Eliot criticizes and rejects the modern man because he has turned his attention completely to the

	<p>material reality, Trakl presents him in a never ending oscillation between the roles of victim and executioner, and Crnjanski sees him as a part of the population upon which an irreparable injustice has been committed by the regime itself. As an alternative and a possibility of redemption these poets offer different paths, from the community of believers gathered around the expectation of transcendence (Eliot), through the rural phyturgic community, guarding its dynamic border with the wilderness (Trakl), to the simulacrum of the national community which would serve as a guarantee of meaning and earthly joy (Crnjanski). Finally, I deal with the ambivalent effects of their poetry within their respective communities.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>22 November 2013</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

Садржај

I	УВОД	12
II	ЧУЛНОСТ: ФИЛОЗОФИЈА И ИСТОРИЈА	23
1.	Филозофија и чулност	23
1.1.	Почетак: Баумгартен, Кант	24
1.2.	Шилер: естетика еманципације	33
1.3.	Фихте: поетичка трансцендентална субјективност	40
1.4.	Новалис: <i>poiesis aisthesis</i> / историчност чулности	46
1.5.	Хегелово разумевање чулности и уметности	53
	а. Чулност у <i>Феноменологији духа</i>	53
	б. Естетика	73
	б.1. Форме уметности	81
	б.2. Крај уметности	88
1.6.	Маркс: људскост чулности	91
	а. Имагинарна натчулност: критика Хегела	92
	б. Чула као рад целокупне историје	97
1.7.	Ниче: чулност као постајање	106
	а. Чулност: појам и метафора	107
	б. Два режима чулности	111
	в. Шта и како чулности	116
	г. Перспективизам	122
	д. Уметност и уметници	127
1.8.	Жак Рансијер: политика чулности	129
	а. Моћ и почело: шта политика није	130
	б. Демос: политички субјект	138
	в. Полиција и подела чулности	141
	г. Уметнички режими	144
	д. Закључак	166
2.	Историја чулности	169
2.1.	Историја историје	173

2.2. Режим чулности модерног доба	181
а. Вид	182
б. Слух	190
г. Мирис	192
д. Укус	199
ђ. Додир	210
2.3. Закључак	216
II ПОЕЗИЈА И ЧУЛНОСТ	218
1. Т. С. Елиот: неподношљива привлачност узвишеног	219
1.1. Будућност-у-прошлости	222
1.2. Пруфрок и Геронтион: носталгија за немогућим	229
а. Град и салон	234
б. Мит или почело	253
1.3. Плодност и отпад у <i>Пустој земљи</i>	259
а. Вертикала чулности	262
1.4. Тамница душе / тамница тела	286
2. Георг Тракл: унутрашњост и спољашњост	309
2.1. Читања Тракла: јединство или мноштво	316
2.2. Простори и субјекти	325
2.3. Сестра	355
2.4. Кретање ка спољашњости	369
2.5. Рат уместо разрешења	381
3. Милош Црњански: даљина као завичај	388
3.1. Рецепција: од бруталности до равнотеже	393
3.2. Видовдански храм: говор и <i>демос</i>	402
3.3. <i>Демос</i> и природа	425
3.4. „Суматра“: искупљење кроз аналогiju	441
3.5. Поеме: немогући завичај	451
IV ПОРЕЂЕЊЕ	470
V ЗАКЉУЧАК	492
ЛИТЕРАТУРА	506

I УВОД

У свом познатом есеју „Књижевност” из 1977. Рејмонд Вилијамс наводи како се она обично разумева као „пуно, централно, непосредно, људско искуство” (Вилијамс, 1986: 323), да би у остатку текста показао да је ова устаљена представа заправо идеолошка конструкција, а да је сама књижевност историјски конструисан начин посредовања искуства, који је прошао кроз различите етапе и конфигурације. Иако се у начелу слажемо са Вилијамсовом костатацијом, у нашем раду скрећемо пажњу да ни само искуство које књижевност посредује није непосредно. Полазимо, зато, од становишта како је и само „непосредно искуство”, које пре свега разумевамо као чулно искуство, као и књижевност, историјски конструисано, те да је релација између њега и књижевности могућа управо на овим основама. Једнако као што се књижевност може разумети, како су то класични немачки идеалисти сматрали, као идеја у њеном чулном облику, тако се и људско искуство може разумети као пресек чулности и умности. У овом раду намеравамо да покажемо на који начин је чулност учествовала у обликовању дискурса модерног европског песништва, на примеру дела Т.С. Елиота, Георга Тракла и Милоша Црњанског, и како је поезија ових песника реаговала на њу, нудећи алтернативе тамо где је увиђала постојање проблематичних струкура. Да бисмо то урадили, морамо прво да изложимо оквир унутар кога ћемо се кретати, односно да објаснимо на који начин разумевамо чулност, модерност и модерно песништво као и њихову међусобну повезаност.

Познато је да је кроз историју филозофије чулност промишљана на различите начине, тако да већ код предсократоваца можемо пронаћи фрагменте у којима се чула повезују са комплексом проблема гносеолошког типа. Али као што сазнајемо од немачког историчара чулности Роберта Јутеа,¹ већ се код Хомера и Хесиода може препознати одређена свест о комплексности чулне проблематике, тако да се реч *idein*, уобичајен термин за визуелну перцепцију, понекад користи у смислу препознавања и идентификације предмета уопште. Са друге стране, Ксенофан употребљава глагол

¹ Видети: Јуте, 2005: 31–37. *Прев. аут.*

noiein, који иначе означава мишљење, како би значао чуло вида.² Међутим, тек се у Питагориним списима могу пронаћи прве нити физиологије чула, будући да он чулне процесе повезују са одређеним природним елементима (гледање са ватром, слушање са ваздухом итд). Чула је први пут, на начин на који их и данас, лаички, делимо, као чуло вида, слуха, мириса, додира³ и укуса, побројао Демокрит. Наравно, тек су их Платон и Аристотел систематски укључили у филозофију. Платон се њима опширно бави у дијалогу *Тимај*, али за разлику од Демокрита, чуло додира не третира као засебно чуло, сматрајући да за њега није везан специфични орган. У овом спису, а потом и у *Држави*, изнеће своје чувено учење о троуглу, односно о процесу визуелне перцепције, која се заснива на троструком извору светлости: светлости Сунца, светлости ватре, која потиче из ока, и светлости која исијава из предмета. Његов централни филозофски појам, појам *идеје*, потиче од грчких речи *eidos* и *idea*, које, као што смо видели, користи већ Хомер. Платонова филозофија тиме користи чулност као метафору умности, и то пре свега визуелну перцепцију, чиме започиње традицију која се у западном мишљењу може препознати до данас. Коначно, у дијалогу *Кратил* сама суштина човека поставља се у начин на који се односи према чулности: „Ово: име човјек (*anthropos*), значи [...] човјек, чим нешто угада – а то значи *оропе* (видио је) – одмах и разглаба и расуђује, и закључује о томе што је видио [...] Због тога је од свих животиња једино човјек био назван исправно *anthropos*: што је видио помно испитује (*anathron ha orope*)” (Платон, 1976: 41). Аристотелова теорија чулности, изнесена у спису *О души*, може се разумети као систематско довршење старогрчке мисли о чулима и оно задржава свој ауторитет све до краја средњег века. Чулност је код њега „опажање способно за примање осјетилних облика без материје, као што восак прима

² На ово скреће пажњу и Никола Страјнић: „У 24. фрагментуписа *О природи* колофонског и елејског песника Ксенофана из VI/ V века пре нове ере, о богу се каже ово: *Сав све види, сав све мисли, сав све чује*. На грчком језику то гласи овако: *Σὺνπαντα δε τιναι νουν και φρονησιν και αιδιον*. Из тога се види да песник за гледање, опажање, виђење очима користи реч која је то, и пре свега то, тада значила: *νουν*” (Страјнић, 2015: 30).

³ Амерички историчар чулности Марк Петерсон у делу *Чула додира* (2007) наводи како се ово „хаптичко” чуло, према разумевању савремене физиологије, разбија у неколико специфичних група. Оно се прво дели на *екстероцептивна* (спољашња) и *интероцептивна* (унутрашња) чула. Прва група се везује за кожу као орган и подразумева регистровање притиска, температуре и бола. У другу групу спадају *кинестезија*, односно осећање сопствених покрета, а везује се за мускулатуру, и *вестибуларна перцепција*, односно осећања равнотеже, убрзања и положаја главе у простору, а везује се за унутрашње ухо (видети: Петерсон, 2007: 1–4). Видимо, дакле, да свако од ових чула има специфичан орган, или систем органа, путем којих региструје надражаје, тако да би се могла сматрати засебним чулима. Петерсон, међутим, предлаже да се она обухвате појмом хаптицитета како би се очувао континуитет гносеолошке традиције. У нашем контексту можемо поставити питање у којој мери је описано разбијање чула додира значајно за анализу песничког дискурса, будући да га сама култура није раздвајала на различите системе. Из ових разлога држаћемо се именовања и начина на који је оно разумевано у датом времену и простору.

отисак (знак)” (Аристотел, 1987: 62). Овај процес је, међутим, немогућ уколико не постоји нешто треће унутар чега ће се опажање одиграти, односно „све опажамо кроз посредника” (Аристотел, 1987: 60). Овај посредник ће кроз историју филозофије варирати, али ће остати мање или више константан, да би у смо у двадесетом веку у одређеним филозофским правцима могли да га препознамо у језику. Аристотел је такође прихватио поделу на пет чула, и тиме коначно одредио статус чула додиром у филозофском дискурсу.

За наше проучавање, међутим, од пресудног су значаја, у ширем смислу, филозофске концепције које су се развиле са класичним немачким идеализмом, почевши од Имануела Канта, преко Шилера, Фихтеа и Новалиса, до Хегела, као и потоње критике овог правца од стране Маркса и Ничеа. Аристотелова метафора воштане таблице биће код Канта преобразена управо тако што ће се показати да људски дух није празан пре него што у њега доспеју надражаји, као што је то тврдио Џон Лок, него да се у њему увек већ налази сама „воштана таблица”, односно чисте форме опажања (простор и време), које претходе искуству и које га омогућују. У наредном поглављу поступно ћемо изложити како се ова мисао даље развијала.

У ужем смислу, оквир нашег рада представља теорија савременог француског филозофа Жака Рансијера, који чулност разумава у „кантовском смислу – опосредованом можда Фукоом – као систем априорних форми које условљавају оно што може да нам се представи у чулном искуству” (Рансијер, 2004б: 13). *Режим чулности*, појам који сачињава део предмета нашег истраживања, потиче од овог филозофа, који га користи синонимно са појмовима „подела чулности”, „полиција” и „полицијски поредак”. Он га дефинише као „систем очигледних чињеница чулног опажања које истовремено указују на постојање нечега заједничког, али и на поделу која одређује делове и позиције унутар њега [...] као и начин на који индивидуе учествују у овој подели” (Рансијер, 2004б: 12). Режим чулности, према томе, даје оквир нашој заједничкој стварности, али не као нека апстрактна симболичка или законска структура већ као низ чулних чињеница, регулишући не само улоге које појединци унутар ње могу да остваре, већ и саме релације приступа овим улогама. Постојећи режим увек већ унапред одређује ко може да заједничком приступи и како, односно унутар којих позиција нечијег постојање може да се оствари. Ове чулне чињенице, наравно, нису пуне датости већ представљају начин на који се „апстрактне и арбитрарне форме симболизације хијерархије отелотворене као чулна датост, у којој је

друштvena позиционираност предвиђена чињеницама чулног универзума, начинима постојања, говорења и виђења” (Рансијер, 2015: 266).

Када се говори о чулном није, дакле, реч о употреби метафора, осим ако само чулно искуство није метафорички структурирано, односно ако као такво не заступа одређене форме друштвености, као што је то показао Фридрих Шилер у своме спису „О естетском васпитању човека у низу писама”. Могли бисмо посумњати да је дато схватање нека врста модерног платонизма, у коме би чулна стварност била само одраз „стварног” света друштвених форми, али Рансијер управо зато одбија да онтологизује своје интерпретације инсистирајући да је увек реч о друштвеним фикцијама, нечему произведеном, чиме (посебно у његовим ранијим радовима) поетика улази у домен политике, а политика у домен естетике. Према томе, чулност је уоквирена одређеном поетиком која је инхерентна различитим естетским праксама, чак и уколико оне нису директно усмерене на њену поделу и прерасподелу.

Уколико је заједничко постојање уоквирено чулним чињеницама које су произведене одређеном поетиком оно је промењиво и можемо да претпоставимо да је прошло кроз различите конфигурације кроз историју. Филозофија о њима сведочи превасходно у секвенцијалном смислу, указујући на принципе којима су се одређене заједнице и епохе водиле. Она се обично не бави садржајем чулности, начином на који се у различитим чулним пољима она конституисала. Овима се бави историја чулности и, поред филозофије, она је други значајан ослонац овог рада. У њој се обрађује успостављање мреже чулности у одређеним историјским периодима, као и њеног повезивања са другим пољима у *мултисензорне комплексе*, као „комплексе радњи и трпњи, акције и реакције” (Делез, 1989: 64). Једнако као и Рансијер (али и други аутори које смо навели, попут Новалиса, Маркса и Ничеа) и историчари сматрају да је чулност „историјски и културно произведен начин спознаје и разумевања” (Смит, 2007: 3). Њихова дисциплина почива на дуготрајној и, мање или више, кохерентној традицији која се простире кроз различита поља знања, о чему ће више бити речи у наредном поглављу. Једна од њених средишњих теза свакако је став који износи амерички историчар Марк М. Смит:

Историја чулности, укратко, наглашава улогу чула [...] у обликовању људског искуства, кроз историју, показујући како су [људи на основу њих] разумевали свет и зашто [су га тако разумевали], али је и посебно опрезна да их не објашњава као неку „природну” датост, те тежи да их не поствари, већ, напротив, да њихово значење и функционисање постави у специфичан историјски контекст (Смит, 2007: 4).

Када говоримо о чулности ми, дакле, не потенцирамо обнављање идеје природне повезаности између ознаке и означеног, речи и ствари, већ читавом проблему приступамо са стране људског искуства, које никада није искључиво чулно или искључиво језичко, већ су ова два апстрахована екстрема у њему увек већ испреплитана. Људска чулност је исторична зато што јој приступамо једино посредством конструкција значења које нам омогућују њено разумевање (без обзира на то да ли се оно прихвати као разоткривање истине или као стратегија опстанка). Овиме, укратко, тврдимо да предмет и пут спознаје нису само физиолошке и материјалне датости већ производи различитих колективних пракси које су се временом мењале. У различитим историјским епохама људи су на различите начине перципирали стварност, која је се само у апстрактном и научном смислу може поставити као идентична.

Будући да је пажња овог рада усмерена на епоху модерности, ми ћемо у наредном поглављу изложити како се чулност у њој конструисала. Али потребно је да пре тога изложимо шта под овим појмом подразумевамо. Јирген Хабермас запажа како термин *модеран* долази од латинске речи *modernus*, која је била у употреби током 5. века нове ере, означавајући хришћанску садашњост наспрам римске и паганске прошлости. Иако му је садржај варирао током историје, он је изнова означавао свест епохе која се постављала у однос са прошлошћу како би саму себе сагледала као последицу преласка из старине у нешто различито и ново. Модерна употреба овог појма започиње са француским просветитељством и уверењем инспирисаним тадашњим научним достигнућима „у бескрајни напредак знања и бескрајно кретање ка друштвеном и моралном савршенству” (Хабермас, 1981: 4). Поројекат модерности формулисан у овом периоду састојао се од „напора да се развију објективна наука, универзална моралност и закон, аутономна уметност, заснована на унутрашњој логици” (Хабермас, 1981: 9). Просветитељство је дакле покушавало да кроз „специјализовану културу” обогати свакодневни живот, односно да омогући „рационалну организованост свакодневног живота” (Хабермас, 1981: 9). Али Хабермасов афирмативни опис модерности, која се сагледава као херојски напор за еманципацију човечанства започет са просветитељством, не даје њену пуну слику и представља је на начин на који би она саму себе желела да види.⁴

⁴ Конфигурацију модерности Мишел Фуко детаљно описује у своме чувеном делу *Ријечи и ствари* [1966]. Он том приликом препознаје неколико процеса битних за њену формацију. Међу најзначајнијима

Амерички теоретичар књижевности Маршал Берман запажа како је данашња употреба овог појма почела са Жан Жаком Русоом, као последица његове „проницљиве реакције на нове друштвене услове који су постепено почињали да обликују животе милиона људи” (Берман, 1988: 17). У *Новој Елоизи* Русо ће модерно доба описати кроз уста Сен-Преа као друштвену *бујицу*, у којој

свако мисли о својој користи, а нико о заједничом добру, и пошто се интереси појединаца увек укрштају, то је вечити сукоб амбиција и сплетак [...] Свака котерија има своја правила, своје судове, принципе, који не важе на другом месту [...] свако непрестано улази у сукоб са самим собом [...] све је бесмислено, а ништа људима не боде очи, јер су се на то навикли (Русо, 1964: 225)

Ово је свет у коме, „добро, рђаво, лепо, ружно, истина, врлина постоје само локално и ограничено“ (Русо, 1964: 225). Русо тако постаје један од првих сведока проблематичности модерног доба, као његов истовремени пропонент и критичар, усмерен ка превазилажењу његових контрадикција. Али управо у овом духу опстајања у несагласностима можемо препознати битну одлику модерности – недостатак јасног средишта, које је припадало феудалном добу, омогућује социјалну полифонију и прихватање различитих па и међусобно искључивих становишта, одбијајући да их априорно хијерархизује, гарантујући им право на постојање. Наличје њене полифоније остаје, наравно, немогућност да се заснују чврсте вредности у моралном, политичком и естетском смислу.⁵

Али насупрот овој бескрајној разноликости, како то запажа амерички књижевни историчар Питер Николс, модерна епоха подразумева и „непрестано обнављање истих

је свакако повлачење ствари у своју унутрашњост. Ствари се више не распоређују у представе према неком јасном принципу, већ се постепено повлаче у себе, пројектујући унутрашњост која остаје спољашња у односу на нашу представу. Последица пројектовања расцепа на спољашњост и унутрашњост је затварање ствари за нашу перцепцију, односно њихова парцијална приступачност, чиме започиње доба фрагмента. У модерној епохи ствари зато делују као да више не деле заједници начин постојања са сазнањем. Језик, међутим, надомешта ову немогућност и постаје суштински одређујућ, па граматика а не ствар, или представа о ствари, постаје пресудна када је конструкција значења у питању. Језик се у овом периоду такође систематски објективује, постајући са једне стране предмет лингвистичких проучавања, а са друге пасивни инструмент мишљења. Постоји трострука реакција на овај процес: језик се, пре свега, јавља као нужан посредник сваког научног сазнања чиме поткопава сваку сопствену објективацију; потом постаје историјска реалност и агрегат традиције, колективних навика, мисли, духа народа, а из наше перспетиве и чулности; и, коначно, најзначајнија реакција језика за нашу анализу јесте појава књижевности као такве. Она се ослобађа свих вредности које су јој у доба класицизма помагале да циркулише (укус, уживање, природност, истинитост) и у свом сопственом простору ствара све што јој обезбеђује порицање драмске игре (скандалозно, ружно, немогуће). Видети: Фуко, 1971: 266-344.

⁵ Просветитељски пројекат који је у основи модерног доба често је критикован. Ова је критика у модерном добу препознала повлачење богова, успон ниҳилизма, појаву отуђења, техничког мишљења, фалогоцентризам, успон дисциплине и биополитике, стварање проблематичних наратива еманципације, који су кулминирали различитим облицима насиља итд.

релација, релација које руководе капиталистичком производњом” (Николс, 2009: 6). Површинска разноликост прикрива заснивајућу унификованост, па се фасцинација новим, прогресом, развојем, може објаснити и као последица успона капиталистичког модуса производње, његових техничких иновација које су повећавале ефикасност, мењале услове производње и стварале све веће количине робе коју је требало продавати истој популацији. Модерна епоха се из ове перспективе приказује у *Комунистичком манифесту*:

Стално револуционисање производње, непрекидно потресање свих друштвених односа, вечна несигурност и кретање одликују буржоаску епоху од свих ранијих. Она раствара све чврсте, зарђале односе са свим старинским представама и схватањима који их прате; сви нови односи застаревају пре но што могу да очврсну. Све што је чврсто и устаљено претвара се у дим, све што је свето скрнави се, и људи најзад бивају присиљени да на свој животни положај, на своје међусобне односе погледају трезвеним очима (Маркс и Енгелс, 2009: 35–36)

Порсветитељство је сада сагледано као моменат једног дужег кретања, а основи модерности могу се пронаћи још на изласку из средњег века, са обликовањем буржоазије. Овај дуготрајни процес носилац је *профанације*, а са њиме долази и талас несигурности, разарање устаљених друштвених релација и укидање свих вредности. Модерна епоха зато поред негативне има и афирмативну страну – омогућује људима, приморава их, да преобразе своју перцепцију и да материјалну стварност сагледају трезвено, лишавајући је њене феудалне мистике. Она са собом доноси прераспodelу чулности у којој се натчулно више не сагледава као недвосмислена истина чулног. У најширем смислу, можемо да кажемо како је долазак модерне епохе прати низ феномена: развој индустрије, урбанизацију, успон администрације и друштвене регулације, развијање нових техника надзора и дисциплиновања, успон биополитике. Коначно, период којим се ми бавимо припада првим деценијама двадесетог века, у коме је капитализам прешао из своје индустријке у своју империјалну фазу. Као врхунац овог кретања може се видети Први светски рат, који је био испуњење свих латентних страхова поводом модерног доба, проузрокованих насилним наличјем Француске буржоаске револуције. Први светски рат може се разумети и као довршетак дуготрајног и контрадикторног историјског процеса започетог овим догађајем: класно устројство европских царстава и република уздрмано је Октобарском револуцијом и бројним социјалистичким, комунистичким и анархистичким покретима широм Европе,

а последњи заостаци феудализма окончани су сломом два велика царства, Аустроугарског и Руског.

Уметност је на овакво стање ствари одговорила отпором који је био двосмеран, будући да се у романтизму, који се јавља у преломном периоду преласка из 18. у 19. век, могу препознати различите стратегије борбе, које су обухватале и профанацију и сакрализацију. Оба ова правца кретања, међутим, обухваћена су истим процесом, које је Бенјамин препознао као „губљење ауре”, односно ишчезавањем мистичне непоновљивости и дистанце везиване за уметничко дело. Њега је пратио и имплицитни консензус у поетичким претпоставкама, као раскид са класицистичким подражавањем. И они који су захтевали повратак на старо стање и они коју су тражили испуњавање започетог процеса и његово превазилажење, своје су захтеве морали да артикулишу на основу нове економије чулности и језика. Песници којима ћемо се бавити са различитих становишта сведоче управо о овој стварности. Они се зато могу разумети као модерни песници, односно пропонени одређеног вида стваралаштва који је у ширем смислу започео са романтизмом. У ужем смислу можемо их идентификовати као *модернисте*, или припаднике *модерне*, у зависности од традиције проучавања књижевности у којој се крећемо. У корисном есеју о појму модернизма, пољски књижевни историчар Едвард Можејко препознаје пет различитих начина на које га можемо разумети: немачки, као *die Moderne*,⁶ латиноамерички и шпански као *modernismo*,⁷ англоамерички, као *modernism*,⁸ лукачевско-марксистички⁹ и начин критичке теорије.¹⁰ У нашем раду користећемо појам *модернизам* да означимо све песничке и уметничке пројекте са краја деветнаестог и почетка двадесетог века који су тежили да остваре аутономни статус уметничке праксе и да је истовремено ослободе

⁶ Аутор наводи како је овај појам развијен у традицији у којој се „књижевност и уметност нису разумевали као одраз такозване спољашње стварности, већ као манифестација психолошких афеката, показатељ запитаности душе и као израз мутних, а понекад и контрадикторних осећања, измешаних са меланхолијом, песиизмом и резигнацијом” (Можејко, 2007: 14)

⁷ У почетку, овај се појам поклапао са немачком модерном, али након Првог светског рата ова се веза окончала и поезија је постала „реакција на монотност натурализма, средство обнове књижевности кроз ослобађање од једнозначних утицаја ‘отаџбине’, Шпаније, кроз отварање према другим европским уметничким струјањима, посебно француским” (Можејко, 2007: 15)

⁸ Односи се на писце који су стварали на енглеском језику у периоду од 1910. до 1940. године и који су раскинули са едвардијанском поезијом уносећи нове форме и садржаје у песништво (Можејко, 2007: 15).

⁹ У овом случају модернизам се види као симптом буржоаске културе интерпретиране у оквирима ригинде тезе о „дуалистичкој природи уметности у непрестаном сукобљавању између два општа уметничка става – реализма и модернизма” (Можејко, 2007: 15)

¹⁰ Овде се пре свега мисли на Адорнову интерпретацију, према којој је модернизам идеолошки означитељ епохе која се протеже од средине 19. па све до средине 20. века и означава уверење да су „уметничка дела, захваљујући успону капитализма током 19. века, постала роба” (Можејко, 2007: 16), чиме се поставља питање о њеној аутономији у односу на силе тржишта.

било каквог унутрашњег поетичког правила. Ова интерпретација почива на Рансијеровом полемичком одређењу према Адорновом становишту, којим се нарушава његово хијерархијско разликовање високе и масовне уметности, а истовремено обухвата модернистичко и авангардно стваралаштво, у појму *естетског режима*. У њему се истовремено успоставља аутономија уметности и њено индетификовање са формама живота, због чега су тзв. механичке уметности, фотографија и филм, могле да се сагледају као такве, или да се приказивање сцена свакодневице схвати као уметничко, сачињавајући оно што Рансијер назива „апропријацијом обичног места” (Рансијер 2004б: 33). Описана логика овог процеса сажима се у формулацији: „[О]бично постаје лепо као траг истинитог” (Рансијер 2004б: 34).

Треба, међутим, имати на уму да су многе битне одредбе модернизма, а посебно модернистичке поезије још увек предмет расправе, укључујући његов почетак, трајање и крај, значајне стилске карактеристике, поступци и ефекти. Савремени амерички критичар Питер Чајлдс описује модернизам тако што издваја одређене тенденције које сматра дистинктивним.¹¹ Он наводи да је модернизам више ценио анисторијски поглед на свет од историјског, микрокосмос од макрокосмоса, да је већи акценат стављао на индивидуу него на заједницу, као и да је у средишту његових брига била аутореференцијалност, односно свест о артифицијелности уметничког дела. Наспрам идеала класичне хармоније и целовитости, у њему се јављају дисхармонични импулси и распадање, али је, слично класицизму, често био елитистички настројен, бранећи тешкоћу и комплексност уметничког текста наспрам његове комуникативности. Етика је у овом периоду престала да се поставља изнад уметничких захтева који се сада виде као највиши израз људског постојања. У домен сексуалности увео је нову отвореност, симпатију према хомоеротизму, андрогинности и бисексуалности, пропитујући истовремено границе нуклеарне породице. У његовом односу према технологији може се уочити одређена амбиваленција, будући да су неки модернисти славили технолошки напредак, док су други показували дубоку одбојност према техници која је оптуживана за све веће отуђење човека од самог себе и других људи. У стилском смислу, модернизам је донео нове форме и техничке експерименте (слободни стих, мешање текста и слике, ток свести, колаж, јукстапонирање, слободно асоцирање), удружене са неповерењем према језику као медијуму разумевања света. Овај правац по правилу напада рационалне и емпиријске начине одношења према стварности, али пре свега је

¹¹ Видети: Чајлдс, 2008: стр. 12–35.

супротстављен ономе што види као њихов пандан у уметности – миметички модус представљања – заступајући плурализам могућности обликовања чулне слике и усавршавање језичко-стилских поступака. Овоме треба додати и запажање како са модернизмом неевропска уметност почиње да се уписује у западне уметничке праксе, што се у песништву може видети на примеру интересовања Езре Паунда и Милоша Црњанског за Јапанску и Кинеску лирику, у односу Елиота и Јејтса према индијским еповима, али и у сликарству, где афричка уметност оставља значајан отисак у делима Дерена и Пикаса.

Упркос свим разилажењима, ипак постоји одређени консензус међу критичарим да модернистичка поезија своје претходнике има у Бодеру, Рембоу и Малармеу (Фридрих, 2003: 34; Берман, 1988: 132; Бурдије, 2003: 92-103; Чајлдс, 2008: 15; Николс, 2009: 19; Можејко, 2007: 17). Њен успон се одиграо на прелазу из 19. у 20. век, да би кулминирала или непосредно пред Први светски рат, будући да су се до тада нове уметничке праксе прошириле у све уметности, или у деценији након рата, чувене 1922. године у којој су објављени Џојсов *Уликс*, Елиотова *Пуста земља*, Валеријеве *Чари*, а Рилке написао *Девинске елегije* и *Сонете Орфеју*, објавивши их наредне године. Питер Николс у својој студији *Модернизми* (2009) излаже један могући наратив кретања модернизма, који почиње са француским симболистима, прелази у декаденцију и *fin-de-siècle* естетику, да би се у предратном периоду развио кроз италијански и руски футуризам, француски кубизам, немачки експресионизам, а у међуратном, кроз енглески имаџизам и вортицизам, који бивају превазиђени у високом модернизму и надреализму двадесетих година двадесетог века. Поставља се, међутим, питање у којој мери ови правци могу да се сагледају као јединствено кретање будући да се у њему не констатује значајнији дисконтинуитет између авангардних и неавангардних естетских пракси, односно да се не препознаје тензија коју описује Питер Биргер када говори о авангарди. Реч је о односу естетске праксе према сопственом статусу унутар зједнице – авангарде су у овом смислу тежиле за превазилажењем и укидањем институције уметности, док су модернистички облици уметности захтевали аутономију уметности и њено одржавање на дистанци у односу на друштвеност.¹² Сматрамо да се ова тензија не може занемарити, као што ћемо показати у даљем току студије.

¹² Према Биргеровом схватању у средишту авангарде су два принципа: „[Н]апад на институцију уметности и револуционализовање целине живота” (Биргер, 2010, 696). Напад на институцију усмерен је „против апарата дистрибуције, којем је уметничко дело подређено, и против статуса уметности у грађанском друштву, статуса описаног појмом аутономије” (Биргер, 1998, 33).

Рансијер наглашава да се приликом расправе о модернизму мешају две ствари, „историчност специфична за режим уметности уопштено и одлука да се раскине са прошлошћу и предвиди будућност која се одиграва унутар овог режима” (Рансијер 2004б: 20). *Естетски режим* уметности представља име којим се код Рансијера обухвата читав низ некохерентних пракси које се иначе мисле под именом модернизма. Његова уобичајена употреба, међутим, прикрива специфичност устројства уметности које доминира током последња два века, будући да га поједностављује инсистирајући на баналној логици раскида између старог и новог, миметичког и немиметичког. Али расцеп модерне уметности тиче се два режима историчности: „Унутар миметичког режима старо је супротстављено новом. У естетском режиму уметности, будућност уметности, њено одвајање од садаше неуметности, непрестано изнова инсценира прошлост” (Рансијер 2004б: 24). Непрестаним инсистирањем на принципу новости или традицији новог прикрива се новост саме традиције која почива на „одлуци да се реинтерпретира шта чини уметност и шта уметност чини” (Рансијер 2004б: 25). Модерна уметност тако на нови начин осмишљава прошлост и будућност, као и своју улогу у односу према њима. Она је посвећена стварању нових форми живота на основу идеје шта је уметност некада (у антици) била и шта је могла бити да са поетичком кодификацијом није дошло до њеног радикалног дисконтинуитета. Прави расцеп у уметности дешава се између два њена режима, *репрезентативног* и *естетског*, будући да се са њима сама уметност различито осмишљава. У модерној уметности, коначно, Рансијер види „стваралаштво чулних форми и материјалних структура за један будући живот” (Рансијер 2004б: 25). Описана релација модернизма и чулних форми у самом је средишту нашег истраживања.

II ЧУЛНОСТ: ФИЛОЗОФИЈА И ИСТОРИЈА

1. Филозофија и чулност

Сваки покушај историјског излагања у опасности је да се саобрази са идеалистичком препоставком духа који се креће кроз време оспољавајући се у различитим видовима, долазећи до самог себе кроз ова оспољавања. Историјско излагање у које ћу се упустити свесно је ове опасности и упркос запажања одређених веза и континуитета препознаје у њему и битне дисконтинуитете и контрадикције. Полазиште које бирамо не постављамо као неко апсолутно полазиште, већ као тренутак у мишљењу чулности који је управо последица оваквог дисконтинуитета, будући да се са Александром Баумгартеном естетика оснива као филозофска дисциплина, а са Имануелом Кантом чулност интерпретира радикално различито од начина на који су је интерпретирали емпиризам и рационализам. Али то не значи да њихове доприносе сматрамо мање важним, напротив, може се рећи како је се нововековно мишљење чулности произилази из расправе око тзв. Молињуовог питања, које је популаризовао Лок, а о коме је у немачком културном контексту међу првима расправљао Хердер. Како нас Петерсон обавештава, као почетак ове расправе може се узети „Декартова идеја ‘гледања длановима’ коју је изнео у свом делу *Dioptrique*, 1637. године. Аналогија коју је употребио, а према којој чулне податке једне модалности (додира) интерпретирамо другом (погледом) постала је опште позната, покрећући низ успешних дебата и мисаоних експеримената током читавог просветитељства“ (Петерсон 2007: 8).

Саму је расправу, међутим, започео ирски филозоф Вилијем Молињу (1656-1698), постављајући у своме делу *Dioptrica Nova* из 1692. питање, данас познато као *Молињуово питање*: „Ако би човек, слеп од рођења, изненада стекао вид, да ли би могао да разликује лопту од коцке само путем вида, а на основу тактилног искуства коме је до тада био искључиво изложен?“ (Молињу, цит. у Петерсон 2007: 37-38). Петерсон додаје: „Молињуово питање је [...] кључно за филозофију просветитељства и у центру је расправа између филозофа какви су Лок, Беркли, Волтер и Кондјак, а посебну пажњу му посвећује и енциклопедиста Дени Дидро у *Писму о слепима* (1749)“

(Петерсон 2007: 8). Поставити ово питање, значило је питати се да ли надражаји једног чула могу да се преводне у надражаје другог само напредно, или су изворно јединствени, тако да претходе њиховој обради од стране појединачних чула.

Традиционални одговор (Молинју, Лок, Беркли) био је углавном негативан будући да се тврдило како су појединачна „чула специфична и [...] ‘радикално инкомензурабилни’ системи опажања“ (Петерсон, 2007: 39). Ови аутори су према томе сматрали да се пренос једног чулног надражаја у домен другог чула мора научити кроз поновљено искуство, у системском повезивању које започиње рођењем (или након стицања вида путем операције, код оних који су рођени слепи). Видећемо међутим да се код немачких филозофа, али и код одређеног броја потоњих аутора (Бодлер, Рембо, Верлен, Уисманс итд.) покушава превазићи ово становиште, било кроз претпостављање априорних форми опажања, било кроз посезање за основним јединством субјекта и објекта опажања.

1.1. Почетак: Баумгартен, Кант

Модерно схватање релације чулности и уметности може се пратити од романтизма, односно од различитих процеса који су најавили његово формирање. И док је романтизам унео историчност у окамењене форме мишљења просветитељства, његова интервенција у пољу уметничких пракси зависила је великим делом од теоријских концепција Имануела Канта (1724-1804), односно од естетике Александра Готлиба Баумгартена (1714-1762), коју је овај аутор критиковао. Морамо зато описати пресек два процеса како бисмо пружили што потпунију слику осмишљавања релације уметности и чулности која омогућује наше аналитичке претпоставке: развој мишљења о чулности и развој мишљења о уметности.

Естетика као наука настаје у контексту Лајбниц-Волфове филозофије и њеног захтева за јасним и развојним сазнањем, пренесеним од Декарта, које је подразумевало проблематизацију, ако не и одбацивање било какве изворне вредности чулне спознаје. Према уобичајеном мишљењу, Баумгартен оснива естетику као „млађу сестру“ логике, која би требало да у домену чулне спознаје учини оно што логика ради у домену интелектуалне спознаје. У складу са тиме, естетика би имала вредност пре свега као инструмент логике, будући да ова не сме остати само пука вештина подучавања већ мора утапати пут новим спознајама, а да би то учинила, мора

напустити домен строге извесности и ступити у „мутно“ и „неразговорно“ знање које припада чулности. Емпиријске науке неће остварити напредак уколико немају поуздан материјал са кога би се упустиле у своје анализе, а њега можемо добити само путем чула. Када у *Филозофским медитацијама о неким аспектима песничког дела* [1735] први пут наводи могућност естетике као науке, Баумгартен истиче: „А шта ако би се ЛОГИКА самом дефиницијом затворила у оне границе у којима се стварно и креће [...] Тада би филозофима била пружена прилика да са великим успехом истражују оне вештине у којима се ниже сазнајне способности могу усавршаваати [...] Како психологија пружа чврсте основе, не сумњам да може постојати наука која управља нижом сазнајном способношћу или наука о сензитивној спознаји” (Баумгартен, 1985: 85). Он додаје: „Дефиниција већ постоји [...] јер су још грчки филозофи и црквени оци истицали разлику између естетског и поетског (тј. разумом сазнатљивог) [...] Дакле, поетско, оно што подлеже вишој сазнајној способности, предмет је логике, а естетско је предмет ЕСТЕТИКЕ” (Баумгартен, 1985: 87).

Ипак, треба запазити да је Баумгартенов пројекат био амбициознији, будући да ће петнаест година касније у чувеној *Естетици* [1750] тврдити да је „циљ естетике усавршавање чулне спознаје као такве. Овиме се, међутим, мисли на лепоту” (1983: 11).¹³ Естетика, на тај начин, постаје наука чији је циљ савршенство чулне спознаје¹⁴ [*cognitio sensitiva*], а будући да се она налази управо у феномену лепоте, наука о чулности постаје наука о уметности, а поредак чулности поредак уметности (Грлић, 1978: 155). Према томе, иако је естетика инструментална у целокупној структури спознаје, она ипак ужива извесну аутономију. Уметност, а тиме и песништво, добијају свој специфичан домен постојања, простор видљивости. Ово запажа и америчка теоретичарка Мери Грегор када наводи како је „радикалност његовог захтева унутар рационалистичке традиције [...] заступање опажања ради њега самог, као и да се његова правила не требају изводити из принципа емпиријских наука (или морала), већ из природе саме перцепције” (Грегор, 1983: 360).¹⁵ Будући да Баумгартен додељује вредност чулној спознаји, такозваним „мутним идејама“ он тиме исказује значајан протест против рационалистичког умањивања вредности чулног сазнања. Како Грегор показује, средишња теза његове *Естетике* јесте да „мутност није само недостатак

¹³ *Прев. аут.*

¹⁴ Драган Проле у овој апологији чулности види захтев за хуманизовањем: „Уколико остане лишен естетског искуства [...] човек скреће са обећавајућег пута хуманизовања, резервисан за оне чије се чулно сазнање није помакло са почетне тачке. А она је у традицији обично била везана за сировост, за неку пуку природност, чији домети не прелазе праг који раздваја човека од животиње” (Проле, 2009: 38).

¹⁵ *Прев. аут.*

разговетности; да коначни умови, лишени божанске интуиције појединачног, требају да искористе једини начин да схвате његово богатство” (Грегор, 1983: 369). Чулност и разум су на тај начин усмерени једно према другом, будући да разум јесте прецизнији од чула, али да је истовремено оскуднији. Можемо зато да кажемо како се већ код Баумгартена уочава одређена амбиваленција по питању лепоте – нејасно је да ли је она процес или предмет спознаје. Уколико је предмет спознаје, онда би значило да усавршавање перцепције путем естетике, његове „логике перцепције” заправо наговештавамо Кантову критику моћи суђења.¹⁶

Кантово разумевање чулности, а потом и односа чулности и уметности морамо започети од његове *Критике чистог ума* [1781, 1787]. Своју употребу појма ‘естетика’ Кант разјашњава у дужој фусноти наводећи да се у Немачкој ова реч погрешно користи услед једне „осујећене наде” Александра Баумгартена „да подведе под принципе ума критичко оцењивање лепога” (Кант, 1970: 62). Али ово је према Канту узалудно јер се оцењивање лепог тиче суда укуса који је „према својим најважнијим изворима чисто емпирички” (Кант, 1970: 62). То значи да се естетика може користити или као област сазнања супротстављена ноетском или у некој врсти комбинације трансценденталног и психолошког. Кант се, наравно, опредељује за проучавање трансценденталне естетике као „науке о чулним принципима а priori” (Кант, 1970: 62), али се тиме одлучно удаљава од њене уметничке димензије, коју је са Баумгартеном имала.¹⁷ Кант ћепоказати како естетско искуство у основи није ни произвољно ни приватно.

„Опажање” је, према Канту, начин на који се „сазнање” односи „непосредно” на предмете као датости. Наша чулност није ништа друго до способност да будемо афицирани од стране спољашњих, независно постојећих предмета.¹⁸ Кант потом

¹⁶ Грегор скреће пажњу да се због очигледног разилажења између Кантове критике и ставова које Баумгартен износи у *Естетици* може претпоставити да Кант уопште није познавао ово дело, већ да је своју критику засновао на „рационалистичкој естетици Баумгартеновог ученика Г. Ф. Мајера, чије је *Заснивање свих лепих уметности и наука* (1748-1750) објављено пре *Естетике* и које није испратило промену Баумгартеновог мишљења” (Грегор, 1983: 358).

¹⁷ Проле ово удаљавање описује на следећи начин: „Уколико је код Декарта важила представа да и најмање присуство чулности у потпуности инхибира напор спознавања, Кант је показао да заобилажењем чулности ми не можемо прићи ни научној ни филозофској спознаји. Отуда је његова трансцендентална естетика представљала дефинитиван раскид са Баумгартеновим конструктом *gnoseologia inferior*, јер се чулност са својим априорним интуицијама простора и времена више не везује за нижеразредна, тј. инфериорна сазнања, већ у садејству са разумским категоријама омогућује како научну тако и филозофску спознају” (Проле, 2013: 64). Чулност није дакле издвојена област спознаје коју треба усавршавати, већ део целине спознајног апарата.

¹⁸ Будући да је говор о чулном сазнању искључиво везан за „теоријско садејство опажаја и категорија [...] разлике између конфузног и разговетног, јасног и нејасног, истинитог и неистинитог, стварног и нестварног – су изгубиле своју надлежност у сфери естетског искуства” (Проле, 2009: 38). Не само да естетика није нека инфериорна грана гносеологије, већ се естетика не потпада под логику као такву.

објашњава да је „дејство једног предмета на способност представљања, уколико нас он афицира [...] *осећај*” (Кант 1970: 61), као и да је опажај који се односи на предмет помоћу осећаја *емпирички опажај* (за разлику од *интелектуалног*), издвајајући „неодређени” предмет емпиричког опажаја као „појаву”. Јасно је да овде не може бити речи о обмани, већ да појава означава једноставно појављивање „ствари по себи” (Кант, 1970: 67), начин на који она једино може бити пристуна у људској спознаји.¹⁹ Људска емпиријска стварност сачињена је од оваквих појава. Кант наставља са поделом на форму и материју појаве, тако да материја подразумева оно што „у појави одговара осећају” (Кант, 1970: 61), а форми оно што „појаву може уредити у извесне односе” (Кант, 1970: 62). Материја, дакако, није ствари по себи, већ садржај појаве, који је, како наводи, увек дат накнадно, *a posteriori*, док је форма дата *a priori*, односно пре било ког опажаја. Разлика опажаја и осећаја овде је кључна јер је чист опажај оно што ће бити предмет анализе, у коме „се не налази ништа што припада осећају” (Кант, 1970: 62). Чист опажај је, дакле, празна форма чулности, она у којој нема никакве споља инициране појаве ни рада појма, у којој наш рецептивитет није афициран, а спонтанитет није делатан. На овај начин се испитује услов могућности опажања.

Кант наставља успостављајући разлику између две форме чистог опажања, простора и времена, унутрашњег и спољашњег чула.²⁰ На овај начин он се издваја од њутновске тезе да су простор и време нешто постојеће по себи, али и од Лајбниц-Волфове тезе да они нису ништа по себи до пуке релације међу предметима.²¹ Овде нећемо улазити у све детаље Кантове аргументације, али ћемо истаћи трећу тврдњу поводом простора: „Простор није никакав дискурсиван или [...] општи појам, о односима свари уопште, већ један чисти опажај ” (Кант, 1970: 65). Сличну тврдњу Кант износи и поводом времена (Кант, 1970: 71). Централна разлика између појма и опажаја јесте у томе што је појам посредан и дискурзиван, будући да садржи одређене инстанце испод себе, односно представе које нису целовите у односу на појам, док чисти опажај

¹⁹ Кант наводи: „Ми смо, дакле, хтели рећи: да сваки наш опажај није ништа друго до представа о појави; да ствари које опажамо нису по себи онакве какве их опажамо” (Кант, 1970: 79).

²⁰ Кант наводи о простору: „Према томе ми можемо говорити о простору [...] само с гледишта човека” (Кант, 1970: 67); и о времену: „Време је дакле само један субјективни услов нашег (људског) опажања (које је увек чулно, то јест уколико нас предмети афицирају) а по себи, изван субјекта није ништа” (Кант, 1970: 74).

²¹ Кант у трећем одељку „Трансценденталне естетике” поред простора и времена помиње и осећаје самих чула, попут „вида, слуха пиптања [...] осећаја боја, тонова и топлоте” (Кант, 1970: 69), истичући да имају нештозаједничко са представом простора зато што „припадају само субјективној особини чула” (Кант, 1970: 69), али су само осећаји, а не и опажаји, односно они „не омогућују сазнање никаквог објекта, а најмање а priori” (Кант, 1970: 69). Ови осећаји зато према њему нису особине ствари већ само „промене нашег субјекта, које штавише могу бити различите код разних људи” (Кант, 1970: 69).

представља јединствену целину, унутар које су садржани сви њени делови и који се могу обликовати само кроз ограничавање ове целине, само кроз поделу самог простора/времена.²²

Јасно је да се Кант овде ослања на еуклидовску концепцију простора и времена Њутнове физике, али то не значи да она нема политичке импликације – ма колико простор/време били издељени, они ипак припадају једној континуираној стварности, односно нема никакавог априорног почела за поделу простора/времена на различите делове, групације и хијерархије, нити га може бити, тако да се свака подела као и сила на којој она почива показује као неоснована и накнадна. У Рансијеровом мишљењу чулности ћемо, према томе, препознати одређене одлике које Кант приписује чистим формама чулности, иако је само њихово схватање различито – сва људска бића, према Канту, деле исту субјективну структуру чулности, са чиме се Рансијер неће сложити будући да су код њега саме ове форме историзоване и контекстуализоване.

Инстанцу која се налази између разума и чулности и која посредује њихове интеракције Кант назива *уобразиљом*. Она је способност да се „представи један предмет и без његовог присуства у опажању” (Кант, 1970: 137). Његово разумевање уобразиље отвориће нове могућности за интерпретацију уметничког дела, посебно након што у *Критици моћи суђења* [1790] развије аналитику суда укуса, примењујући га на лепо и узвишено. У првом издању *Критика чистог ума* Кант тврди да уколико се помоћу чула врши „синопсија разноврсности а ргиогі ” (Кант, 1970: 121), онда се помоћу уобразиље врши „синтеза ове разноврсности” (Кант, 1970: 121). Као синтеза која се односи на „синтетичко јединство аперцепције” које се поставља са категоријама, она се назива „трансцендентална синтеза уобразиље” (Кант, 1970: 137) и она је прва примена разума на опажање. На тај начин, она се налази између чисте чулности и чистог разума, припадајући и једном и другом: чулности јер само под субјективним условом може разуму да испоручи опажај, а разуму уколико је њена синтеза функција спонтанитета.²³ Уобразиља која је део спонтанитет назива се код

²² У односу времена и простора можемо рећи како време има примат, будући да је оно и унутрашња и спољашња форма перцепције (и процес мишљења и међусобна интеракција предмета одигравају се у времену). Кант наводи: „Време је формални услов свих појава а ргиогі уопште. Простор као чиста форма сваког спољашњег опажаја јесте, као услов а ргиогі, ограничен само на спољашње појаве” (Кант, 1970: 73). Управо ово сачињава специфичност унутрашње форме чулности, јер просторност и просторно разликовање за њу нема смисла. Као таква, темпоралност је медијум у коме долазимо и до представе о самима себи, што је заматак за критику декартовске самосвести као основа апсолутне извесности.

²³ Двоструку функцију уобразиље Кант дефинише на следећи начин: „И пошто је све наше опажање чулно, то уобразиља због субјективног услова под којим она једино може да да појмовима разума неки одговарајући опажај, припада чулности, али уколико је пак њена синтеза функција спонтанитета који

Канта „продуктивна уобразиља” (Кант, 1970: 137) наспрам репродуктивне која се у свом синтетисању подвргава само емпиричким законима.

Видимо из наведеног да је човек према Кантовом мишљењу човека подељен између чулности и рефлексије, односно између нужности природе и слободе духа. Човек је слободан у спонтанитету мишљења, али неслободан у рецептивитету чулности. Ствар по себи, која превазилази наше спознајне моћи, потпуно му је страна, а једино што од ње може да спозна јесте њена појава, будући да је осуђен на вишструка посредовања захваљујући априорном устројству његових спознајних моћи. На тај начин, наша рефлексивна слобода је ограничена, а човек је осуђен да попут Рилкеовог пантера живи у кавезу субјективности.²⁴

Међутим, поред ствари по себи, нашу слободу ограничава још нешто, овај пут у области заједничког живота. У питању су, наравно, други људи. Код Канта је човек расцепљен у домену *праксиса* једнако као и у домену *теорије*. И поново се овај расцеп тиче чулности, само што је сада чулност оно што у човеку припада жељи, нагону, а слободно оно што припада практичком уму и дужности. Кант покушава да пружи одговор на овај расцеп у *Критици моћи суђења* [1790] кроз естетски суд, односно, кроз релацију субјекта са феноменима које оцењује као лепо и узвишено. Овај суд је различит од теоријског и практичког будући да у њему не долази до повезивања представе са разумом већ до повезивања уобразиље са субјектом и „његовим осећањем задовољства или незадовољства“ (Кант, 1975: 93). Као што је познато, он суд укуса анализира према четири категоријална момента: према квалитету, он је „безинтересан“; према квантитету, он је „субјективно универзалан“;²⁵ према релацији, он се остварује као „сврховитост без представе о сврси“; а према модалитету, он је „нужан на егземпларан начин“ (Кант, 1975: 100-128). Анализирајући овај суд он га јасно чисти од сваке контаминације жељом, хтењем или нагонима, од пријатности, дражи и ганућа, једном речју, од чулних надражаја и афеката (посебно када су у питању тзв.

одређује а није само као чуло предмет одређивања, може а priori да одреди чуло у његовој форми сходно јединству аперцепције,утолико је уобразиља једна моћ, која одређује чулност а priori, те њена синтеза опажаја сходно категоријама, мора да буде трансцендентална синтеза уобразиље.” (Кант, 1970: 137)

²⁴ Ова анисторијска структура субјективности биће предмет потоњих критичара, а већ са Фихтеом она ће бити темпораизована, показана као кретање. Пре свих ових критичара, као што Проле показује, Хердер ће инсистирати на немогућности „чистоће” разума: „[У] Хердеровој режији разум неће бити мишљен као *чист*, него као *повесно* саздан. [...] Наиме, оно што је повесно саздано нипошто не може бити „чисто”. [...] То значи да филозофској критици не преостаје ништа друго него да се одрекне критике чистог у име поимања повесно структурираног ума” (Проле, 2013: 84-85). Ми ћемо показати како се темпорализација ума, а то значи и чулности, појављује већ са Фихтеом и Новалисом, а посебно са Хегелом и Марксом.

²⁵ Кант наводи: „*Лепо* јесте оно што без појма изазива опште допадање” (Кант, 1975: 108). Ово га управо раздваја од моралног суда, који мора да води рачуна о предмету или околностима у којма се доноси, што значи у односу на појам о ономе о чему се суди.

нерефлексивна чула, као укус и мирис) јер једино на тај начин оно што се односи на појединачност чулности може да претендује на универзалност, једино тако овај суд може да полаже право на говор о објекту, а не само о субјекту суда.²⁶ Можемо да кажемо како се доносилац суда укуса, према Кантовој интерпретацији, кроз њега ослобађа од самог себе, препуштајући се игри спознајних моћи.²⁷ Садржај суда укуса тако постаје предмет који изазива ову игру, а суд укуса констатација о постојању саме њихове игре.

Једино зато што субјект спознајну структуру дели са другим људима²⁸ његов суд може имати претензију на опште важење. Ову заједничку структуру усклађености чулности и разума Кант назива „заједничким чулом“ [*sensus communis*] (Кант, 1975: 126), које поставља као претпоставку суда укуса.²⁹ Суд укуса се на тај начин доноси у име читаве заједнице, чиме се повезује са доменом моралности, у коме човек такође увек треба да поступа са позиција људског бића уопште, у интересу човечанства (о чему је Кант опширно говорио у својој другој критици).³⁰ Питање да ли је заједничко чуло довољно да би се оправдало опште важење суда укуса, није толико значајно колико инсистирање на самоотуђењу и идентификацији са генеричком субјективношћу, а преко тога са неком врстом универзалне заједнице, која се поставља у залог суда укуса. Он почива на хармонији спознајних моћи, али и на хармонији субјекта са (потенцијалном) заједницом слободних субјеката, који могу да и сами

²⁶ О двосмислености осета у односу према субјекту и објекту Кант наводи следеће: „Када се једна одредба осећања задовољства или незадовољства назива осетом, онда тај израз значи нешто сасвим друго него када представу неке ствари (добијену преко чула као неки рецептивитет који спада у сазнање) називам осетом. Јер се у овоме другоме случају представа односи на објекат, док се у оном првом случају односи једино на субјекат” (Кант, 1975: 96).

²⁷ Суд укуса се заснива на *чистом осећању* узајамне усмрениости слободе уобразиље и законитости разума које омогућава да се „предмет просуди према сврховитости представе [...] за унапређивање тих моћи сазнања у њиховој игри” (Кант, 1975: 172). Он садржи у себи принцип супсумације али не „опажања под *појмове*, већ супсумције *моћи* опажаја или представа (то јест уобразиље) под *моћ* појмова” (Кант, 1975: 172).

²⁸ Суд укуса је игра спознајених моћи, као стање душевности, а не стање ствари, али „ми смо свесни да тај њихов субјективни однос [...] мора управо исто тако да важи за свакога, и према томе да буде саопштљив на општи начин, као што свако одређено сазнање јесте такво да се ипак увек заснива на томе односу као субјективном услову” (Кант, 1975: 107). Субјективни однос спознајних моћи, дакле, важи за свакога и саопштив је на општи начин.

²⁹ Будући да се сазнање мора моћи саопштити, а да ова саопштивост почива на његовој усклађености са сазнањем уопште онда и „душевно стање, то јест слагање моћи сазнања са неким сазнањем уопште [...] мора да буде такво да се може саопштавати на општи начин: јер без тога слагања моћи сазнања са неким сазнањем уопште, као субјективног услова сазнања, не би могло да поникне сазнање као последица” (Кант 1975: 127). Сама саопштивост естетског суда као сазнања сведочи нам да он почива на некојо општости.

³⁰ Иако је субјективан, он ипак није приватан већ јавни суд. Он према томе има битну релацију са идејом заједнице, која лежи управо у његовом универзалном захтеву, наравно, уколико је испуњен критеријум безинтересности. Он је зато различит од „чулног укуса” који се односи само на личне судове, будући да је суд рефлексije и да доноси „тобожње општеважеће (јавне) судове” (Кант, 1975: 104).

донесу аутономан суд. У суду укуса се манифестује једна могућа заједница која му претходи и која га омогућава, будући да се заснива на самој структури субјективности, коју сви делимо и која је код Канта анисторијска. Чак и пре него што се ово становиште историзује, налазимо се на терену еманципаторних могућности уметности. Ово је становиште које ће развијати потоњи теоретичари, полазећи од Шилера, а које ће доспети до савремених аутра, као што је Рансијер, чија се „подела чулности“ може разумети управо као историзовано Кантово „заједничко чуло“. Естетски суд у таквом контексту више није само условљен неком претпостављеном заједницом већ може и да је производи.

У Кантовој се анализи узвишеног, међутим, налази оквир за различите интерпретације (не)релације мишљења (у каснијим теоријама језика) и чулности. Теорија узвишеног није проширење теорије лепог, већ просуђивања о сврховитости у природи. За разлику од лепог које сведочи о хармонији спознајних моћи и форми сврховитости природе, „оно што само при схватању [...] изазива у нама осећање узвишенога, може доиста у погледу форме да изгледа за нашу моћ суђења противно сврси, за нашу моћ приказивања неприкладно, и за нашу уобразиљу такорећи насилничко, али се ипак просуђује као да је утолико узвишеније” (Кант, 1975: 133). У узвишеном се „не налази [...] апсолутно ништа што би доводило до нарочитих објективних принципа и оних форми природе које одговарају тим објективним принципима” (Кант, 1975: 134). У узвишеном долазимо у сустрет са нечим бесформним и безмерним³¹ које у почетку изазива задовољство уобразиље услед њеног прогресивног ширења, али које се окончава фрустрацијом у досезању њене границе. Управо ова фрустрираност тоталитетом, који може да захвати али не и да обухвати [*comprehensio aesthetica*], скреће пажњу на способност ума, чија улога и јесте да барата бесконачним тоталитетима. Ови тоталитети су чулно непредстављиви, али истовремено представљају аспект природе који је натчулан и слободан од механичке нужности. Искуство узвишеног тако скреће пажњу на оно што лежи изван чулности, изван природе. Узвишено Кант, стога, објашњава и као „*оно што, чак и само тиме што се може замислити, показује једну моћ душе која превазилази свако мерило чула*” (Кант, 1975: 138). Насупрот просуђивању лепог, просуђивање узвишеног уместо о

³¹Кант описује две врсте узвишеног, математичко и динамичко, на следећи начин: „[У] образилца доводи то узбуђење у везу или са *моћи сазнања* или са *моћи хтења*, у оба ће пак смисла сврховитост дате представе бити оцењена само у погледу тих моћи (без сврхе или интереса): пошто се тада сврховитост у првом смислу приписује објекту као неко математичко расположење уобразиље, а сврховитост у другом смислу као њено динамичко расположење, и стога се тај објекат замишља као узвишен на оба поменута начина” (Кант, 1975: 135)

хармонији спознајних моћи сведочи о њиховом разилажењу. У њему смо свесни немогућности обухватања конкретног феномена путем уобразиље, које је могуће у начелу, путем ума. Могућност и немогућност су у узвишеном истовремени процеси наших спознајних моћи. Последица овог разилажења је самосвест о моћима ума наспрам природне стихије која се јавља у нашој чулности. У сусрету са њом, уколико субјект задржи безинтересни став, њена непосредна претња се укида будући да не може да делује на наше умне, моралне принципе зато што они не припадају механичкој нужности, већ царству слободе. Зато и не можемо да кажемо да је неки предмет узвишен или да је нека његова карактеристика узвишена, већ је узвишено једино осећање које се у субјекту буди у сусрету са бесформним и безмерним феноменима чулности.³²

Лиотар ће осветлити управо овај моменат узвишеног као тренутак у коме само просветитељство признаје несводивост чулног на умно, док ће Рансијер, наравно, критиковати ову интерпретацију као поновно увођење категорије непредстављивог, које се интерпретира као изворни дуг мишљења својој другости (самом реалном, или западном, у зависности од тога из ког правца се креће интерпретација). Читава Рансијерова полемика усмерена је против повратка узвишеног у политику и естетику – односно против постојања онога што је непребројиво, „само реално“, тј. онога што је непредстављиво/Друго. Рансијерова естетика/политика усмерена је против онотологизације коју препознаје у фигури узвишеног.

На основу свега реченог, јасно је да Кантово схватање естетике превазилази поетику класицизма и отвара пут ка романтизму.³³ Према њему, како то истиче амерички филозоф Алберт Хофштатер, мера више није врхунски критеријум за процењивање и стварање лепог, сада је то дух, „који може да превазиђе конкретне појмове који покушавају да га обухвате” (Хофштатер 1975: 185). Егземпларност суда укуса укида сваку прописујућу, поетичку инстанцу, односно доводи у питање било какво жанровско устројство стваралаштва, чиме се оно ослобађа за интеракцију са

³² Кант зато закључује: „Ми само и једино можемо рећи да је предмет подесан за приказивање неке узвишености, на коју може да се наиђе у души, јер узвишено у правом смислу не може да се садржи ни у каквој чулној форми, већ стоји само у вези са идејама ума” (Кант, 1975: 133).

³³ Проле истиче да Зафрански греши када Хердера види као првог романтичара, јер су се његовим доприносима морали придружити и Кантови да би дошло до формирања модерног схватања уметности, оствареног са романизмом: „Тиме постаје јасно да су Хердерови иницијални импулси представљали нужан, али не и довољан услов за конституцију романтизма. Њима су се морала придружити и Кантова учења о рефлексивној природи суда укуса, као и развијени појам узвишеног, који је за романтичаре представљао драгоцен доказ о унутрашњој божанствености и бесконачности субјективности” (Проле, 2013: 37).

„природом”, односно са ониме што ће код Рансијера представљати „режим чулности”. У творевинама уметности долази ишчезавања разлике између природне нужности и слободе духа: „При свакој творевини лепе уметности човек мора бити свестан да она представља уметност, а не природу; али ипак сврховитост у форми те творевине мора изгледати тако слободна од сваке принуде хотимичних правила, као да је та творевина неки производ саме природе” (Кант, 1975: 190). Ово је, наравно, могуће зато што је уметнички гениј заправо само продужење природе, „*помоћу* које природа прописује уметности правила” (Кант, 1975: 191), тако да нема правог дисконтинуитета између човека и природе.

Уметност генија превазилази негативности узвишеног, које обећава напуштање коначности кроз укидање мере, тако што ствара естетску идеју, представу уобразиље којој „ниједна одређена мисао, то јест ниједан *појам*, не може бити адекватан” (Кант, 1975: 197)³⁴ и која стога представља отелотворење бесконачног кроз фигуре чулности, као једну врсту унутрашњег опажаја. Кантова формулација о сврховитости без сврхе, односно о празној форми сврховитости лепог „слична [је] закону без одређеног закона” (Хофштатер, 1975: 180). Форма закона који нема одређени захтев, као и форма сврховитости у којој нема конкретне сврхе стапају у себи слободу и нужност, односно производе форму нужности, али садржину слободе. Уметност генија води човека ка његовој најдубљој слободи – ка спознаји бесконачног које му се не намеће као дужност већ као игра. Слободна игра спознајних моћи само је најавна једне дубље слободе која би требало да буде могућа и у домену *праксиса*, у начину на који се обликује људска заједница.

1.2. Шилер: естетика еманципације

Кантова *Критика моћи суђења* објављена је 1790. године, дакле, пет година пре него што је Шилер уобличио ставове које износи у спису „О естетском васпитању човека у низу писама“ [1795], што му је дало времена да разради одређене Кантове ставове, али и да се према неким од њих постави критички.³⁵ У *Еросу и цивилизацији*

³⁴Кант наводи: „Лако се увиђа да естетска идеја представља оно што је одговарајуће (*pendant*) идеји ума, која, обрнуто, представља један појам коме не може бити адекватан ниједан *опажај* (представа уобразиље)” (Кант, 1975: 197).

³⁵Савремени израелски филозоф Цви Таубер указује да су Шилерови списи из овог периода („О љупкости и достојанству”, „Калија”, „О узвишеноме” итд) усмерени на рецепцију и критику Канта, а

Херберт Маркузе наводи како је са Шилером Кантова естетичка функција постала средишња тема филозофије културе, који ју се употребио „да докаже начела нерепресивне цивилизације“ (Маркузе, 1985: 161). Није дакле више по среди само само теоријска жеља за досезањем најопштијих принципа, већ би се могло рећи како је централни проблем „Писама“ сам начин људског постојања, покренут историјским контекстом, као питање које су историјски догађаји ставили пред Шилерову генерацију. Ово се питање, наравно, односило на Француску буржоаску револуцију и на чињеницу да се борба друштвену еманципацију завршила у терору и насиљу. Дух Револуције Шилер описује следећим речима: „[И]згледа да је дата једна физичка могућност да се на престо постави закон, да се човек, коначно, поштује као сврха самом себи и да се истинска слобода учини основом политичког повезивања. Пуста нада! Недостаје она морална могућност и дарезљиви тренутак налази непријемчиви род” (Шилер 2008: 188). Одговорност за њен (наводни) неуспех Шилер пребацује на саме револуционаре, на моралну немогућност „непријемчивог рода”. У складу са тиме, питање политичке еманципације постало је питање еманципације појединаца, који би се учинили пријемчивима за успостављање слободне заједнице. Њу Шилер описује сасвим у Кантовим категоријама, као царство сврха, у коме би принцип политичког повезивања био слобода, а не принуда.

Питање образовања тако постаје питање начина на који људска бића могу да се изведу из природног стања, стања пуке чулности, и доведу до поретка културе заснованог на уму. Његово дело је наставак дуготрајне расправе која је природно стање видела као Хобсов „рат свих против свих” или као Русоово животињско, аморално постојање првих људи – за Шилера природно стање је свакако „мрачно” и „животињско” (Шилер 2008: 242), али више од свега, то је време владавине „слепих сила”, „дивља необузданост” (Шилер 2008: 196), време човекове неслободе, његове подређености слепој природној нужности.³⁶ Човек је, дакле, биће природне нужности, одређености материјом, која се, као и код Канта, огледа у рецептивитету људске чулности.³⁷ Са друге стране, већ у природном стању, он поседује могућност да одступи

посебно „Писма” која су објављена 1795, али су настајала као стварна писма која је Шилер слао Фридриху Кристијану фон Аугустенбургу (Таубер 2006: 22). *Прев. аут.*

³⁶Шилер говори о „природном карактеру човека, који, себичан и насилан, има за циљ више растурање него одржање друштва” (Шилер 2008: 184).

³⁷О односу нужности и чулности у природном стању Шилер наводи следеће: „Нужност изван нас одређује наше стање, наше бивствовање у времену посредством чулног осета” (Шилер 2008: 228). Нужност, наравно, припада природним законитостима: „[Н]ужда је то стање устројила по пуким природним законима, пре него што је он то морао по законима ума”(Шилер 2008: 183).

од онога што „пука природа чини од њега” (Шилер 2008: 183) и управо га овај *клинамен*, „да дело нужде преиначи у дело свог слободног избора и да физичку нужност уздигне у моралну” (Шилер 2008: 183) – и чини човеком. Човек је биће „чулно-умне” природе (Шилер 2008: 204), тако да природна нужност не може имати легитимни ауторитет над њиме, што значи да је захтев француског народа да своју природну државу преобличи у моралну био потпуно оправдан. Али као што је Револуција показала, заснивање заједнице на диктатури духа не води директно у моралну државу већ се завршава у вараварству.³⁸ Шилер зато закључује како „зарад достојанства човека, не сме бити доведена у опасност његова егзистенција” (Шилер, 2008: 184). Стога, основно питање јесте следеће: како ослободити човека од нељудских услова постојања (како остварити Монтескијеову *грађанску врлину*, Русоову *општу вољу*, или Кантову моралну државу) без поновног пада у нељудско, у терор Револуције?

Полазишна тачка Шилеровог испитивања јесте уверење да се естетским образовањем могу створити морални субјекти који би били у стању да успоставе заједницу засновану на слободи. Наведену релацију већ смо видели као могућност код Канта, у начину на који се суд укуса доноси, као и у његовој форми (безинтересност, идентификација са заједницом, стапање нужности и слободе, односно форме нужности, али садржаја слободе). Естетско искуство би се на овај начин морало подредити етичком и политичком, принципима моралности и слободе. За Канта укус омогућава прелаз од чулности до моралности без насилних скокова, без значајнијег дисконтинуитета, тако се може рећи како му је подређен. Али за Канта је релација између моралности и лепоте само релација аналогије, тако да је лепота *симбол* моралности, што значи да се ова два облика суђења поклапају само „с обзиром на форму рефлексије, а не с обзиром на садржину” (Кант, 1975: 232). Њихови предмети немају ништа заједничко, нити се међусобно представљају, они су потпуно различити један од другог, тако да можемо да „замислимо једну од њих по некој аналогији са оном другом ствари” (Кант, 1975: 342), али не можемо да „закључујемо по аналогији“ од једне ствари на другу, то јест „нисмо у стању да ту ознаку специфичне разлике пренесемо на ону другу ствар” (Кант, 1975: 342–343). Захваљујући амбиваленцији

³⁸ Путем ума човек превазилази природну нужност али „тај захтев се ипак може неким погрешним тумачењем [...] усмерити ка физичком животу па човека гурнути у најстрашније слугањство уместо да га учни независним” (Шилер 2008: 243).

аналошке релације, естетско образовање у контексту Кантове мисли може да припреми субјекта за морални живот, али ипак не може да га учини моралним.

Шилер, међутим, проблему приступа на други начин – није само ствар у томе да се путем форме естетског суда произведе моралност, већ и да се апстрактни принципи практичког ума учине чулним. У њиховој апстрактности, у чињеници да нису били чулно отелотворени, а тиме и општеприступачни, може се видети и један од проблема Револуције, која је покушала да их насилно наметне „непријемчивом роду” и тиме изазвала сопствену пропаст. Шилеров предлог је следећи: „[З]арад разрешавања тог политичког проблема у искуству, мора [се] кренути путем кроз естетски проблем, јер се лепотом иде ка слободи” (Шилер, 2008: 183). Необично је што Шилер бира естетски домен за решавање политичког проблема, будући да је једнако могао да се определи за морално образовање, као пут који не би био опосредован амбиваленцијом аналогije. Међутим, како запажа Цви Таубер: „[П]окушај да се људска бића трансформишу у слободне, просвећене појединце кроз практичко образовање [...] нужно би пропао, будући да би се одигравао у друштвеном контексту који негира његове претпоставке и директно им се супротставља” (Таубер, 2006: 32). Осим тога, уколико превазилажење захтева за личном користи у име заједничког добра не долази из самог субјекта, оно се такође преображава у насиље.

Према Шилеровом схватању, једино уметност може да избегне ову непријатељску и насилну трансформацију, будући да она ужива одређену аутономију у односу на домен праксе, засновану на њеном онтолошком статусу. Уметност припада *естетском привиду*. Већ је код природног човека склоност ка привиду пресудан показатељ његове слободне суштине. И највећа глупост и највиши разум у једнакој мери оковани су реалношћу: „[Г]лупост се не може уздићи изнад стварности нити разум застати испод истине” (Шилер, 2008: 249), али „равнодушност према реалности и заинтересованост за привид су истинско проширење људске суштине и одлучан корак ка култури” (Шилер, 2008: 249). Иако и естетски и морални суд почивају на безинтересности, само се естетски суд доноси на онтолошком нивоу привида, тако да се на њему може вежбати форма моралног суда, а да се не уђе у конфронтацију и насиље које би подразумевала његова садржина. Све ово може нас подсетити на различите облике ангажмана или „примене” уметности у сврхе које јој се „споља” намећу (било у авангарди, било у маркетингу). Специфична аутономија уметности као „лепог привида” доводи саму уметност у позицију погодну за наметање хетерономије. Међутим, парадокс који се овде лако уочава почива на Кантовој амбивалентној

релацији аналогije између два типа суда – естетско може бити само формална припрема, али у стварности не може да замени морални суд.

У складу са овиме, морали бисмо да закључимо да је Шилерова поставка само делимично тачна. И Кант пре Шилера заиста закључује да „припремну обуку за утемељавање укуса представљају развијање моралних идеја и култивисање моралног осећања, пошто прави укус може да задобије одређену, непроменљиву форму само ако се чулност усклади са моралним осећањем” (Кант, 1975: 237).³⁹ Делује, према томе, да се естетско и морално и код Канта и код Шилер међусобно условљавају, тако да је естетско само пут ка моралном, али Шилер ипак захтева померање пажње према естетском.⁴⁰ Оно би у овом контексту могло да буде релевантно једино уколико би се променио његов онтолошки статус. Шилер наводи следеће: „[П]ривид нити жели да заступа реалност нити има потреба за тим да га она заступа” (Шилер, 2008: 252).⁴¹ Његова револуционарна идеја састоји се управо у очувању статуса уметности и промени статуса *самог реалног*, односно у промени начина на који се односе природа и дух: сама људска стварност је устројена естетски. Људска суштина не почива ни на појмовном мишљењу, као што се то традиционално испостављало, ни на природној нужности, већ „душа прелази са осећаја на мисао кроз неко средње расположење, у којем су истовремено делатни чулност и ум, али баш зато они узајамно поништавају своју одређујућу силу и супротстављањем постижу негацију” (Шилер 2008: 231). Шилер га описује на следећи начин:

Ово средње расположење у којем душа није ни физички ни морално принуђена, али је ипак на оба начина делатна, заслужује да буде првенствено названо слободним расположењем, и ако се стање чулних одређења назива физичким, а стање умног одређења логичким и моралним, онда се ово стање, реалне и активне одредљивости, мора назвати естетским (Шилер 2008: 231).

Са естетским стањем Кантова слободна игра спознајних моћи постаје само средиште остваривања суштине човека као друштвеног бића, а људско постојање област у којој су чулност и умност, ствари и речи увек већ унапред испреплитани. „Естетска држава” за разлику од „динамичке” и „етичке”, које заступају само једну од крајности целине

³⁹ Али за Шилера искуство уметничког дела нема „корективну улогу”, како то истиче Проле, нити треба да обогаћује људско искуство итако оплемењава човеков карактер

⁴⁰ Проле наводи како је обликовање слободе у уметничким делима важно „јер представља осведочење у уметникову аутономију, али је још важније због тога што ‘слобода у појави’ има моћ да постане *медијум* нашег властитог ослобођења” (Проле, 2009: 39).

⁴¹ Модерном свету је естетско потребно, али „не као симулативна *компензација* за секуларизацију и ‘рашчаравање’ [...] него естетско као моћ дисконтинуитет, као оштар прекид у режиму постојеће, као искорак из разочаравајуће и неприхватљиве ситуације на тлу практичког света” (Проле, 2009: 41).

људског бића (чулност или умност), „вољу целине спроводи посредством природе индивидуума [...] као објекат слободне игре” (Шилер 2008: 258). Није, дакле, циљ појединца да се игра са нечим, већ да се само постојање успостави као игра.⁴² Уобразиља тиме постаје средишња сила којом се пројектује могућност преобржаја читаве стваности. Присила се превазилази игром која омогућава да се људскост оствари слободно па Шилер закључује: „Слободу дати слободом – то је основни закон овог царства” (Шилер 2008: 259). Овим потезом Шилер нуди нови оквир мишљења заједнице у којој „спонтанитет мишљења и рецептивност чулности постају јединствена реалност [...] нова регија постојања, која омогућава осмишљавање једнакости чије се непосредно отелотворење показало немогућим у Француској револуцији” (Рансијер 2004б: 27).

Хегел је међу првима препознао значај Шилеровог доприноса наводећи у *Естетици* [1835, 1842] како се он први супротставио безобличном разуму који је захтевао дужност ради ње саме, а природу, чула и осећања схватао као нешто непријатељско и одбојно што се треба савладати и поништити. Шилер је према томе први успешно реаговао на Кантову расцепљену субјективност „и поставио је и изразио захтев за тоталитетом и измирењем већ пре него што их је филозофија као таква упознала сама од себе” (Хегел, I, 1970: 62).⁴³ Са Хегеловог становишта полазишна тачка Шилерове дијалектике је теза према којој сваки човек носи у себи могућност једног идеалног човека заснованог на његовој чулно-умној природи, која се остварује кроз слободну игру спознајних моћи. Хегел, међутим, јасно скреће пажњу на политичку димензију ове поставке: „Тога правог човека репрезентује држава која оличава објективну, општу, тако рећи коначну форму у којој разноврсни појединачни субјекти теже да се међусобно повежу и уједине” (Хегел, I, 1970: 63). Наспрам идеалног човека, постоји конкретан човек, који улазу у заједницу, а у складу са супротстављеним нагонима који обликују његову природу, он то може да учини на различите начине, било тако што ће му се посредством државе закони наметнути, као у Русоовој конструкцији опште воље (коју добрим делом прати Кант), било тако што ће појединац уздићи до моралности и правног поретка, па ће кроз оплемењивање постати „човек идеје”. У другом случају управо кроз Шилеров модел естетског образовања,

⁴² Проле запажа како за Шилера „еманципација у повести и за повест [...] није могућа без лудичког ефекта, без извесне слободне варијације” (Проле, 2009: 40).

⁴³ Хегел наставља: „Шилеру се мора одати велико признање што је пробио Кантову субјективност и апстрактност мишљења, и што је имао смелости да покуша да изван њих мишљењем схвати јединство и измирење као оно што је истинито и да их уметнички реализује” (Хегел, I, 1970: 62).

еманципацијом појединаца, закон заједнице произилази из моралности њених чланова па се сукоб умне и чулне стране човекове природе разрешава путем његовог „дијалектичког повезивања и измирења” (Хегел, I, 1970: 63), не тако што се укида чулност у име умности или обрнуто, већ се „склоност, чулност, нагон и душевност” у тој мери образују тако „да они у самима себи постану умни” (Хегел, I, 1970: 63).⁴⁴ Захваљујући овом Шилеровом увиду „ум, слобода и духовност“ коначно могу да иступе из своје апстрактности, и да се уједине са самом умном страном природе и тако задобију материјалност. Ослобађање човека се тако не спроводи у некој апстракцији већ унутар стварности. Естетско образовање посредује између бесконачног и коначног, док је лепо место њиховог сједињења које је сама реалност.⁴⁵

На ово ће скренути пажњу и Жак Рансијер, истичући Шилерова „Писма“ као текст који на пресудан начин доприноси формирању естетског режима уметности. У њему се, пре свега, обликује идеја да су „владавина и ропство [...] део онтолошке расподеле (активност мишљења наспрам пасивности чулне материје)” (Рансијер 2004б: 27). Залог онога што Рансијер именује *естетским режимом* на овај начин постаје сама слобода, у односу на кога се естетско стање разумева као „инстанца чисте суспензије, моменат у коме се форма искушава сама за себе [...] то је моменат обликовања и образовања новог типа човечанства” (Рансијер 2004б: 23). Није дакле по среди само метод који би инструментализовао уметност већ ново осмишљавање човечанства, посредством које се долази до обликовања нове идеје *естетске револуције* која је омогућила реинтерпретацију политичке револуције, као „отелотворења заједничке човечности која је [до тада] постојала само као идеја” (Рансијер 2004б: 27). Шилер тиме постаје централна личност у развоју немачког романтизма, као неко ко спаја Канта, са једне стране, и Хелдерлина, Шелинга и Хегела, са друге. Његово мишљење било је оквир за *Први нацрт немачког идеализма*, у коме се захтева „чулно остварење безусловне слободе и чисте мисли у заједничким формама живота и веровања” (Рансијер 2004б: 27). Шилер ствара ову парадигму новог начина живота, чије ће остваривање и политички неуспех, према Рансијеровом мишљењу, одредити и судбину саме уметности у двадесетом веку.⁴⁶

⁴⁴ Проле ће анализу Шилера такође изнети у хегелијанским тоновима: „[У]метност делује у прилог остваривања умности” (Проле, 2009: 40).

⁴⁵ Проле запажа: „Пут естетског отуда води из коначности у бесконачно, из постојеће стварности ка идеализованој, тоталној стварности” (Проле, 2009: 41).

⁴⁶ Модернизам се, у складу са тиме, „ослонио на идеју естетског образовања коју је Шилер развио из Кантове аналитике лепог” (Рансијер 2004б:29), док се постмодерни обрт одиграо „Лиотаровом анализом Кантовог узвишеног” (Рансијер 2004б: 29).

Шилер је на овај начин понудио радикалну реинтерпретацију човека, заједнице и онога што се разумева под људском стварношћу, у оквирима Кантове теорије спознаје. Међутим, код њега још увек није понуђена интерпретација тоталитета кретања духа и материје, односно дух и материја, језик и чулност још увек нису обједињени једним целовитим кретањем, које би пружио човеку могућност да приступи ствари по себи. Тек ће са Фихтеом овако нешто бити могуће.

1.3. Фихте: поетичка трансцендентална субјективност

Добро је познато да Фихте није посветио обимнији филозофски спис естетици, али то, дакако, не значи да за њега естетска питања нису била значајна, а посебно да није остварио утицај на уметничко стваралаштво свог доба. Његов одговор на Кантову филозофију означава значајан моменат у развоју мишљења чулности, што посредно подразумева и редефинисање начина на који се разумева уметничко стваралаштво. Познато је да је Шилер, иако га је сматрао „највећом спекулативном главом овог века, после Канта” (Шилер, цит. у Зафрански, 2011: 57), одбио да у *Хорама* објави његов есеј „О духу и слову у филозофији” у форми низа писама. Сматра се да је разлог за тако нешто био „претерана апстрактност”, али и постојање одређених сличности са његовим списом „О естетском образовању” (Вуд 2014: 255).⁴⁷ О значају Фихтеове филозофије за развој романтизма, посебно у Немачкој, сведочи интензивна рецепција његових ставова међу књижевницима попут Гетеа и Шилера, браће Шлегел, Жана Паула, Клеменса Брентаноа, а нарочито Новалиса. Можемо стога рећи да је упркос одсуству експлицитне естетике читав његов филозофски пројекат имао у себи одређену поетичку димензију коју су уметници његовог времена препознали и апроприрали.

На сличан начин на који су емпиризам и Хјумов скептицизам покренули Канта из догматског дремежа, његов је трансцендентални пројекат, измештањем ствари по себи из области могуће спознаје, био извор теоријске анксиозности читаве генерације филозофа који су му уследили. Управо је Фихте понудио први уверљиви покушај систематског заснивања трансценденталне филозофије на другим основама, полазећи

⁴⁷ Аустралијски филозоф Дејвид Вуд открива да је Фихте упркос својој строгој опредељености за филозофију написао и објавио „Химне Марији” [*Marien-Hymnen*] у којима слави Богородицу: „Племенита ока си Марија, видиш јасније него сунце или месец, а блистава звезда овог ока је Маријин син” (Фихте, цит. у Вуд 2014: 256). Видимо да се у његовим стиховима Богородица слави у категоријама које се тичу перцепције. Сви наводи из овог текста дати су у преводу аутора студије.

од апсолутног субјекта и његовог самопостављања.⁴⁸ Да бисмо показали од каквог значаја је његова мисао за развој разумевања чулности и уметности, морамо скренути пажњу на назначајније моменте његове мисли, као и на улогу коју у њему игра емпријско, чулно искуство.

Почињући са сопством као директном интуицијом и завршавајући са сопством као нужном идејом, Фихтеово *Учење о науци*⁴⁹ детаљан је опис развоја апсолутног субјекта, као процеса самосвести. Да би 'Ја' постојало оно мора бити свесно себе, тако да се сама његова делатност подудара са његовим постојањем. У потрази за принципом који би изразио читаву комплексност овог процеса, а посебно њеног настанка, Фихте не полази од непосредних факата свести [*Tatsache*], као што Кант то чини,⁵⁰ већ од исконске делатности [*Tathandlung*] 'Ја'. Он тако поступа, будући да са Кантовог полазишта „од коначног нема пута до бесконачности” (Фихте, 1976: 52), тако да он у *Учењу о науци* полази са супротног становишта и од општег се креће ка посебном: „Да је за могуће искуство дато оно разнолико, мора бити доказано; а доказ се изводи на следећи начин: оно што је дато мора да буде *нешто*, а оно је само утолико нешто уколико постоји још нешто друго, које је такође нешто али нешто друго” (Фихте, 1976: 52). Можемо зато да кажемо да као и у *Основи целокупног учења о науци* и овде „Ја поставља себе као одређено помоћу Не-Ја” (Фихте, 1976: 51). У центру његове филозофије, дакле, јесте изворна делатност, која се „у нама налази без нашег хотимичног деловања” и која се „објашњава без нашег хотимичног деловања, само путем и према законима и природи умног бића” (Фихте, 1976: 51). 'Ја' као чиста делатност духа изворно поставља себе и сопствену негацију,⁵¹ 'Не-Ја', која у овом

⁴⁸ Руска филозофкиња Марина Бикова показује како је Фихтеово интересовање за субјективност директна последица његових „медитација о Рајнхолдовој *Елементарној филозофији* и бављења Чулцевим *Енесидомусом*” (Бикова, 2010: 132). Сви наводи из овог текста дати су у преводу аутора студије.

⁴⁹ Издање *Учења о науци* (1976) којим располажемо представља скуп различитих Фихтеових текстова („О пјму учења о науци или такозване филозофије”, „О особеностима учења о науци с обзиром на теоријску моћ”, „Први увод у учење о науци”, „Други увод у учење о науци за читаоце који већ имају филозофски систем”, „Покушај новог приказа учења о науци”) објављиваних од 1794. до 1798. године, неки од њих и у различитим издањима. У овом тексту се нећемо упуштати у анализу разлика међу њима, будући да то није наша тема.

⁵⁰ Како наводи Фихте: „Кант полази од претпоставке да је оно разнолико [...] дато за могућно преузимање у јединство свести, и он није, са тачке на коју је ставио могао да пође ни од које друге претпоставке” (Фихте, 1976: 52).

⁵¹ Говорећи о *Основи целокупног учења о науци*, Фихте наводи како је његово полазиште било следеће: „Ја поставља себе као одређено помоћу Не-Ја” (Фихте, 1976: 51).

процесу супротстављања постаје чулно-материјална стварност,⁵² која није независна и неспознатљива за субјект, већ је, напротив, његова последица:

Ја мора да постави ону опречност супротних праваца, или, што је овде исто супротних снага; дакле, нити само једну нити само другу, него обе; и то обе у *опречности*, у супротној делатности, која је, међутим, за себе задржала равнотежу, поништава се, и не остаје ништа. Па ипак, нешто треба да остане и да буде постављено: остаје, према томе, *мирна материја*, нешто *што има снагу* (Фихте, 1976: 54).

За нашу анализу од посебног је значаја запажање да материја не припада, као код Канта, ствари по себи, а тиме и посредовању спознајних моћи, већ да је сама производ искомске делатности 'Ја': „И овај супстрат, до чега је овде уистину стало, не остаје као нешто претходно постављено, већ као чисти производ уједињавања супротних делатности. То је темељ сваке материје и сваког могућег осталог супстрата у Ја (а изван Ја нема ничега)” (Фихте, 1976: 54). Материја, такође, није нешто потпуно странио духу, већ слично Шилеровом запажању, увек већ уједињавање супротстављених сила.

Значај искомске делотворне радње, према томе, лежи у њеној синтетичности, будући да она посредством уобразиље разликује и повезује 'Ја' и 'Не-Ја': „Побуђена и досад још сасвим нобјашњивим и непојмљивим подстреком на искомску делатност Ја, снага уобразиље, која лебди између првобитног правца те делатности и онога што је настало рефлексijом, производи нешто што је састављено из оба правца” (Фихте, 1976: 51). Уобразиља захваљујући томе постаје изузетно значајна као сила којом се врши посредовање и кретање самог 'Ја'. Зафрански скреће пажњу управо на ову улогу, наводећи како Фихте „претпоставља несвесну, делујућу имагинацију, која у Ја делује још пре него што Ја постане свесно” (Зафрански, 2011: 56) и чиме она постаје „кључни појам целог система” (Зафрански, 2011: 56). Али да би уобразиља била могућа, оно што треба да буде синтетисано мора већ да буде присутно, не као фактичка датост већ као нешто што је постављено самим делањем свести.⁵³ Ја је као духовна делатност усмерено према сопсвеној негацији кроз *тежњу*, која се одиграва унутар Ја, али која је увек спознајно повратно усмерена, будући да није захтев за другим већ за собом. Чулна стварност је, према томе, оруђе сопства и простор остваривања свести, а Фихте, као

⁵²Фихте наводи следеће: „[А]ко икада опречност треба да буде постављена у Ја и ако из ње нешто треба да следи, самим постављањем опречности као такве, лебдење уобразиље између супротности мора да престане, али да ипак његов траг, као оно нешто, као могућна материја [...] мора да преостане” (Фихте, 1976: 54).

⁵³Фихте наводи: „Уколико је у Ја, опречност треба помоћу Ја да у Ја буде постављена; према томе она се најпре мора разликовати. Ја је поставља, то најпре значи *да је оно себи супротставља*” (Фихте, 1976: 53).

што то запажа руска филозофкиња Марија Бикова, поступно описује „како свест настаје из несвесног” (Бикова, 2010: 143).⁵⁴ Да би свест постала самосвест она мора да превазилази себе и да се испољава у чулности, али се њен повратак не може одигравати у чулности већ опет у свести, тако да Фихте од кретања свести прави свет.

На овај начин описана радња састоји се, наравно, из три момента: тетичког, антитетичког и синтетичког. Она је „*тетичка* уколико изван Ја поставља супротну, апсолутно неопажалу делатност [...] *Антитетичка* уколико постављањем или непостављањем услова самој себи супротставља једну и исту делатност Ја. *Синтетичка* уколико постављањем супротне делатности, као случајног услова, ону делатност поставља као једну и исту” (Фихте, 1976: 55). Самопостављање ‘Ја’ заправо је прва негација, односно јесте управо постављање супротне делатности, која се потом антитезом негира да би се коначно потврдила кроз хармонију, кроз међусобно препознавање идентитета двају супротстављених сила. Уколико је супротна делатност неопажљива, онда је делатност Ја управо *опажљива*: „Ја посматра Не-Ја [...] Оно се, у посматрању као таквом, поставља потпуно независно од Не-Ја” (Фихте, 1976: 59), а будући да је Не-Ја постављено од стране Ја, кантовска се опозиција између априорног и апостериорног урушава и престаје да буде смислена. Пратећи даље Канта у огледалу, Фихте констатује да је једино постављање унутар Ја које спороводи Не-Ја „догођени утисак” (Фихте, 1976: 60), односно, Кантовим језиком, *осет*. На овај начин је „првобитна чиста делатност Ја [...] модификована” (Фихте, 1976: 60), што ствара неколико проблема. Пре свега, у ‘Ја’ треба да се постави као нешто туђе, а потом ово треба да буде сама неделатност коју ‘Ја’ делатношћу треба да постави и тако „треба истовремено да буде делатно и трпно, и осећај је могућан само под претпоставком таквог уједињења” (Фихте, 1976: 60). Синтеза је, дакле, неопходна како би се омогућила перцепција, а она се остварује путем *ограничења*: „Поступак осећања је могућан само утолико уколико се Ја и Не-Ја међусобно ограничавају” (Фихте, 1976: 61). Граница је једина тачка уједињавања ‘Ја’ и ‘Не-Ја’, будући да су једно другом потпуно супротни, али је управо стога граница нешто чиме они почињу да буду оно што јесу – ‘Ја’ постаје дух, ‘Не-Ја’ материја. Ја не може да буде свесно себе без постављања сопствене границе, њеног прихватања и превазилажења. Оно се кроз осећај ограничава, „искључује нешто од себе као туђе, поставља се, према томе, у

⁵⁴ *Прев. аут.*

извесне границе [...] изван којих треба да лежи оно што је њему супротно” (Фихте, 1976: 61). Ограничавајући се, ‘Ја’ истовремено постаје нешто за другога.⁵⁵

Фихте на овај начин конструише затворени круг, будући да слободна и неограничена самопостављајућа делатност ‘Ја’ претпоставља свест која је са друге стране могућа једино кроз самопостављање. Међутим, Бикова запажа да он из овог круга покушава да изађе у *Учењу о науци nova methodo* [1796-1799] кроз интелигибилно царство слободе, у „изворној вољи“, која „претходи емпиријској вољи и емпиријској свести“ (Бикова, 2010: 139). Ова чиста воља је категорички захтев за делањем, унутрашњи нагон за интеракцијом са светом, у теоријском и практичком смислу. Фихтеовско сопство је зато нужно уплетено у свет, а ова уплетеност је самонаметнута кроз процес самоодређења: „Емпиријска воља и мишљење и материјални свет само су чулне манифестације слободе и спонтанитета сопства” (Бикова, 2010: 140). Како би се ‘Ја’ вратило само себи, оно мора иступити у ‘Не-Ја’, мора се мора наћи у материјалном свету – веза између њега и света је основни услов могућности самосвести и управо из тога разлога мора бити претпостављена. На овој одређености почива изворна отвореност ‘Ја’ према ‘Не-Ја’ и према његовим утицајима, као и њихова могућност комуникације.⁵⁶ Са друге стране, спознаја чулне стварности, домена ‘Не-Ја’, и није ништа друго до самоспознаја свести опосредована њеним предметима. Сопство је на тај начин идентитет који остаје исти од почетка до краја његовог кретања, тако да делује „фиксирано, индиферентно, и на изванредан начин изван процеса сопствене саморефлексије” (Бикова, 2010: 146). Кантов увид према коме је свест већ објективни свет Фихте радикално проширује како би затворио свест у самој себи, правећи од ње „трансцендеталну ствар која не може бити до краја спозната већ мора да се интуитивно прихвати као таква” (Бикова, 2010: 145). Стога, упркос критици Кантове ствари по себи, он ипак остаје у субјективном смислу заробљен у њеним оквирима.⁵⁷

⁵⁵Овде је очигледно да се код Фихтеа заправо јавља расцеп унутар Ја, односно да постоје два, трансцендетално и емпиријско, бесконачно и коначно. Емпиријско Ја улази у односе са другим Ја, али су сви они обухваћени једном истом структуром трансцендеталног Ја.

⁵⁶Бикова такође истиче како „могућност слободе сопства почива на његовој самосвести која није непосредно могућа, већ тек кроз однос према сопственој негацији” (Бикова, 2010: 141), тек кроз признање другог, али не као одређене материјалности већ као делатног субјекта, што ће учинити тек Хегел. Самосвест, а тиме и слобода, подразумевају интересубјективност. Она међутим скреће пажњу на то да за разлику од Хегела „Фихте не обликује друштвену теорију интересубјективности” (Бикова, 2010: 141), већ је једноставно користи као оруђе у својим истраживањима.

⁵⁷Хегел је први успео да се ослободи ствари по себи, тако што је проблем сампревазилажења свести поставио кроз релацију свести са сопственом пре-свесном прошлосту. Истраживање свести тако подразумева „истраживање природне и друштвене историје будући да су они њен историјски развој”

На основу наведеног, можемо да закључимо да је у основи Фихтеовог мишљења постављен субјект који ствара читав свет, односно чије кретање самоосвајања представља онтолошко заснивање света. Романтизам је у њему препознао изворну поетичку делатност, чиме је Фихтеова филозофија могла да се интерпретира као поступно описивање стваралачког процеса. Зато је овај филозоф остварио огроман утицај на стваралаштво, упркос чињеници да није посветио систематичан, опширнији спис естетској тематици. Са друге стране, његов допринос саморазумевању уметности може се препознати и у начину на који је променио статус саме чулне стварности, који се може разумети и као даља радикализација Шилеровог предлога. Рансијер његов допринос препознаје као једну од преломних тачака:

У самоидентитету, Ја трансценденталне субјективности већ поседује принцип јединства субјективног и објективног, коначног и бесконачног. Зато може да наруши 'зачараност' која затвара песму природе, односно да је препозна као божанску суштину и оно што мора постати у људској стварности: 'имагинација која је постала чулном' (Рансијер, 2011: 76).

Субјект и објект заправо су увек већ једно, а њихова разлика је нешто произведено, постављено изворном делатношћу, али тако да трансцендетални субјект остаје основ објекту. Тиме се отвара простор за семантизацију природе, материје, несвесног, чулности као такве, јер она је само отуђени дух, што је у Кантовој филозофији била немогуће, будући да је превазилазило наше спознајне моћи. Однос језика и материје, речи и ствари, разрешава се код Фихтеа тако што се расцеп *поставља*, тако што дух успоставља материју, уместо да јој следи. Ово ће, према Рансијеровом, мишљењу припремити терен за „читање песме природе”, која је код Канта још увек била шифрована, а уметност је само симболички заступала природу и није се могла истински читати. Са Фихтеом, међутим, субјект као *логос* постављајући самог себе, постаје материјом, тако да материја и није ништа друго него *логос* који је напустио себе и који жели да се самом себи врати. Свако изговарање материје може, према томе, да буде повратак језика самом себи. Очигледно је да је са повратком реч о кретању, динамичности, али као што смо видели, за Фихтеа ово још увек не значи кретање кроз историјске облике свести, већ пре свега неку врсту онтолошке динамизације описаног процеса (за историју ћемо морати сачекати Хегела). Од Фихтеа, дакле, постоји начин да се осмисли континуитет између субјективности индивидуалног стваралачког чина и

(Бикова, 2010: 144). Колико год ова историја била несвесна и ирационална она је стварни предмет оспољене свести.

обликовања заједничког света, али на такав начин да нова поезија више није непосредна свест о свету каква је била у периоду *наивног песништва* (Шилер), када је њено име било *mythos*, већ је сада његово „поновно стварање на основу бесконачне субјективности” (Рансијер, 2011: 78) – теолошким речником речено: *на основу Речи која је постала Тело*.

1.4. Новалис: *poiesis aisthesis* / историчност чулности

Даљу концептуализацију чулности и њене везе са уметношћу и стварношћу можемо пронаћи код немачког песника Фридриха од Харденберга, познатијег под псеудонимом Новалис. Овај песник и мислилац интензивно је проучавао Кантову и Фихтеову филозофију и савременици су га видели као човека „који је могао и који је требало да постане император духовног живота у Немачкој” (Зафрански, 2011: 79). Новалис је заиста обликовао критику и реинтерпретацију Фихтеове теорије, градећи мишљење и поетику које је назвао „магични идеализам” (Зафрански, 2011: 85), са посебним освртом на питања чулности.

Један од централних Новалисових приговора Фихтеу, као што сазнајемо из његових рукописа, свакако је његов приступ самопостављању ‘Ја’. Заснивање самоидентитета овим процесом заправо је „напуштање идентичног како би се представило” (Новалис, 2003: 3),⁵⁸ али се ово према Новалисовом схватању може остварити само на два начина: илузорно, јер „оно што се дешава већ јесте – природно кроз имагинарно раздвајање и уједињавање” (Новалис 2003: 3), или кроз небиће, кроз „неидентично [...] кроз знак – [користећи се] одређеном ствари” (Новалис 2003: 3). Другим речима, апсолутно самопостављање ‘Ја’ јесте нужна самообмана, посредовање ‘Ја’, које покушава да се представи као непосредно, али самим овим процесом представљања бива опосредовано. У Фихтеовом *Учењу о науци*, према Новалисовом схватању, ми видимо „слику” мишљења и сматрамо да смо тиме захватили сâмо мишљење. Из тог разлога, неопходан је други корак, који надомешта заблуду првог и којим се констатује немогућност досезања апсолутног основа сопства: „Ако је карактер проблема његова нерешивост ми ћемо га решити приказујући његову нерешивост” (Новалис, 1964: 253). На овај начин, он, наспрам Фихтеа, потенцира кантовске границе

⁵⁸ *Прев. аут.*

људске спознаје. Са друге стране, Новалис прихвата темпорализацију субјекта и његову исконску стваралачку и самостваралачку моћ. Напоследку, његов приступ Фихтеовом разликовању трансценденталног и емпиријског субјекта није доследан, тако да може да захтева следеће: „Врхунски задатак образовања јесте да овлада својим трансценденталним сопством, да истовремено буде Ја свога Ја” (Новалис, цит. Зафрански, 2011: 83). На овај начин, он кантовске границе, које је прихватио у случају спознаје апсолутног основа сопства, одбацује када је у питању сâмо постојање субјекта. Читаво мишљење чулности код Новалиса почива на овој свесној трансгресији Фихтеа, у покушају да се идентификују или барем паралелно поставе трансцендентално и емпиријско ‘Ја’, јер, као што смо видели, само је трансцендентално ‘Ја’ апсолутно постављајуће и праисконски производеће. То значи да оно производи услове постојања емпиријског субјекта, али не и да он сам може да мења услове могућности сопствене перцепције, да самог себе поставља и да мења околности сопственог постављања. Постављање је нешто што се претпоставља у његовом случају. Емпиријски субјект је код Фихтеа зато постављен, а не и постављајући, барем не у апсолутном смислу. Ово преклапање Новалису ће, међутим, омогућити да изнесе одређена запажања која су у претходним оквирима била немогућа.

Новалисов субјект је расцепљен између природне нужности и слободе, али овај расцеп је опосредован управо чулношћу, тако да чула имају улогу њихове границе у фихтеовском смислу.⁵⁹ Ова граница је комплексна јер се истовремено односи према спољашњости и према унутрашњости, тако да је сама чулност, иако у апстрактном смислу јединствена, подељена: „Ми имамо два система чула [...] Један систем се зове тело, други душа. Први је у зависности од спољашњих надражаја, чију свеукупност називамо природом [...] Овај други је првобитно у зависности од свеукупности унутрашњих надражаја, коју називамо духом”, али је, такође, „сплетом представа повезан са оним првим и њиме се афицира” (Новалис, 1964: 263). Чулност се, дакле, односи на два типа објектата, спољашње и унутрашње, први припадају природи, а други духу, први су произведени природном нужношћу, а други спонтанитетом уобразиље. Али како је природа је постављена радом апсолутног субјекта, разлика

⁵⁹ Новалис наводи: „Уопште се признаје да су тело и душа различити. Сви који признају ову разлику успостављају везу између њих двоје, због њихове међусобне интеракције [...] тело истовремено служи како би исказало спољашње објекте души путем чула, а у оној мери у којој и само јесте спољашњи објект, оно преноси и себе [...] душа делује на исти начин у повратном смислу и постаје јасно да се описана стаза састоји од чула, која су заједничко, неподељено власништво тела и душе” (Новалис, 2003: 170).

између природних и духовних предмета само је условна. То такође значи да је чулност као таква произведена процесом постављања, о чему сазнајемо из једног Новалисовог мисаоног експеримента: „Када бисмо били слепи, глуви и безосећајни, кад би нам душа, међутим, била потпуно отворена, и кад би наш дух представљао садашњи спољни свет, онда би унутрашњи свет стајао према нама у оном односу у којем сада стоји спољашњи, и ко зна да ли бисмо приметили неку разлику кад бисмо могли поредити оба та стања” (Новалис, 1964: 262).⁶⁰ Јасно је шта Новалис овде покушава да покаже – премештајући расправу са апсолутног на емпиријско ‘Ја’, он урушава разлику између спољашњости и унутрашњости, тако што у унутрашњости емпиријског субјекта гради поново спољашњост и унутрашњост. На овај начин се емпиријски субјект узима као апсолутни, као његово кретање и постављање, што значи да су му на располагању све творачке силе уобразиље, које се поклапају са унутрашњим чулом. Новалис наставља: „Осећали бисмо много штошта за шта би нам недостајало само чуло, на пример светлост, звук итд. Могли бисмо постизати само промене које би биле сличне мислима, и осећали бисмо нагон да прибавимо она чула која сада зовемо спољашњим чулима” (Новалис, 1964: 262). Да би субјект који је унутрашњост и спољашњост произвео унутар себе, опажао спољашњост, мора да произведе (измисли) и спољашња чула (која би са вишег ступња била такође унутрашња). Новалис закључује: „Ко зна да ли многоструким напорима не бисмо могли да мало по мало створимо очи, уши итд, јер би тада наше тело толико стајало под нашом влашћу колико сада наша душа” (Новалис, 1964: 262). Изворни субјект перцепције и уобразиље способан је, дакле, да по својој вољи производи чула, да их ствара и модификује, али то може да учини зато што је његово тело само његов производ, односно зато што је предмет сопствене спознаје он сам, дакле, унутрашњост, дух. Разлика између унутрашњости и спољашњости за апсолутни субјект не постоји, али она са позиције апсолутног не постоји ни за емпиријски субјект, јер је разлика између његове унутрашњости и спољашњости накнадна, такорећи симулирана разлика. Ако је емпиријски субјект само производ уобразиље апсолутног, онда су и његове моћи далеко веће него што би он то могао да претпостави. У том смислу, пројекат идентификације са апсолутним ‘Ја’ добија свој пун значај.⁶¹

⁶⁰ Видимо да се Новалис овде посредно укључује у расправу око Молинјуовог питања.

⁶¹ Преклапање унутрашње и спољашње чулности може се релативно јасно видети у *Химнама ноћи*, посебно у другој химни: „Они [будале] те не осећају у златном мору гроздова – у бадемовом чудесном уљу, и кестењастом маковом соку. Они не знају да то ти лелујаш око груди нежне девојке и њени крило претвараш у небо – не слуте да ти наилазиш у сусрет из старих предања” (Новалис, 1964: 97). Стварност

Постоје две значајне импликације овог мисаоног експеримента. Прва се тиче статуса онога што се спознаје, а друга саме чулности. Уколико је читав свет унутрашњост апсолутног субјекта, уколико је разлика спољашње и унутрашње чулности накнадно произведена, то значи да су сви предмети спознаје у основи модификације једне исте основе, односно да се тек накнадно овај јединствени објект (али и субјект) спознаје распада у појединачне чулне канале (вид, слух, укус, мирис, додир), тако да је „[с]вако чулно опажање [...] из друге руке” (Новалис 1964: 250). Уколико је чулност произведена, као у описаном мисаоном експерименту, онда она није у потпуности нужна, односно она је подложна промени будући да има динамички основ. Новалис стога наводи следеће: „Штавише, ако наша чула нису ништа друго до модификације мисаоног органа, апсолутног елемента, онда ћемо ми са влашћу над тим елементом моћи да и своја чула по вољи модификујемо и диригујемо” (Новалис, 1964:264).⁶² У том смислу, урушава се и подела између рецептивитета и спонтанитета јер уколико можемо да производимо и усмеравамо сопствена чула, можемо да активно утичемо на сам процес чулне спознаје. Опажање спољашњим чулима није само прихватање лавине надражаја, већ и процес усмеравања њихове пажње, али и наводна могућност модификације самог начина њиховог функционисања.

Управо зато сама чулност може да буде исторична. Ослањајући се на Фихтеову темпорализацију сопства, Новалис прави пресудан корак покушавајући да расправу о односу чулности и духа усмери ка историјском модусу мишљења, односно, покушава да замисли перцептуалну прошлост и будућност које би биле различите од перцептуалне садашњости, обједињене историјским кретањем, у коме би се границе спољашњег и унутрашњег чула постепено мењале до њиховог укидања. У „Саиским ученицима“ о човеку се наводи следеће: „Да ли ће икада научити да осећа? Он још

ноћи, која припада првобитном понору духа, и као таква унутрашњем опажању, може се опазити и спољашњим чулима (укус, додир, мирис итд). Јединствена чулност, која постоји само кроз апстраховање од појединачних чула, овде се представља кроз јединство предмета перципирања, односно, кроз ужитак у различитим пољима чулности, који има исти основ, наиме „ноћ”. У свим интеракцијама са предметним, „спољашњим” светом субјект је у непрестаној близини, а потом и у непосредном чулном додиру са ониме што припада унутрашњости, односно са самом унутрашњошћу. Сваки додир са њом читава се као ужитак и заправо је он као апстракција различитих надражаја сведочанство да се ради о јединственој супстанци, која се прерасподељује у појединачне чулне канале и преко њих допире до емпиријског субјекта, где се поново уједињује као ужитак.

⁶²Унутрашња и спољашња чула, тело и дух, Новалис не доживљава као различите супстанце, већ напротив, у складу са Фихтеом, као различите моменте исте супстанце, духа. Људски организам код њега превазилази природне науке и његова организација и органи могу бити и материјални и духовни, а посебно, могу бити међусобно повезани, могу утицати једни на друге, мењати једни друге. Према томе, он користи реч орган у ширем смислу, тако да уобразиља може бити орган, филозоф може имати чуло за апсолутно, или песник чуло за поезију. Орган је у његовом контексту оруђе субјекта, без обзира на то да ли је материјално и духовно, а субјект је синтеза ове две инстанце.

недовољно познаје ово небеско чуло, ово најприродније међу свим чулима: једино помоћу осећања би се могло вратити старо, жуђено доба [...] Тада би се у њему родила сазвежђа, научио би да осећа цео свет, и то јасније и разноликије но што му сад око показује границе и површине” (Новалис 1964: 182). Човек, дакле, још није научио да осећа, није освојио небеско чуло, тотално чуло, још увек није способан да осећа непосредно цео свет, али ово, из описаних разлога, припада његовој могућности. У складу са тиме, читава људска историја може се поделити у неколико фаза: „Прва епоха је епоха хаоса” (Новалис, 1964, 250), потом, „[п]осредно (органиско) сазнање, додиривање и уживање представља другу епоху” (Новалис 1964: 250), да би се дошло до треће: „Трећа епоха је синтетичка – непосредно посредно сазнање, уживање и додиривање” (Новалис 1964: 250).⁶³ Човечанство се налази у другој епохи, које органе још увек третира као оруђа, објектификујући их, третирајући их као пуку природну нужност, али управо зато: „Умножавање чула и образовање чула спада међу главне задатке побољшавања људског рода, узвишавања човечанства” (Новалис 1964: 335). Новалисова темпорализација претпоставља период у коме су унутрашња и спољашња чула опстајала у недефинисаној мешавини, који се разликује од модерног доба у коме спољашња чула доминирају над унутрашњим и у којем су инструментализована (чула су пука оруђа/органи).

Ова несразмера довела је, као што запажа амерички германиста Чед Велмон, до пражњења перцепције и „обездуховљења унутрашњости човека” (Велмон 2008: 463). Просветитељско одељивање чулности од разума и ума само је део модерне поделе чулности⁶⁴ на пет различитих чула⁶⁵, која су за Новалиса последица отуђења модерног човека од сопственог бића (Велмон 2008: 464). Оног тренутка када се чулност сведе на телесност, односно природну нужност (или домен априорности, као код Канта), омогућује се њена рационализација. На основу описане „поделе чулности”, може се рећи да је Кантова анализа само релативно тачна, примерена само за модерну епоху, која је прелазна. Борба за еманципацију човечанства се као и код Шилера (такође

⁶³ Можемо приметити да је и историја осмишљена као дијалектичко, трипартитно кретање у коме будућности припада велика синтеза. Ово је једна од првих подела историје према начелу устројства чулности. У двадесетом веку систематски ће је, на позитивним основама, спровести Маршал Меклуан и Валтер Онг, а пре њих, методолошки оквир за овај тип историје поставиће Марк Блок и Лисјен Февр.

⁶⁴ Велмон скреће пажњу да је према Хоркхајмеровој и Адорновој алегорији у *Дијалектици просветитељства*, „подела чула у функцији поделе рада” (Велмон 2008: 464), али је ово, као што ћемо показати било јасно већ са младим Марксом.

⁶⁵ О појединачним чулима Новалис наводи: „Око је чуло за површине, осећање је већ за запремину. Слух је чуло за механичке покрете, чуло мириса и укуса су чула за хемијске покрете. Као што се језик и ухо, душевно настројење и укус налазе у међусобном односу, тако се без сумње и други органи налазе у заједници” (Новалис, 1964: 266).

песника) одиграва у домену чулности, али питање о естетском образовању добија сасвим нови заокрет. Могућност следеће „синтетичке” епохе, у којој ће бити развијено тотално чуло, непосредно посредно сазнање, почива на чињеници да чулност није само једносмеран процес, да није у питању само афицирање које долази споља, већ да се „често могу срести и трагови обрнутог односа, и брзо се примећује да би оба ова система заправо требало да се налазе у савршеном узајамном односу” (Новалис, 1964: 263).⁶⁶ Хармонична игра спознајних моћи, која се одиграва у сусрету са лепотом, овде је одведена један корак даље, тако да подразумева двосмерни чулни однос субјекта са природом, за који је човеку потребно да развије апсолутно чуло: „Апсолутно чуло било би средство и сврха у исти мах. Тако је свака ствар сама собом средство да се она упозна, да се искуси или да се на њу делује. Дакле, да бих неку ствар потпуно осетио и упознао, морао бих је начинити својим чулом и предметом у исти мах” (Новалис 1964:264). Ово је спознаја која из Фихтеове перспективе приличи апсолутном, а не емпиријском субјекту, али услед њиховог преклапања код Новалиса, апсолутно чуло припада домену могућности емпиријског субјекта зато се показује као циљ кретања читаве историје.

Постоје, међутим, појединци који већ у модерној, фрагментарној и отуђеној епохи раде на сопственој чулности, овладавају чулима и на тај начин припремају терен за велики преокрет – то су, наравно, уметници: „Сликара тако већ донекле има власт над оком, музичар над ухом, песник над снагом уобразиље, језичким органом и осећањем, или, боље рећи, већ и над неколико органа у исти мах, чија дејства спаја у језичком органу или их спороводи у руку [...] и помоћу њих делује по вољи, помоћу њих по вољи представља свет духова” (Новалис 1964: 264). Овладавање чулима припада естетском образовању, па је оно и даље од пресудне важности, али је еманципација променила значење – није више реч о стварању заједнице која ће бити царство слободе, већ о самопревазилажењу стања у коме се тренутно налазимо кроз промену саме спознајне структуре (организма) субјекта.⁶⁷ Уметници су „авангарда” овог пројекта.

Други пресудан корак који можемо да препознамо у Новалисовом разумевању чулности јесте његова структурна повезаност са језиком: „Свако чулно је репрезентативно, симболичко, медијум [...] Што је представа, ознака, копија

⁶⁶ Ново доба подразумева стварање новог тела: „Ако наше тело није ништа друго до заједничко централно дејство наших чула, ако ми господаримо чулима, ако смо кадри да их по вољи покренемо на делатност, да их заједнички центрирамо, онда само од нас зависи да себи дамо тело које хоћемо” (Новалис 1964: 264).

⁶⁷ Можемо рећи да је Новалис у разумевање чулности унео одређену дозу мистицизма, али његови увиди и поред тога имају огроман значај за развој модерног схватања уметности.

својственија, што је апстрактнија, могло би се рећи, што је мање слична предмету, надражају, то је чуло независније, самосталније” (Новалис, 1964: 250). Према овој логици надражаји су попут слова, а опажање попут процеса читања. Овакав опис нас води директно до Рансијерове интерпретације, према којој је чулност увек већ испреплитана са облицима језика и материјалношћу слова. Ово је још један разлог због чега чулност није кантовски пасивна – као и читање, она бира и комбинује чулне датости у шире семантичке целине. Уколико се чулности може приступити као језику, онда је сам језик у извесном смислу метаозначитељ заједничке супстанце у различитим чулним означитељима. Ситуација се додатно компликује када се описано схватање чулности постави у однос са чувеним Новалисовим исказом о језику: „Треба се само чудити тој смешној заблуди што људи мисле – да говоре ради ствари. Нико не зна за оно што је управо својствено језику: да се он брине само о себи самоме” (Новалис, 1964: 217).⁶⁸ Овај исказ је често тумачен као пуки формализам, као усмереност језика на поигравање са самим собом изван било какве релације са светом, или као субјективизација језика, који својим аутономним поступцима онемогућује јасноћу и развојност. Али ако је сама чулност устројена као језик, онда је поигравање језика са самим собом једна врста кретања саме чулности. Јасно је да се песништво као домен у коме се језик препушта самом себи стога поново јавља као пресудно место за стварање нове чулности.

Рансијер наведену реченицу интерпретира на следећи начин: „уколико језик нема разлога да се брине о било чему другом осим о себи, то није зато што је он самодовољна игра, већ зато што увек већ садржи у себи искуство света и текст знања, зато што увек већ говори само искуство, пре нас” (Рансијер 2011: 62). Не само да је чулност структурирана попут језика, да су речи и ствари изворно испреплитани, него језик захваљујући томе, увек већ изговара нашу стварност, наше искуство. Ово је свакако једна од централних теза на којима Рансијер инсистира: „Језик не одражава ствари; он изражава њихове односе. Али овај израз је и сам осмишљен као нова сличност. Уколико улога језика није да представља идеје, ситуације, предмете, или

⁶⁸ Новалис није први скренуо пажњу на значај језика на овај начин. Заслуга за тематизацију језика у контексту мишљења ове епохе припада Хердеру, као што нас обавештава Драган Проле: „Штавише, целокупну проблематику духовних наука Хердер је усмеравао ка антропологији, у чијем језгру није стајало ништа друго него извесна филозофија језика. Њена почетна претпоставка се ослањала на тезу о самониклости језика, што другим речима значи да темељ језика није ништа изван језика, па стога извор језика не захваљујемо, нити природи ни Богу. Као почетак који сам себе утемељује, језик је и индивидуализована творевина сваког народа” (Проле, 2013: 73). У оваквом приступу језику препознајемо и нешто од ренесансне логике коју описује Фуко, када говори о бесконачним нивовима сличности који су омогућавали „читање” природе.

карактере према правилима подражавања, то је зато што он увек већ представља, сопственим телом, физиогномију онога што каже” (Рансијер 2011: 63). Са Новалисом постаје јасно да језик самом својом структуром изговара устројство људског (чулног) искуства, пре самог субјекта. Ни језик, као ни појединачно чуло, не може бити, нити би требало да се своди на пуки инструмент „јер је увек већ огледало заједнице” (Рансијер 2011: 63), као и сама чулност. Новалис, а са њиме и други романтичари његове генерације обликују схватање према коме језик поседује одређену материјалност, која је, као што смо видели код Фихтеа, резултат материјализације духа, духа који мора постати свет. Кретање духа који иступа из самог себе како би се самом себи вратио у процесу самоспознаје, постаће и основ чулности самог језика, а немачки романтичари ће и поетичност разумети као израз духовне стварности, „понављајући Кантов опис природе као песме писане ‘шифрованим језиком’ и, попут Новалиса, асимиловаће изучавање материје и стару ‘теорију потписа’” (Рансијер 2011: 60). Ту, дакле, можемо препознати основ и оправдање за „сагласја”, која ће заступати, између осталих, Бодлер и многи модерни песници после њега, а посебно Црњански (чији суматраизам представља специфичну варијацију овог схватања).

1.5. Хегелово разумевање чулности и уметности

О значају и комплексности Хегелове филозофије није потребно посебно расправљати, нити треба посебно бранити његово место у историји филозофије. Ми овде немамо претензије да изложимо преглед читавог његовог система, па чак ни критички осврт на део његовог кретања будући да бисмо тиме превазишли обим и задатке које смо поставили за овај рад. Наш задатак јесте да осветлимо неколико момената његовог мишљења значајних за разумевање чулности у њеној релацији са уметношћу.

а. Чулност у *Феноменологији духа*

Хегел *Феноменологију духа* [1801] започиње расправом о чулности као извору сазнања, односно о посебном облику сазнања, који он назива *чулна извесност*. Као што смо до сада видели, дијалектичко мишљење остварује кретање кроз негацију, тако да се и полазиште (али и читаво кретање) *Феноменологије* може прочитати као

систематска критика различитих историјских становишта. Она се у њој сагледавају као део онтолошке нужности, која припада процесуалности самосвести у њеном процесу самоспознаје. Чулна извесност је, према томе, први ступањ спознајног одношења између свести, као субјекта, и чулне стварности, као објекта, који за себе верује да је најбољи начин стицања знања зато што је директан, непосредан, и да као такав стиче „непосредно знање, знање за оно што је непосредно или за оно што непосредно постоји” (Хегел, 1986: 59). Оно се често брани као „најбогатије сазнање, чак као сазнање бесконачнога обиља, за које се никако не може наћи нека граница” (Хегел, 1986: 59), тако да се коначно показује и као најистинитије (Хегел, 1986: 59). Овакво сазнање, међутим, подразумева одређене претпоставке које оно само никада не доводи у питање. Према њему, појмовно посредовање сазнања, апстракција мишљења, нарушава непосредност односа субјекта и објекта, удаљујући субјект од посебности појединачног предмета и његове чулне многоликости и онемогућавајући га да схвати његове јединствености и непоновљивости. Другим речима, до конкретних упојединачених предмета може се, наводно, доћи само путем релације чулне извесности. На овај начин, индивидуалност предмета постаје онтолошки фундаментална, тако да се говори о постојању „спољашњих предмета, који су у стању да се још тачније одреде као стварне, апсолутно појединачне, сасвим особене ствари, од којих ниједна не поседује више неку ствар која је са њом апсолутно једнака; то постојање је [...] апсолутно сигурно и истинито” (Хегел, 1986: 67). Према томе, постојање чулног предмета (наводно) претходи свим његовим карактеристикама које га утапају у општост рефлексије.

Хегел ће показати како непојмовни приступ чулне извесности ствара знање које се само чини особеним, али које заправо представља „најапстрактнију и најубогију истину”, која „искazuje само ово: то *јесте*; и њена истина садржи једино постојање ствари” (Хегел, 1986: 59). Проблем са њеним становиштем је то што не може да повеже појединачно постојање са посебним и општим, тако да у појмовима види опасност јер се они односе на мноштво појава, па би непоновљиво појединачно постојање требало да им измиче. Чулна извесност обећава две ствари које не може да испуни – сигурност у „ову” ствар и сигурност у „оно што би она представља, с обзиром на мноштво различитих особина” (Хегел, 1986: 59). Али ми убрзо сазнајемо да се ове две могућности не тичу чулне извесности зато што у њој „свест са своје стране постоји само као чисто *Ја*; или ја се у њој налазим само као чисти овај и предмет се у њој налази исто тако само као чисто ово” (Хегел, 1986: 59). Уместо да се субјект и објект

односе непосредно, као појединачне и непоновљиве инстанце, они се, напротив, односе међусобно као најчистије апстракције, „чисто Ја” и „чисто ово”, тако да сама ствар јесте, „и то је оно што је за чулно знање битно, и то чисто биће или та једноставна непосредност сачињава њену истинитост. Исто је тако извесност као веза непосредна чиста веза: свест јесте Ја, и ништа друго, она је неки чисти овај; појединачни овај зна за чисто ово, или за појединачно ово” (Хегел, 1986: 60). Свест се на ступњу чулне извесности, дакле, цепа на, како то Хегел запажа, два „ова”, „један овај као Ја и једно ово као предмет” (Хегел, 1986: 60), а да о томе сама не може да каже ништа више сем да је предмет независан од ‘Ја’. Али за њега у овом тренутку предмет постоји и као такав је оно истинито и суштинско, равнодушан према томе да ли је предмет спознаје. Предмет опстаје „чак и када се за њ не зна; знања пак нема ако нема предмета” (Хегел, 1986: 60). Хегел закључује како предмет треба посматрати да би се могло упоредити обећање чулне извесности са начином на који је он заиста дат.

Из тог разлога, његова аргументација усмериће се на оно што чулна извесност захвата, тако што ће њу саму питати о „овоме”, као о њеном садржају. Једини одговор који она може да пружи, без посезања за појмовима и излажења из сопствене „непосредности”, јесте двоструки облик постојања „овога”, а то је: сада и овде (Хегел, 1986: 61).⁶⁹ И одмах је очигледна контрадикција у коју чулна извесност запада јер уместо самог предмета она нам даје нешто што припада многим предметима. Хегел потом наводи како самом „сада”, не припада ни једна конкретна временска садржина („ни дан ни ноћ”) али да оно омогућује сваку садржину, да иако „оно јесте *такође* и дан и ноћ” тако да га „то његово другобивство апсолутно не афицира” (Хегел, 1986: 61). Ако је „сада” равнодушно према садржају, онда га морамо означити као општост тако да „оно што је опште, дакле, јесте у ствари истинитост чулне извесности” (Хегел, 1986: 61).

Како је предмет који се поима проблематичан, може се помислити да његова конкретност зависи од субјекта поимања, будући да се тек у односу на њега, неко овде и сада могу успоставити као конкретно овде и сада.⁷⁰ Али уколико је ‘Ја’ потврда конкретности и непосредности, очигледно је да више различитих ‘Ја’ перципирају

⁶⁹ Овде је, наравно, реч о критици емпризма који је био постављен антагонистички према апстракцијама, упућујући уместо тога на чулно искуство и његову поузданост. Хегел корак по корак показује да је ова поузданост илузија.

⁷⁰ Хегел наводи: „[С]нага истине чулне извесности налази се у Ја, у непосредности мога гледања, слушања итд.; ишчезавање појединачнога сада и овде које ми замишљамо спречава се тиме што их ја задржавам. Сада јесте дан, јер ја дан видим; то овде јесте дрво, управо из тог истог разлога” (Хегел, 1986: 62).

различита овде и сада, тако да се уместо апсолутне потврде, „једна [...] од тих истина губи у оној другој” (Хегел, 1986: 63). Оно што се не губи, међутим, сам субјект посматрања, ‘Ја’ које посматра, носилац ове радње која није усмерена не нешто одређено. Он ни сам није одређен па је и он општост, једно „опште Ја“ . Истина чулне извесности, према томе, јесте нешто сасвим супротно ономе што она сама о себи трврди, односно чулна извесност у својим „непосредним” интеракцијама са предметима непрестано долази до општости уместо конкретности: „Наравно ми при томе не представљамо опште ово, или постојање уопште, али ми *исказујемо* оно што је опште” (Хегел, 1986: 61). „Природна“ свест која би требало да се налази на почетку апсолута у ствари је већ произведена, дакле, исторична.

На овом месту Хегел уводи још један комплексан проблем – проблем језика – зато што се чулна извесност сусреће са изрицањем конкретности у језику, на које језик одговара са „овде”, „сада”, дакле са општостима. Видели смо да Новалис добро увиђа да је језик незаобилазан и да се не може инструментализовати, док се за Хегела чини као да није проблематичан. Савремени италијански филозоф Ђорђо Агамбен у делу *Језик и смрт* (1991)⁷¹ коментарише управо ово поглавље *Феноменологије духа* доводећи је у однос са Хегеловом младалачком химном „Елеусина“, у којој се као централни проблем поставља недовољност језика да изрази непосредно (чулно) искуство тајног обреда елеусинских мистерија, због чега је неопходно наметање тишине инициранима, чиме се доживљено искуство затвара у унутрашњост. Агамбен сматра да се слична логика, али сада развијена и продубљена, може прочитати и у *Феноменологији*:

[Ј]ер чулно ово које се има у виду јесте недостижно за говор који припада свести, ономе што је по себи опште. Стога би се оно распало под утицајем стварног покушаја да се исказе; они који би његово описивање започели не би били у стању да га заврше, већ би морали да га препусте другима који би најзад и сами признали да говоре о једној ствари која не постоји (Хегел, 1986: 67).

Језик се повлачи испред конкретног предмета зато што припада свести, која је по себи општа: „Можемо чак рећи да је неизрециво овде чувано од стране језика, далеко боље него што су иницирани то икада могли” (Агамбен 1991: 12–13). Хегел ће се и у *Феноменологији* позвати на елеусинске мистерије како би показао ову негативну

⁷¹Прев. аут.

страну језика,⁷² а оно што је неизрециво „није ништа друго до самог значења” (Агамбен 1991: 13), које мора да остане неизречено како би сваки чин говора био могућ. Тајни садржај „елеусинске мистерије”, према Агамбену, није ништа друго до „искуство негативности које је увек већ инхерентно значењу, сваком *Meinung* чулне извесности” (Агамбен 1991: 13). Ритуална забрана говора је зато потпуно сувишна јер сам језик „штити неизрециво тако што га изговара, односно, тако што га обухвата у својој негативности” (Агамбен, 1991: 13). Сваки говор изговара неизрециво, али то значи да „демонстрира шта оно јесте: *Nichtigkeit*, ништавило” (Агамбен 1991: 14). Природна свест, дакле, непрестано несвесно изговара ништавило као сопствену истину. Ово, такође, значи да је говор у негативној релацији са чулно конкретном стварношћу.

Рансијер ће се такође позвати на Хегела када буде говорио о односу између језика и ствари. У интервјуу који је дао за *Летопис Матице српске*, на питање о услову могућности преплитања језика и чулне стварности, он одговара: „То је питање дефиниције. Ако под ‘чулном стварношћу’ нечега подразумевате особину коју оно поседује *per se*, онда је јасно да је језик не представља. О том питању Хегел је рекао све што мора бити речено. Оно што ја називам ‘чулним’ јесте преплитање: чулно је нешто што је означено, речено, описано и квалификовано” (Рансијер, 2015: 257). Између чулне извесности о којој Хегел говори и чулности о којој говори Рансијер постоји јаз који се, унутар Хегеловог система, може превладати једино тако што ћемо пратити даље кретање свести док не дођемо до првих корака самосвести, која препознаје себе у чулности и почиње да је преображава. Са друге стране, можемо приметити да је Рансијерова констатација усмерена у два правца: први се односи на Шилерову тезу о естетском стању, коју и сам Рансијер заступа, а други се односи на Новалиса и његову констатацију о нетранспарентности језика, његовој неинструменталности, односно примарности језика за конструкцију људског искуства. На нивоу чулне извесности, међутим, језик не може да изговори ништа конкретно, али питање које можемо поставити јесте: да ли човек уопште може да постоји у чулној извесности? Хегел нам јасно показује да је овако нешто заблуда коју сама чулна извесност о себи ствара.

⁷² Хегел се директно позива на елеусинске мистерије када расправља о овоме: „У томе погледу може се онима који заступају ону истину и извесност реалитета чулних предмета рећи да њих треба упутити у најнижу школу мудрости, наиме, у старе елеусинске мистерије Церере и Бахуса, да прво треба да науче тајну једења хлеба и пијења вина; јер онај ко је у те тајне посвећен не само доспева до сумње у постојање чулних ствари, већ до очајања због њега, и на њима извршује делимице сам он њихово ништавило, делимице гледа како га оне саме извршују” (Хегел, 1986: 66)

На самом крају, како примећује савремени британски филозоф Роберт Стерн, он чулно извесност доводи пред неразрешиву дилему – или се њоме жели појмити суштина конкретног предмета, али се уместо тога долази до саме општости, чиме читав њен пројекат постаје упитан, или сами предмети уопште и немају конкретну суштину, тако да нема потребе да се чулно поимање поставља испред појмовне спознаје (Стерн 2002: 48).⁷³ Како би се изборила са овом контрадикцијом, чулна извесност покушава да установи појединачност предмета и субјекта тако што игнорише све друге предмете и субјекте,⁷⁴ чиме „као суштину чулне извесности постављамо њену целину, а не више само један њен моменат” (Хегел, 1986: 63), што значи да се у њој више не може установити никаква разлика, никакав субјект и објект, и једино се још „целина чулне извесности придржава ње као непосредности” (Хегел, 1986: 63). Као таква, чулна извесност више не може да нам се представља као непосредна, нарочито ако јој „скренемо пажњу на неко сада, које представља ноћ, или на неко Ја за које то сада јесте ноћ” (Хегел, 1986: 64). Само показивање на коме је инсистирала показује се као „кретање које поседује на себи различите моменте; ставља се *ово*; међутим, ставља се напротив једно друго ово, или оно *ово* укида се: и то другобивство или то укидање првога такође се укида, враћајући се на тај начин томе првоме” (Хегел, 1986: 65). Видимо да чулна извесност не може да испоручи оно што обећава, и уместо конкретног садржаја, саме појединачности која испуњава чулност, она нам, парадоксално, доноси општост.⁷⁵ Чулна извесност се показује као комплексан однос између субјекта и општости, за коју она погрешно верује да је сама конкретност.

Покушавајући да разреши сопствене контрадикције, свест превазилази чулну извесност и о предмету и себи почиње да размишља у категоријама опажања.⁷⁶ За разлику од ње, опажање схвата „оно, што је за њу појединачно биће, као оно што је опште” (Хегел, 1986: 68). Пошто је предмет као општост са којом улази у однос чвориште комплексних посредовања, оно мора да му приступи као таквом, па се

⁷³ *Прев. аут.*

⁷⁴ Хегел наводи: „Ја *овај*, исказујем дакле оно овде као дрво, и не окрећем се уназад, тако да би се за мене то овде претворило у неко не-дрво; ја се такође не обазирем ни на то што неко друго Ја види оно овде као не-дрво, нити на то што ја лично схватам неком другом приликом оно овде као не-дрво, а оно сада као не-дан, него ја јесам *чисто опажање*” (1986б: 64)

⁷⁵ Хегел наводи у вези са показивањем: „Дакле, само показивање јесте кретање које исказује оно што у истини јесте то сада, наиме један резултат или једно мноштво сада сажето уједно; и *то показивање је сазнавање да је оно сада нешто опште* (Хегел, 1986: 65). На другом месту поново наводи, сада у вези са језиком: „Ако ја кажем: једна појединачна ствар, онда је ја штавише исказујем исто тако као оно што је сасвим опште, јер свака ствар јесте једна појединачна ствар; и исто тако ова ствар јесте све што се хоће” (Хегел, 1986: 67).

⁷⁶ Како Хегел закључује, у чулно извесном односу са „овим” „уместо да *знам нешто што је непосредно, ја опажа*” (Хегел, 1986: 67).

„предмет [...] на тај начин показује као ствар са многим особинама” (Хегел, 1986: 68–69). Ствар са многим особинама није ништа друго до повратак на разумевање предмета као супстанце са акциденцијама које је одређују.⁷⁷ Ово се становиште, барем у почетку, чини задовољавајућим, а предмети као мноштво чулних особина које су и саме општости, постају одређене комбинације ових општости.⁷⁸

Чиста суштина се тако испоставља као „непосредно“ присуство одређеног мноштва, које је и само мноштво општости, али свака од одредби суштине једнако као и она сама такође заузима исто то присуство тако да се ни једно од њих међусобно не пориче: „[Н]иједна од тих особина не поседује неко друго овде него што је овде друге особине [...] она оставља остале њене особине на миру и повезује се са њима једино оним равнодушним ‘такође’. Ово такође јесте, дакле, оно само чисто опште или онај медијум, оно *стварство* које те особине тако сажима уједно” (Хегел, 1986: 70). Суштина неког појединачног предмета јавља се у опажању као неком „овде” које има многе одлике, које су међусобно равнодушне једне према другима, тако да се могу гомилати једна на другу, а њихова спојница је инклузивна копула. Она и није ништа друго до посредовање предмета, сама чиста општост, само „стварство” ствари, на основу које је њено присуство у опажању могуће.

Следећи логику инклузивне копуле, међутим, долази се до превазилажења разумевања ствари као мноштва и прелазак на разумевање ствари као једног. Уколико би се многе особине предмета односиле само на себе, биле би међусобно „апсолутно равнодушне” али тиме „не би представљале одређене особине; јер оне су одређене само уколико се разликују и уколико се односе на друге особине као супротне” (Хегел, 1986, 69). Зато равнодушност мора престати, „такође” се као медијум мора суспендовати, а нови медијум „представља и *јединицу*, јединство које искључује. – Јединица јесте моменат негације, уколико се она на један прост начин односи на саму себе, искључујући друго, и помоћу које је стварство одређено као *ствар*” (Хегел, 1986: 69). Тек када постане једно које није пуко мноштво, већ мноштво које се у себи међусобно одређује, предмет опажања може да се сагледа као ствар.⁷⁹ Кретање ствари

⁷⁷Али као што ћемо видети, на крају овог поглавља, и оно ће се показати неадекватним. Сврха Хегелове расправе је, према томе, „да покаже како је проблематично размишљати о општости као чулној општости” (Стерн 2001: 51).

⁷⁸Хегел наводи: „Тај апстрактни општи медијум, који се може означити као стварство уопште или као чиста суштина, није ништа друго до овде и сада, као што се то показало, наиме ништа друго до једна проста скупина многих овде и сада; али ови многи су у својој одређености просто оно што је опште” (Хегел, 1986: 69).

⁷⁹Прелаз са „такође” на „јединицу” јесте, међутим, традиционално сагледаван као проблематичан. У његову одбрану, Тејлор наводи како само посебна ствар може да има одредбе, што значи да „не може

Хегел сажима у три момента: први подразумева равнодушну општост, множину особина повезану иклузивном копулом, потом њену негацију јединицом унутар које се супротне особине искључују, како би се на крају остварила веза ова два момента, као „јединство мноштва разноликости” (Хегел, 1986: 70), појединачност која се показује као множина.

Проблем са овако изграђеном ствари за опажање јесте у томе што се она јавља као противречна, зато што се предмет јавља истовремено као нешто појединачно и као нешто опште, као једно и као мноштво, тако да „свест за коју сада постоји једно чулно биће представља само једно мњење, то јест она је потпуно изашла изван опажања и вратила се у себе. Али, и само чулно биће и мњење прелазе у опажање” (Хегел 1986б: 72), тако да субјект бива увучен у кружење које се на сваком кораку укида и своди на појединачни момент као сопствену истину.⁸⁰ На овом ступњу, будући да није способна да одреди истину предмета, свест ово покушава да оправда тако што ће његове разнолике одредбе сматрати несуетинским, али како га управо ове одредбе разликују од свих других предмета, приморана је да призна да су му они ипак неопходни, „тако да се и разлика суетинског и несуетинског урушава“ (Стерн 2002: 58). Узрок који Хегел наводи за овакво стање процеса спознаје јесте неадекватно разумевање општости од стране опажања, будући да га оно разуме као неко мноштво карактеристика, чиме од предмета ствара некохерентну, нестабилну мешавину. Предмет је тако у својим битним одређењима, онима која би требала да представљају његову суетину, *укинут*, као што се и у свом чулном бићу показао укинутим.⁸¹ Али ови покушаји се и сами показују проблематичним, а она истинитост „која треба да се добије помоћу логике опажања, показује се да у једном и истом погледу представља супротност, и да услед тога за своју суетину има безразличну и безодредбену општост” (Хегел, 1986: 77).

истовремено да буде црвена и зелена” (Тејлор, 170, цит. у Стерн 2001: 53). Френсис Херберт Бредли (на чијој филозофији је Т. С. Елиот докторирао), са друге стране сматра како је у питању „успостављање разлике између ствари и њене одредбе, односно чињенице да одређена ствар може да има одредбу, али да она сама није та одредба, али ни све своје одредбе одједном” (Бредли, цит. у Стерн 2002: 54).

⁸⁰Једнако као и сама ствар и он бива расцепљен на два екстрема – јединство и мноштво: „Ако бацимо поглед уназад на оно што је свест малочас узела на себе и на оно што сада узима на се, на оно што је малочас приписивала ствари и на оно што јој сада приписује, онда се показује да она наизменично претвара у обоје не само себе већ и ствар, наиме у чисту безмножинску јединицу и у једно *такође* које је разложено у самосталне материје” (Хегел, 1986: 74).

⁸¹Видели смо како се предмет препознаје као оно што је опште на основу чулности, али као што Хегел истиче, како та општост „није једнака са самом собом” (Хегел, 1986: 77) само је несавршена општост која се распада на супротности, а да истовремено покушава да се ослободи њихове противречности „помоћу оних *такође* и *уколико*” (Хегел, 1986: 77), успостављајући потом и разлику између суетине и несуетинских одлика предмета, освајајући тиме оно истинито.

Крећући се од чулне извесности, преко опажања, свест долази до мишљења, али се оно још увек показује као општост условљена предметом. Мисао, међутим, треба да се препозна у општем, које је безусловно, које ће постати њен прави предмет и чији појам ће схватити као такав. Предмет ће се на овај начин вратити из релације са другим у себе самог и постати појам по себи, што значи да је он суспендован као чулно постојање. Свест која препознаје предмет као појам, као дух, међутим, сама још није себе доживела као такву, односно још увек није самосвест. Између ње и предмета још увек постоји расцеп. Да би га превазишла, она прво мора да разреши контрадикције појма предмета који се, захваљујући успостављању суштине, сада јавља као форма и садржина: „Али, пошто то безусловно опште јесте за свест предмет, то се на њему показује разлика између *форме* и *садржине*” (Хегел, 1986: 81). У процесу превладавања свести која почива на вери у непосредност чулности и опажања, јавља се, између осталог, претпоставка сваког уметничког дела, као што ћемо видети када будемо говорили о Хегеловој *Естетици*. Тамо ће она бити анализирана као историјски опосредован однос садржине и форме, дакле, безусловне општости и чулне појединачности, у којој форма треба да буде суштинска за садржину коју доноси у појавност. За Хегела, према томе, форма и садржина нису безусловно супротстављене, већ је у оштости „постављено једино њихово прелажење једне у другу” (Хегел, 1986: 81).

Након што је појединачан предмет успостављен на овај начин, он се показује као самостална материја, односно као мноштво материја, чији предуслов је управо њихова самосталност: „Материје које су самостално постављене прелазе непосредно у своје јединство, и то њихово јединство прелази непосредно у развој; а овај опет враћа се у редукцију. Ово пак кретање јесте оно што се назива *силом*” (Хегел, 1986: 81).⁸² Констатујући силу као оно што чини основ предмета, ми смо коначно напустили његово чулно разумевање, будући да силе нису приступачне опажању, већ пре свега разуму. Опажање предмет може да разуме једино као осцилацију између мноштва карактеристика и њиховог јединства, али није у стању да одреди шта је пресудно за њихово јединство јер му тако нешто није приступачно, и тек разум схвата предмет као

⁸²Хегел овде прелази на појам силе који почиње да домира научним и филозофским дикурсом 18. века захваљујући Њутновој физици и који ће бити значајан за Лајбница, а посебно Канта, Фихтеа и Шелинга. Они ће га поставити у основ филозофије природе, као што то објашњава савремени немачки филозоф Волганг Нојсер : „[А]ко бисмо желели да опишемо општи научни приступ осамнаестог века путем једног појма, могло би се доста тога рећи у корист избора појма силе [...] разнолики контексти у којима је примењивана [укључивали су][...] класичну механику [...] магнетизам и електрицитет, хемију, биологију и медицину, као и психологију, етику, естетику” (Нојсер 1993: 383–4).

појаву уређене структуре сила које су међусобно испреплитане. Посебно је значајно што се он више не разумева статично већ као производ или сукоб. Појам предмета стога може да се успостави једино тако што ћемо претпоставити неку двострукост. На овај начин, силе које улазе у сукоб нису самосталне датости, већ постоје захваљујући једна другој, што значи да оне немају сопствено супстанцу на којој би почивале. Видимо да се кроз појам силе припрема простор за дијалектику господара и роба, али сада је супротстављеност још увек на ступњу предмета који стога што је само за свест, превазилази домен чулности и ступа у оно „унутрашње” , односно у „натчулни свет” (Хегел, 1986: 86).⁸³

Унутрашњост као суштина ствари не појављује се за свест „непосредно”, у домену чулности, што значи да научни поглед на свет не може да се задовољи пуким опажањем већ је усмерен на оно што га превазилази, а опажању оставља обликовану појаву као привид. Хегел зато скоро платонистички изјављује: „Због тога се то развијено биће силе зове *појава*; јер привидом ми називамо оно биће које непосредно само по себи јесте једно небиће” (Хегел, 1986: 86). Чулност није изгубила сваки значај, али она сада спада у привид, небиће што не значи да је пуко ништа већ, као што ћемо сазнати у *Науци логики*, да је суштинско небиће, небиће неке суштине. Она, према томе, „није само један привид већ појава, једна целина привида. Та целина као целина, или као оно што је опште, јесте оно што сачињава оно што је унутрашње [...] У тој су целини суштаства опажања претпостављена за свест на предметан начин” (Хегел, 1986: 86).⁸⁴

Иако је сада предмет коначно сагледан у његовој натчулној суштини, која се може схватити као оно натчулно, он је управо зато одвојен од субјекта који у њему још увек види радикалну другост. Свет тако остаје расцепљен на субјект и објект спознаје, који се појављује за њега, али у коме он не може да се препозна, па зато унутрашњост објекта остаје празна, као неко „ништа појаве“. Научни поглед на свет према томе не може да задовољи спознају зато што свет у њему остаје расцепљен на нужност силе и слободу субјекта спознаје, који у њој додуше налази разрешење за многоликост чулности али истовремено наилази на празну општост уместо на себе. Ова општост је

⁸³Истина силе према томе „остаје само само *мисао о* њој; и моменти стварности силе, њене супстанције и њено кретање незадрживо се сурвавају у једнолико јединство” (Хегел, 1986: 85-86).

⁸⁴У овоме видимо и критичку оштрицу усмерену према Кантовом расцепу на ствар по себи и појаву – Хегел покушава да покаже како су оне међусобно структурно повезане што значи да је ствар по себи приступачна, односно да превазилази чулност, али да разум може да је захвати.

у основи систем природних закона,⁸⁵ који нису приступачни чулима, али који се оспољавају у многоликој појави природе и коју мишљење успева да обједини у одређеној теоријској концепцији. Чулни свет се у научном мишљењу онда утапа у општост ових закона, али у њима и ишчезава. Осим тога, иако они одређују нужност чулне појаве, разумевање у њиховим категоријама остаје недовршено, будући да не могу да посведоче ништа о сопственој основи, о самој нужности.⁸⁶ Иако нам помажу да опишемо свет, закони нам не помажу да га објаснимо зато што остају на нивоу таутологије, тако да свест долази до становишта да без појединачних предмета њено схватање нема садржину па се и примарност општег у односу на појединачно показује као нестабилно.⁸⁷ Удвојеност и супротстављеност два света, међутим, само је површинска, и треба укинути представу о удвајању, о различитим „елементима постојања“, до које долазимо путем чулности, зато што натчулни свет превазилази чулни „имајући га у исто време у самом себи“ (Хегел, 1986: 98). Он је тако изокренути свет за себе, односно изокретање самог себе: „[О]н јесте он сам и његов супротни свет у једноме јединству. Само тако он представља разлику као унутрашњу или разлику саму по себи, или постоји као *бесконачност*“ (Хегел, 1986: 98). Разлика према томе постаје само унутрашња разлика на исти начин на који је и Фихте описао самопостављање ‘Ја’ кроз постављање ‘Не-Ја’. Свет никада није ни био истински двострук, већ је у питању његово оспољавање унутар самог себе за себе односно, за свест. На тај начин је и чулност искупљена као небиће.

Хегел потом наводи да разум није способан да схвати бесконачност „пошто он разлику по себи, самоодбијање онога што је истоимено и оне неједнакости које се привлаче, поново раздељује између два света или између два супстанцијална елемента“ (Хегел, 1986: 100-101). Разум, дакле, чулност може да гледа само као чулности, а дух само као дух, и није способан да их види као разлику унутар идентитета, већ непрестано обнавља расцеп на натчулно и чулно, супстанцу и предикате, тако да се на њему не може засновати превазилажење дуалности. Али општост не треба да буде схваћена као другост, већ као сама суштина стварности, тако да свака појединачност може да буде јединствена управо зато што истовремено учествује у општости –

⁸⁵ Хегел наводи: „Натчулни свет представља по томе мирно *царство закона*, додуше с оне стране света који се опажа“ (Хегел, 1986: 90).

⁸⁶ Нужност делује као нека пука датост: „Али, нужност је овде једна празна реч; сила мора да се тако удвостручи, управо зато што мора. Ако је, дакако, постављен позитивни електрицитет, онда је и негативни електрицитет по себи нужан“ (Хегел, 1986: 92)

⁸⁷ Филозофија се, међутим, управо креће овим „изокренути светом“ (Хегел, 1986: 94) унутрашњости, али јој остаје задатак да покаже какав он по себи јесте, уколико сачињава суштину појаве.

уколико би се било ком предмету одузела општост, његова чулна одредивост била би немогућа. Следећи неопходан ступањ разумевања за Хегела претпоставља препознавање разума у медијуму другости: „У унутрашњости појаве разум не доживљује уистину ништа друго до саму појаву, али не појаву каква она јесте као игра сила, већ ту игру сила доживљује у њеним апсолутно-општим моментима и њиховоме кретању, те, у ствари, доживљује једино сама себе” (Хегел, 1986: 101). Ово доживљавање није ништа друго до први корак самосвести, чиме се истовремено успоставља основ за превазилажење апсолутне супротстављеност субјекта и објекта.⁸⁸ Ступајући у самосвест, Хегел, као и Фихте, превазилази Кантову поделу на ствар по себи и ствар за другог: „[О]нда се јасно види да биће-по-себи и биће-за-друго јесу једно исто; јер то по-себи јесте свест [...] Ја јесте садржина односа и сам однос” (Хегел, 1986: 105). То, такође, значи да сама чулност није пука другост духу већ је и сама дух.

Последица разумског одношења према свету јесте да његова истина увек остаје неухватљива, увек спољашња разуму, зато што му приступа као објекту који се може посматрати независно од самог посматрача. Али свест припада свету, она у њему делује⁸⁹ и овим деловањем га преображава. Схватајући сопствену уплетеност у свет, свест више не може да има само један „спољашњи” предмет, како је то раније био случај, већ се он удваја: „Самосвест поседује од сада један двоструки предмет, један који је непосредан, то јест предмет чулне извесности и опажања, који је, међутим, за њу означен знаком онога што је негативно, и други предмет, наиме саму себе, који представља праву суштину и налази се једино тек у супротности првога предмета” (Хегел, 1986: 106). Ова супротављеност је, заправо, кретање самосвести, која је укида будући да кроз њу остварује сопствени идентитет. Свест која коначно сагледава себе као конструктивни моменат стварности, сада стварност посматра као саму себе. Њено препознавање себе у свему има за последицу и драматичну трансформацију објекта, који зато постаје живот. Али као што свест покушава да се издвоји из света, одлазећи у

⁸⁸ Оно што посматра и оно што је посматрано, као две унутрашњости сада доводе свест да се препозна у објекту и да досегне самосвест: „Уздигнута изнад опажања, свест се показује као повезана са оним што је натчулно помоћу појаве кроз коју гледа у ту позадину. Оба екстрема, један екстрем чисте унутрашњости, други екстрем оне унутрашњости која гледа ту чисту унутрашњост, оба та екстрема, велим, сада су се поклопила [...] тако непосредно постоји безразличност обојих унутрашњих, наиме самосвест” (Хегел, 1986: 101–102).

⁸⁹ Хегелов прелаз на самосвест различито је интерпретиран кроз историју филозофије: „Према првој групи аутора [...] треба га разумети у чисто Кантовским категоријама, према којима оно што се одиграва после апорије изврнутог света јесте прихватање да је ‘суштина појаве, порекло јединства и поретка појава, не нека оностраност већ сама делатност самосвести у процесу разумевања” (Стерн 2002: 67), што сачињава прелаз са реализма на идеализам. Друга група сматра да га треба читати „као прелаз са теорије на праксу, будући да смо кроз теоријска разматрања раздвојили свет од свести, док у практичкој делатности делујемо на свет и тиме се као субјекти постављамо у његово средиште” (Стерн 2002: 67).

један екстрем, самосвест одлази у други и себе сада намеће свету, постављајући се у центар свега, као у Фихтеовом *Учењу о науци*. Она улази у однос са светом на нарцистички начин, који „има за своју суштину једино истину, наиме јединство самосвести са самом собом; то јединство мора да постане за самосвест суштинско, то јест самосвест је пожуа уопште” (Хегел, 1986: 106). Самосвест је *пожуа* (можемо се, такође, послужити психоаналитичким појмом *жеље*) свести за самом собом у свему са чиме улази у однос, што сачињава и бит њене практичке суштине наспрам безинтересне теоријске диспозиције. Основна релација са светом, дакле, више није посматрачка, већ релација пожуе (односно жеље). А како је самосвест усмерена према предметима као према себи, „предмет непосредне пожуе представља нешто што је живот” (Хегел, 1986: 107). Мноштво, које се на ступњу чулне извесности постављало као мноштво одредби предмета, потом на нивоу опажања као разнолико појављивање суштине, потом на нивоу свести као манифестација спреге сукобљених сила, сада се јавља као низ момената самог субјекта. Самосвест која предмет посматра као свој моменат, одржава се тако што савладава другост света односећи се према предметима као према нечему ништавном и тиме укидајући њихову појединачност.⁹⁰ Проблем са њом, дакле, настаје у процесу њеног задовољења пожуе: „Пожуа и извесност о самом себи, постигнута у задовољењу те пожуе, условљене су самим тим предметом, јер оне постоје благодарећи укидању тога другога; да се то укидање обави, мора постојати то друго. Самосвест, дакле, није у стању да својим негативним односом укине тај предмет; она га због тога, напротив, поново производи као и пожуу” (Хегел, 1986: 110).

Описана логика сасвим је конзистентна са ониме што ће Лакан назвати *метонимијом жеље*, преносећи (захваљујући Кожевеу) Хегелову дијалектику у психоаналитички дискурс опосредован лингвистиком.⁹¹ Жеља представља своје кретање као предметно, као усмерено на неки објекат, прикривајући тиме чињеницу да у овом објекту она жели само саму себе. Управо из тог разлога она није у стању да објект у потпуности укине и тако оствари коначан ужитак, већ је приморана да ово

⁹⁰ Свест предмет поставља за себе „као своју истину, поништава самостални предмет и тиме представља себи извесност саме себе као праву извесност, као такву извесност која је за њу саму постала на предметан начин” (Хегел, 1986: 110).

⁹¹ Као што то објашњава савремени британски психоаналитичар Дилан Еванс: „Лакан представља метонимију као дијахронијско кретање од једног означитеља до другог, дуж ланца означавања, будући да један означитељ увек упућује на други, у непрестаном одлагању значења. Жеља се одликује истим бесконачним процесом одлагања; жеља је увек ‘жеља за нечим другим’, па чим је објект жеље досегнут он престаје да буде пожељан, а субјектова жеља се усмерава на други објект. Зато Лакан пише како ‘жеља *јесте* метонимија’” (Еванс, 1996: 117). *Прев. аут.*

укидање одлаже у бесконачност, тако што ће га трансцендентализовати и тиме учинити недостижним, чиме ће омогућити да се кроз укидање конкретног објекта укине и његов статус објекта жеље, пројектујући ову улогу на неки други, и тако у бесконачност. Метонимија жеље, дакле, подразумева непрестану игру замене означитеља који заступају једно недостижно означено (што је повратак на описану удвојеност света). Жеља је приморана да производи објекте жеље како би сама опстала.

Кроз владавину над предметима, самосвест се остварује, али укидајући их, она окончава сопствено кретање оспољавања и враћања самој себи, остајући непрестано незадовољена. Она је зато приморана да стално налази нове предмете, што је води у бесконачно одлагање испуњења пожуде. Хегел зато прави пресудан заокрет у домену *праксиса* закључујући следеће: „Самосвест постиже своје задовољење једино у некој другој самосвести” (Хегел, 1986: 110).⁹² Препознајући себе у другој самосвести, субјект више није суочен са пуком другошћу предмета коју може једноставно негирати и тек „благодарећи томе [...] [он] *постоји* у ствари” (Хегел, 1986: 111). На овај начин, постављена је основа дијалектике господара и роба, али пре него што пређемо на њу, морамо запазити да се у међуодносу самосвести открива *појам духа*, као „њихово јединство: Ја које јесте ми, и ми које јесте Ја” (Хегел, 1986: 111). Дух се показује као процес и заједништво самосвести које себе препознају у предметима и једне у другима.

Проблем на који самосвест наилази у предметима, само се делимично решава сусретом са другом самосвести, будући да она постоји „само као једна *призната* самосвест” (Хегел, 1986: 112). Према томе, свака самосвест мора да призна другу као аутономног субјекта, као нешто што има независно постојање и коју зато не може да подреди својој појуди, својим сврхама, уколико она сама не пристане на ово подређивање. У овом процесу понавља се игра сила, само што је то сада игра сила у домену свести. Ово, међутим, доводи до двоструког проблема: „На првом месту, самосвест мора да иде на то да укине друго самостално суштатство да би тиме добила извесности о себи као суштатству; на другом месту, она тиме иде на то да укине саму себе, јер то друго јесте она сама” (Хегел, 1986: 112). Самосвест је на тај начин упућена на другу самосвест ради сопствене потврде, што значи да јој је она неопходна у истој мери у којој има потребу да је укине како би се потврдила као једино суштатство. Међутим, самосвести су првобитно упућене једна на другу као на предмете, односно оне још не препознају у оној другој другу самосвест, односно себе. Да би самосвест

⁹² Ово је корак који је већ, у другом оквиру, предложио Русо, као излаз из природног стања – тренутак у коме људско биће ступа у заједницу.

постала за друго она мора да покаже да је аутономна, односно „да није везана ни за какво одређено биће, уопште не за општу појединачност одређеног бића, не *за живот*” (Хегел, 1986: 114), који је раније препознала као садржај бића, препознајући се у њему. Тако да се самосвест мора упутити у два правца, прво у правцу задобијања потврде, а потом у правцу оспољења себе као самосвести, што значи, да ће њено негирање друге самосвести бити опосредовано негирањем сопственог потојања. Овакав опасан подухват вредан је једино зато што се кроз њега наизглед превазилази бескрајно одлагање задовољења пожуде/жеље у предметима, јер није потребно уништити другу самосвест да би се задобило њено признање.

Али како једна самосвест покушава да задобије признање кроз негацију, тако и друга самосвест чини то исто и оне улазе у сукоб: „Према томе, однос обеју самосвести одређен је тако што оне борбом на живот и смрт *осведочавају* и саме себе и једна другу” (Хегел, 1986, 115).⁹³ Неки аутори сматрају да је разлог за улаз у борбу на живот и смрт амбивалентан, односно да „осцилира између пожуде и потребе за признањем“ (Стерн 2002: 76). Али можемо да приметимо како је потреба за признањем управо условљена пожудом која у другој самосвести проналази начин да превазиђе своје незадовољство предметима. Да би ово признање било могуће, самосвест на овом ступњу не сме и сама да понуди признање, будући да би тиме довела у питање своју аутономију, која је разликује од свих других предмета.⁹⁴ У борби на живот и смрт, субјекти се показују као спремни да се одрекну сопственог живота и тиме се оспољавају као аутономне самосвести.⁹⁵ Стављајући живот на коцку и угрожавајући живот другој самосвести, субјект долази у парадоксалну позицију зато што сама смрт укида задобијено признање и тиме обесмишљава борбу – самосвест је упућена на постојање друге самосвести како би постојала као таква. Зато у овом процесу „за свест настаје то, да је за њу *живот* тако суштаствен као чиста самосвест” (Хегел, 1986: 115). Самосвест која долази до ове спознаје схвата да је апсолутна аутономија једнака

⁹³ У овом сукобу је лако препознати Хобсов рат свих против свих природног стања, који према Русоу заправо настаје тек након што се заједница установила, односно тек након што је установљена институција власништва. За Хегела је претпоставка сукоба досезање самосвести, а потом превазилажење њеног односа са предметима и улажење у однос са другим, дакле у неку врсту заједнице, духа, који је *оно ми које јесте ја* итд. Заједница на овом ступњу кретања јесте само сукоб и тек ће касније, кроз раличита посредовања, постати место остваривања свачије слободе.

⁹⁴ Хегел наводи: „И једино стављање живота на коцку јесте оно чиме се осведочава слобода, чиме се осведочава да суштина самосвести није биће, није непосредни начин на који се она појављује, не њена утонулост у распрострањење живота — већ то што у њој не постоји ништа што за њу не би представљало ишчезавајући моменат, то што она јесте чисто биће за себе” (Хегел, 1986: 115).

⁹⁵ Стерн наводи како бројни аутори (Сартр, Кожеве, Фукујама итд) сматрају да је ризиковање сопственог живота нужно како би се показало да „нисмо везани за објективну форму или за било које одређено постојање – невезани за живот” (Стерн 2002: 77).

самонегацији, као и да борба на живот и смрт може да се заврши само одсуством признања, будући да један од чланова мора да ишчезне, и због тога се повлачи пред смрћу, даје признање, а да сама не бива призната: „Благодарећи томе разлагању постављене су једна чиста самосвест и једна свест, која не постоји за себе већ за неку другу свест, то јест која постоји као бивствујућа свест или свест у облику стварства. Оба су момента суштинска [...] она самостална свест је господар, ова несамостална јесте роб” (Хегел, 1986, 116).

Дијалектика господара и роба од велике је важности за разумевање структуре чулне стварности. Видели смо раније како је свест, излазећи из теоријског, посматрачког става, улазећи у однос са предметима и препознајући себе у предметима, постала самосвест. Она је на предметима вршила рад сопствене пожуде/жеље долазећи до себе у свему, што такође значи да је престала да посматра чулну стварност као нешто потпуно наспрамно и дато, већ ју је сагледала као произведену и постављену. Она, међутим, није могла да се задовољи непрестаним разарањем ствари, за шта се сусрет са другом самосвести показао као могуће решење. Њихов однос се претворио у борбу за признање, а као резултат ове борбе успоставила се хијерархијска струкура самосталне и несамосталне свести, господара и роба.⁹⁶ Оваква структура ће се показати дубоко проблематичном, али и продуктивном, будући да се сада улоге самосвести у раду пожуде такође деле хијерархијски. За чулност, ово значи измену структуре посредовања, тако да сада једна свест непрестано ради на њеном обликовању, али не више у своје име већ у име другог. И ово је основа сваке *поделе чулности* о којој ће говорити Рансијер.

Једна свест је призната као таква, а друга то није. Једној је прихваћено свако право и достојанство свести – као што су видљивост, говор, право на одлучивање итд, док другој све ово остаје ускраћено. Оно што у оваквој подели чулности остаје прикривено јесте да је господар свест „која постоји за себе, али [...] која је посредована са собом помоћу једне друге свести, наиме помоћу такве једне свести у чију суштину спада то да је она синтезирана са самосталним бићем или са стварством уопште” (Хегел, 1986: 116). Из тога произлази да је господар опосредована свест, свест која у свом односу са стварношћу зависи од друге, робовске свести. У описаној дијалектици постаје очигледно да је *за сваку неједнакост предуслов сама једнакост*, упрво као што

⁹⁶Хегел се овде ослања на описе преласка из природног стања у друштвеност, који води кроз Хобсов рат свих против свих, али који почиње са Русоових становишта о човеку као усамљеној самосвести. Описана друштвена структура само је полазиште друштвеног развоја и као такав одговара најранијим друштвима.

ће то Рансијер тврдити, односно, да би самосвест себе успоставила као господара, потребна јој је друга самосвест, која јесте она сама, односно која јој је једнака, а тек накнадно, након борбе, може да се установи било каква хијерархија, која производи сопствена оправдања.

За роба је самостално биће господара „његов оков, од којег он у борби није могао да апстрахује, и због тога се показао као несамосталан, да би у стварству поседовао своју самосталност” (Хегел, 1986: 116). Захваљујући успостављању ове вертикалне структуре, господар се удаљава од чулности и између ње и себе поставља роба, остајући повезан са чулношћу само посредно. Читава структура сада изгледа овако:

[Р]об, као самосвест уопште, односи се на ствар такође негативно, и укида је; али она је за њ у исто време самостална, и због тога он није у стању да својим негирањем изађе са њом на крај уништивши је, или он је само *обрађује*. Напротив, за господара постаје путем тога посредовања непосредан однос као чиста негација те ствари, или *уживање*; оно што није пошло за руком пожуди, полази за руком господару – да са том ствари изађе на крај и да се задовољи уживањем (Хегел, 1986, 116).

У својој признато/непризнатој позицији роб спроводи рад самосвести на стварности у име другог,⁹⁷ али сада долази до пресудне трансформације у овом раду – како се у протеклој борби није определио за потпуну аутономију у односу на биће, роб га више не укида већ га *обрађује*. Ова чињеница омогућиће кретање историје, а тиме и историје чулности, која сада постаје континуитет рада, а не непрекидно разарање. Видимо, такође, да је несамосталност роба ограничена, будући да је он слободан да ради, односно да као самосвест преображава ствари, али да није слободан да ужива у раду, већ да је дужан да ужитак испоставља другом, чиме му се истовремено признаје и одузима дигнитет самосвести (само самосвест може да ствара ужитак у раду на

⁹⁷ Код Лакана он прераста у фигуру „великог Другог”. Велики Други је заступник симболичког поретка, закона и поља у односу на кога се конституише изворни расцеп у субјекту, расцеп који узрокује „да се субјект као такав разликује од знака у односу на који се могао најприје конституирати као субјект” (Лакан, 1986: 152). Са позицијом Другог, као оца/културе, субјект се идентификује кроз ривалски однос едипалног троугла: „Он се види у простору Другога, а точка одакле се он гледа је такођер у том простору. Дакле, ту је и точка одакле он говори, јер утолико што он говори, на мјесту Другога почиње он успостављати ту истиниту лаж, чиме се привуче оно што од жеље судјелује на разини несвеснога” (Лакан, 1986: 155). Еванс додатно објашњава: „Велики Други означава радикалну другост [...] Лакан изједначава ову радикалану другост са језиком и законом па је велики Други уписан у симболички поредак. Велики други, заправо и *јесте* симболичко у оној мери у којој је партикуларизиран за сваког субјекта. Други је тако други субјект у његовој радикалној другости и недводивој јединствености, али и симболички поредак који посредује однос са другим субјектом” (Еванс 1996: 136).

стварности, али овај ужитак није за њу).⁹⁸ Господар на овај начин разрешава ранији проблем самосвести у коме је она била приморана да се проналази у стварности и да одлаже задовољење своје пожуде, тако што приморава другу свест да ради на овом задовољењу.

Предност господара у односу на роба, међутим, није апсолутна јер иако је добио признање, оно је дошло од самосвести коју сам није признао као такву: „У томе је за господара несуштинска свест онај предмет који сачињава истину извесности о њему самом” (Хегел 1986б: 117). Пре него што се осврне на могуће разрешење дате контрадикције, Хегел ће нам описати стање роба, не само у односу према господару, дакле за другог, већ и у односу према себи. За разлику од господара који је страховао од губитка неког појединачног суштаства ова самосвест је „осетила страх од смрти – тога апсолутнога господара” (Хегел 1986б: 118) и тиме увидела да је самосвест као господар само релативни господар.⁹⁹ Потом, за разлику од господара који је још увек подређен захтевима сопствене пожуде/жеље, подређивањем господару робовска самосвест „укида своју оданост природном постојању у свима појединачним моментима, и одстрањује га радом” (Хегел, 1986: 118). Уместо господарске неограничене и необуздане пожуде, „рад представља обуздану пожуду, заустављено ишчезавање, или рад *образује*” (Хегел, 1986: 118). Образовање се овде, пре свега, тиче предмета, чулне стварности, на кога је самосвест претходно деловала искључиво негативно, а сада је образује:

Негативни однос према предмету претвара се у његову форму и у нешто што траје; јер управо за онога ко ради предмет поседује самосталност. Та негативна средина или то делање које се састоји у формирању јесте уједно појединачност свести или њено чисто биће за себе, које потом у раду иступа из ње и улази у елемент трајања (Хегел, 1986, 118).

Однос према чулној стварност, представља формирање нечега трајног, али тек као бића за себе самосвести која на њој ради. Самосвест се кроз рад оспољава у медијуму чулности, ступа из себе и постаје предмет за себе, трансформишући чулност према своме лику, чинећи саму себе трајном. Чулна стварност пре овог процеса обликовња

⁹⁸Лакан ће преузети ову структуру када буде говорио о ужитку као нечему што се увек остварује за Другог, у име оца, односно за сам симболички поредак.

⁹⁹Хобс ће управо смрт искористити као аргумент за стварање друштвеног уговора, као напуштање ратничког становишта господара од стране мноштва самосвести у име једне самосвести – суверена. Код француских мислилаца ова се логика обрће тако што се доводи до свог екстрема, када се формира идеја о суверености самог народа, а потом и Русоова општа воља.

није била без икакве форме; напротив, „њено биће за себе, постаје за њу предметом само тиме што она укида супротну форму која појединачно постоји” (Хегел, 1986: 119). Али форма која је постојала, природна форма, била је индиферентна према садржају, односно могла је да се промени, а да тиме не дође до промене самог садржаја. Форма коју роб уности сада постаје суштинска, будући да је она оспољавање самосвести, да је форма самосвести, њен израз, чинећи чулни свет суштинском појавом. Обликовање се стога јавља и као разарање, којим самосвест „поставља себе као такво једно негативно у елемент трајања (остајања) и тиме постаје сама за се нешто што бивствује за себе” (Хегел, 1986: 119). У раду се самосвест разрачунава и са страхом коме ју је друга самосвест изложила, будући да у предметном свету препознаје „оно туђе суштаство пред којим је она дрхтала” (Хегел, 1986: 119). На овај начин она долази сама до себе:

Тиме што бива избачена ван, форма не постаје за свест нешто друго него што је свест; јер управо та форма јесте њено чисто биће за себе, које у томе постаје за њу истина. Тиме, дакле, поновним налажењем себе, она самом собом постаје *властити смисао*, управо у раду у којем је изгледало да представља туђи смисао (Хегел, 1986: 119).

Радећи на материјалној стварности, самосвест је трансформише производећи је као сопствену стварност. Чулна стварност се зато појављује као произведена стварност, односно као самосвест која се оспољила и постала форма за себе, чулна стварност за себе. На овај начин, читава историја кретања самосвести поклапа се са историјом њеног оспољавања у медијуму чулности, односно са самом историјом чулности. Хегел овде одлази корак даље од Новалиса, решавајући поменути историчност без посезања за мистицизмом. За Хегела је чулност ствар *праксиса*, рада – делатности која се одиграва у свету самосвести. Уколико самосвест оспољава саму себе у чулној стварности, њена спознаја ове стварности никако не може више бити непосредна, нити може бити речи о расцепљености између субјекта и објекта. Субјект зато не мора да ствара нова чула и да се креће ка некој биолошко-духовној трансформацији, када он увек већ ствара услове сопствене чулне спознаје кроз саму друштвеност (релација господара и слуге само је први моменат ове друштвености). Рансијер из овога следи готово директно.

Већ проблематична позиција господара у овом светлу постаје далеко проблематичнија, зато што, са једне стране, „моменат признавања постоји дакле у томе што та друга свест укида себе као самостално биће“, а са друге, „што чини роб јесте

заправо чињење господара; суштина господара јесте искључиво биће за себе” (Хегел, 1986: 116), тако да долази до признања „које је једнострано и неправедно” (Хегел, 1986: 116). Господару је потребна друга самосвест ради признања, али када га добије, он га је добио само од роба, односно од самосвести коју он није признао као такву и која, будући поробљена, не поступа као истинска аутономна самосвест. Његово признање је само релативно, а његов ужитак само негативан. Осим тога, господар се никада није суочио са „апсолутним господарем”, тј. самом смрћу, није страховао „за своју целокупну суштину”, тако да у његову сутшину није ни ступило „апсолутно расплињавање свега постојаног”, које је „једноставна суштина самосвести” (Хегел, 1986: 118). Ратничко биће господара, које се одрекло рада, сада губи сопствену суштину зато што не обликује свет већ само у њему ужива, док се самосвест слуге у њему управо налази: „Тиме, дакле, поновним налажењем себе, она самом собом постаје *властити смисао*, управо у раду у којем је изгледало да представља туђи смисао” (Хегел, 1986: 119).

Међутим, да би слуга дошао до самог себе, Хегел сматра да су неопходна оба ова момента, моменат страха пред смрћу/службе господарској свести и моменат образовања, иначе се целина кретања неће моћи остварити.¹⁰⁰ Роб тако долази до различитог схватања сопствене субјективности, у односу на господара, који је остао још увек само у области пожуде/жеље. Роб за разлику од њега, улази у однос са светом, оспољава се у чулној стварности и препознаје у њој. Он више нема потребу да укида ствари како би дошао до ужитка суочавајући се истовремено са страхом од смрти и сопственом деструктивном и креативном моћи. Самосвест роба тако долази до спознаје да она не влада „само над неким стварима”, већ над „општом моћи и целокупним предметним суштаством” (Хегел, 1986: 119). Ово је претпоставка сваког даљег еманципаторног кретања, а када је посреди чулност, постаје нам јасно да самосвест не обрађује тек понешто својим оспољавањем већ читаву чулну стварност. Чулност тако није произведена на неки случајан начин – већ на суштински, тако да субјект преображава предмет спознаје, а самим тиме и њене услове могућности.

¹⁰⁰ Хегел наводи: „Без неговања службе и послушности, страх застаје код онога што је формално и не распростире се по свесној стварности живота. Без образовања страх остаје унутра и нем, и свест не бива за себе саму. Ако свест формира без првог апсолутног страха, онда она представља само неки ташти властити смисао” (Хегел, 1986: 119).

6. Естетика

Као што је познато Хегелова *Естетика* је настала тек постхумно, на основу његових бележака и бележака његових студената са предавања која је на ову тему држао захваљујући раду Хајнриха Г. Хотоа, тако да не можемо да кажемо како је Хегелова мисао на ову тему до краја уобличена. Без обзира на то његова је мисао била изузетно утицајна, а теза о *крају уметности* до данас је предмет расправе. Предавања о естетици Хегел започиње одређујући њен предмет као „пространо царство лепога и, одређеније речено, уметност и то лепа уметност је њена област” (Хегел, 1970, I: 1). Он потом коментарише сам назив ‘естетика’, у односу према Баумгартену и „Волфовој школи”, и Кантов предлог *калистике*, да би их одбацио оба наводећи како „наука која се има у виду не посматра лепо уопште, већ само лепо у уметности” (Хегел, 1970, I: 1). Одмах можемо уочити његово директно супротстављање Канту, за кога је лепо, као што смо показали, пре свега природни феномен, док је у уметничком смислу, лепо само оно о чему можемо да судимо као о природном.¹⁰¹ Према томе, естетика као назив који Хегел задржава, представља науку која ће се бавити чулношћу и лепотом, али искључиво уколико су оне везане за уметност, а самим тиме и за дух. Видели смо да се још са Фихтеом природа, и чулно постојање које јој припада, успостављају као самооутуђени дух, ово наравно не значи да је уметност у потпуности ослобођена од природе¹⁰² већ да се једноставно не може засновати на њој. Хегел ће стога тврдити да уколико опажамо нешто лепо у природи, то чинимо само са становишта уметнички лепог, те се уметност јавља као модел природи, а не обрнуто.¹⁰³ Тиме он директно одбацује идеју да је уметност подражававање природе истичући да је она „слободна делатност фантазије која је у својим уображењима слободнија него природа” (Хегел, 1970, I: 7). Из тога следи да се појам лепог може применити и на природу и на уметност, али се једино применом на уметност исцрпљује и зато јој мора припадати, а како је уметност производ људске слободе, подражававање не може бити извор уметничког дела.

¹⁰¹ Супротстављеност Канту је заправо двострука, будући да је за њега природа модел лепог, али и да се уметност ствара посредством фигуре генија, коме је таленат доделила природа, па је и његово стваралаштво само наставак природног стварања.

¹⁰² Хегел директно наводи како се „један моменат” уметничког дела, онај по коме је уметничко дело појава, састоји „у томе што лик у природи сачињава његову подлогу” (Хегел, 1970, I: 47).

¹⁰³ Успостављајући дух као оно супстаницијално Хегел припрема терен за интерпретацију уметности као симулакрума, коју ће у афирмативном смислу понудити Делез. Оног тренутка када се укине супстанца као основ, тако да ни дух ни природа не заузимају њено место, а уметност се не врати на концепцију подражавња, она постаје симулакрум, који не нема узор већ производи ефекте.

Поред Канта, Хегел ће се полемички одредити према већем броју естетичких представа свог времена, као што су идеја да постоји посебно чуло за лепоту (Хегел, 1970, I: 35), да је лепота ствар рафинираног укуса (Хегел, 1970, I: 35), да је уметност имитација природе (Хегел, 1970, I: 43–47) и да уметност треба да има морално-дидактичку функцију (Хегел, 1970, I: 51–57). У том смислу, посебно је значајна теорија Мозеса Менделсона, према којој се уметничко дело „излаже ради чулног схватања“ као што је то случај са „спољашњом природом која нас окружује, или са нашом властитом унутрашњом природом која осећа“ (Хегел, 1970, I: 36–37). Хегел сматра да је ово лош начин да се разуме уметност зато што се она своди на пукe опажаје, што никако не може бити довољно за њено одређење јер оно не постоји само ради „чулног схватања“ као што је случај са предметима који се могу пронаћи у природи. Уметнички предмети увек у себи имају суштинску форму коју је дух у материју унео својим стваралачким радом, тако да они увек постоје „ради духа“ који њима треба буде афициран и да у њима „нађе неко задовољство“ (Хегел, 1970, I: 37). Хегел, дакле, брани и развија представу према којој је уметност људски производ у медијуму чулности, који одражава људски дух, стварајући средњи простор између њега и чулности:

Због тога у поређењу са непосредним одређеним бићем ствари у природи, чулни елеменат је уздигнут на степен чистог *привида*, те уметничко дело стоји на *средици* између непосредне чулности и идеалне мисли. Оно *joш није* чиста мисао, али упркос своје чулности оно *није више* просто материјално биће, као што су камење, биље и органски живот, већ чулни елеменат у њему је и сам нешто идеално, али као идеално, различито од идеалнога у мисли, он у исто време *joш постоји* споља као ствар (Хегел, 1970, I: 40).

Оваква формулација упућује директно на Шилера, и Хегел ће му, као што смо већ показали, отворено упутити похвалу. Британски филозоф и историчар Стивен Бангеј, међутим, сматра да се Хегелово одређење уметности може додатно продубити у складу са системом Хегеловог мишљења, наводећи како је она „апсолутни дух у форми чулне рефлексије идеје“ (Бангеј 1984: 45).¹⁰⁴ Ова формулација изражава два битна момента на којима Хегел инсистира: уметност је производ слободне субјективности, тако да је супротстављена природи, а такође је нужно чулна тако да је супротстављена чистом мишљењу. Прва нам говори да природни феномени нису уметничка дела, као и да нико сем човека није способан за стваралаштво. Друга нам говори да филозофија, наука и

¹⁰⁴ Прев. аут.

било која апстрактна делатност не могу да буду уметност.¹⁰⁵ Као посредник између бесконачног домена идеалне мисли и коначног домена чулности, она је први али не и једини начин на који дух улази у свет. Ово покреће неколико значајних питања. Прво се свакако тиче улоге коју уметност игра у друштвеној стварности. Друго, повезано са овим, јесте питање привида (овај појам је користио Шилер). Треће је питање статуса материјалног, чулног елемента у односу према духовном.

Када је привид у питању, за Хегела је јасно да он не може бити случајан и празан, а у складу са тиме и обмањујућ. Привид је за њега суштински привид, привиђање, односно појављивање саме суштине, њено самоотуђивање и у случају уметности, иступање у медијум чулности. О друштвеном значају уметности опширније ћемо расправљати нешто касније, али за сада ћемо навести како се однос уметности и заједнице, према Хегеловом разумевању, мењао током историје, крећући се кроз *симболичну*, *класичну* и *романтичну* фазу. Оно се одиграло на релацији форме и садржине, њихове међусобне адекватности и неадекватности у односу према њиховој мањој или већој одређености. Када је посредни позиционирање саме уметности у односу на друштвеност, Хегел наводи како се „уметност може применити као нека пролазна игра [...] У тој форми она у ствари јесте службена уметност, а није независна, слободна уметност” (Хегел, 1970, I: 8), док, са друге стране, постоји уметност која се „ослобађа ове службе, да би се у слободи и независности уздигла до истине у којој се самостално надахњује својим властитим циљевима” (Хегел, 1970, I: 9). Према томе уметност која испуњава своју највишу одредбу једино може бити слободна уметност.

На треће питање је можда најлакше пружити одговор, будући да смо у претходним поглављима поставили основ разумевања поменуте релације. Материја је, наравно, отуђени дух, а уметност би, према томе, била препознавање материје од стране духа као духа. Односно, као што смо већ видели, препознавање свести у другости и њено ступање у самосвест. Овако нешто подразумева појуду/жељу, према

¹⁰⁵ Бангеј истиче како је тврдња да је уметност нужно чулна нападнута „праксом која се јавила крајем шездесетих у САД под називом ‘концептуална уметност’ или уметност идеја’. Њихова дела често нису постојала као објекти [...] остала су идеје; често је постајала само документација која је упућивала на концепт” (Бангеј 1984: 47). Видимо дакле како се естетска пракса у двадесетом веку успоставља као реакција на теорију, која додељује одређени статус уметничким делима у важећој подели чулности, а да о томе не полаже рачуне. Бангеј исправно увиђа да се на овај начин обесмислила сама категорија (институција) уметности, али да ово сведочи о одређеном контексту у коме се она и успоставила: „Мотивација иза концептуалне уметности била је политичка и морална, као протест против комерцијализма света уметност кроз стварање дела која се не могу купити и продати. Она се може разумети као политичка акција која полаже право на уметност, право које добија значај једино ако је политичко” (Бангеј 1984: 47).

којој свест жели да себе пронађе у свему и тиме разара предмете са којима долази у однос:

[О] бузет пожудом, човек не захтева за себе само површински изглед спољашње ствари, већ њих саме у њиховој чулно-конкретној егзистенцији [...] Исто тако та пожуда није у стању да допусти да објекти постоје слободно и независно, јер по своме нагону она је усмерена на то да се та независност и та слобода спољашњих ствари пониште, и да се покаже да оне постоје само зато да би биле разорене и упропашћене (Хегел, 1970, I: 37–38).

На који начин уметност може да се постави према пожуди када је већ утопљена у чулност која је подразумева? Очигледно је да Хегел имплицира на Кантово решење, које је у другим околностима дало сличан резултат.¹⁰⁶ Уметничко дело мора да напусти област пожуде, али не може да напусти тло чулности. Оно није везано за неко конкретно одређено биће, али није лишено материјалне егзистенције, а то је могуће једино зато што се „уметнички интерес [...] разликује од практичног интереса, односно од пожуде тиме што он свој предмет пушта да слободно постоји за себе” (Хегел, 1970, I: 39). Уместо да разара предмет, самосвест мора да га препусти независном постојању, односно да се према њему понаша у одређеној мери безинтересно, како би у њему препознала себе у медијуму чулности. Због тога Хегел сматра да „чулни елеменат у уметности стоји у вези само са такозваним теоријским чулима, то јест чулом вида и са чулом слуха, док чула мириса укуса и чуло пипања немају никакве везе са уметничким уживањем” (Хегел, 1970, I: 40).

Видели смо у *Феноменологији* како свест постаје самосвест, а потом и како самосвест улази у процес разрешавања сопствених контрадикција почињући са господарством и ропством, што ће уједно чинити и први ступањ духа. Али свест ће постати самосвесна у пуном смислу речи тек када призна и када буде призната од стране другог самосвесног субјекта. Целина кретања духа подразумева пролазак кроз субјективни и објективни ступањ да би се у потпуности остварила са апсолутним духом. Дух се на овим ступњевима разликује посредује, тако да је објективни дух оспољен у друштвеним институцијама, док ће апсолутни дух да се покаже кроз уметност, религију и филозофију. То значи да ће у њој дух улазити у релацију са материјом тако што ће се у њој препознавати: „И премда уметничка дела нису мисли и појам већ представљају развиће појма из сама себе, извесно отуђивање у правцу

¹⁰⁶ Хегел наводи: „Због тога, иако уметничко дело има чулну егзистенцију, ипак у томе погледу њему нису потребни неко чулно конкретно одређено биће и неки природан живот, штавише, уколико треба да задовољи само духовне интересе и да од себе одстрани сваку пожуду, оно чак и не сме да остане на томе тлу” (Хегел, 1970, I: 38).

чулног, ипак моћ мисленог духа јесте у томе [...] [што] распознаје себе у своме отуђењу у осећању и чулности [...] тиме што оно што је отуђено претвара у мисли и тако га враћа себи” (Хегел, 1970, I: 14). Уметност је, дакле, „духовна потреба” (Хегел, 1970, I:12), тако да би апсолутни дух без ње био недовршен. Њен специфичан облик саморефлексије, начин посредовања духа који је само њој својствен припада нужности духа. Она зато такође мора да се сагледа као сопствени циљ и као слободна делатност.

Једино када је слободна, уметност, једнако као и религија и филозофија, испуњава своје највише одређење, а то је изговарање истине духа у њеном чулном облику: „Тек у тој својој слободи лепа уметност јесте права уметност, и свој *највиши* задатак решава тек тада када је у заједничкој области заузела место поред религије и филозофије и ако представља само један начин на који у свести истиче и изражава *оно што је божанско*, најдубље човекове интересе и најобимније истине духа” (Хегел, 1970, I: 9). Видимо да је код Хегела истина духа изједначена са оним божанским; и када буде говорио о историјској прогресији уметничких форми, ово ће бити једно од пресудних мерила за разумевање улоге уметности. Како је уметност саприпадна апсолутном, односно како је садржај који изражава идентичан садржају религије и уметности, историјска прогресија њених форми поклапа се са кретањем самооспољавања духа.

Појединачна уметничка дела, међутим, не излажу чисти садржај апсолутног духа, појам, већ „*свакојака* осећања, склоности и страсти која у човеку тињају [...] испуњава[ју] његово срце и [...] [чине] да он, развијен или још неразвијен, све проживи осећањем, и [...] [приносе] нашем осећању и опажању на уживање све оно што људска душа може у својој унутрашњости и својој најскривенијој дубини да носи, искуси и произведе” (Хегел, 1970, I: 47–48). Садржина је управо стога „нешто у себи једноставно, сама ствар, сведена на њене најпростије, премда обимне одредбе [...] тема која чини основу за извођење, то је оно што је апстрактно, док је тек извођење нешто конкретно” (Хегел, 1970, I: 97). Апстрактни садржај припада субјективном и може деловати тривијално, али се као такав он никада не налази сам, већ у њему постоји налог оспољавања, тако да се он изводи, објективизује. Најузвишенија садржина субјективности јесте слобода, те је, по највишој одредби, уметност слободна, а уколико није слободна, онда она и не испуњава ову одредбу. Услов остварења слободе је, међутим, „оно што је у самом себи опште и самостално, општи закони права, доброте,

истине, итд” (Хегел, 1970, I: 99). Према томе, субјективни садржај се оспољава у формама објективног духа, друштвености.¹⁰⁷

Уметност тако одређује начин на који нека друштвеност обликује садржаје субјекта, чиме је везана за његово историјско кретање. Она се јавља и у домену објективног духа, изражавајући саму супстанцу веровања одређене заједнице, према чему се и вреднују како појединачна уметничка дела, тако и уметност у целини. Дело које артикулише и рефлектује суштинска уверења заједнице отелотворује њену истину, чиме чланови заједнице постају свесни сопственог идентитета. Уметничко дело посредује најдубље човекове интересе и истине духа, као оно што се сматра божанским, у форми чулности, за заједницу као творевину објективног духа. Уметност зато отелотворује вредности/истину етичког живота друштва у коме се јавља, што значи да ће мерило према коме се суди о њеној вредности такође бити етичко, а не само естетско.

Са друге стране, будући да се бави „истином као апсолутним предметом свести, уметност такође припада апсолутној сфери духа и због тога, према својој садржини, стоји на једном истом тлу са религијом [...] и са филозофијом” (Хегел, 1970, I: 102). Садржина је дакле иста, али је форма у којој се долази до апсолута различита: „Прва пак форма овог схватања јесте једно *непосредно* знање које је управо због тога *чулно*, једно знање у форми и облику самог чулног и објективног у коме апсолутно доспева до опажаја и осећаја. Друга форма, затим, јесте свест *представљања*, и напослетку *трећа* форма јесте *слободно мишљење* апсолутног духа” (Хегел, 1970, I, 103). Филозофија и религија су изнад уметности будући да је њихова форма примеренија самом апсолутном духу; будући да се њиме баве као духом, религија га представља као спољашњи предмет, као бога, који се потом освешћује као духовност сама, док филозофија полази са овог становишта идентификујући га као само слободно мишљење, у самоидентитету и самосвести, и тако заузима највиши ступањ у кретању апсолутног духа. Хегел успоставља кретање апсолутног духа од чулности преко представа до мишљења, које је такође историјско кретање. Уметност је, према томе, први ступањ његовог оспољавања, а у античкој Грчкој она остварује свој највиши домет:

¹⁰⁷ Бангеј скреће пажњу да је пажња посвећена овој релацији између уметности и објективног духа традиционално долазила из правца марксистичке критике (Бангеј 1984: 29), што је и разумљиво будући да је у њеном контексту објективни дух као друштвеноисторијски домен одређујућ за конституисање субјективности.

Тако је код Грка, на пример, уметност представљала највишу форму у којој је народ замишљао своје богове и у којој је дошао до неке свести о истини [...] И то не на тај начин што би те представе и та учења већ *пре* поезије били дати у апстрактној форми свести, у облику религијских ставова и дефиниција мишљења, па да су их сликари тек после тога заодели у слике и споља их окружили украсима песништва, већ се начин уметничког стварања састојао у томе што су они песници били у стању да оно што је у њима превирало обраде и изразе *само* у тој форми уметности и поезије (Хегел, 1970, I: 103–104).

Старогрчка уметност је, према Хегеловом мишљењу, била и „првобитни, прави положај уметности као највишег интереса духа” (Хегел, 1970, I: 104). Да би испунила своју највишу функцију, она би, дакле, требало да буде знање о апсолутним принципима који управљају људским животом (током историје ови су се принципи по правилу идентификовали као оно божанско) и зато Хегел сматра да је уметност испуњавала ову функцију баш у античкој Грчкој. Грчка се уметност може сматрати нормом за просуђивање уметности уопште и као таква она је идеал, историјско испуњење целине одређења саме уметности.

Међутим, како сазнајемо од Рансијера, разумевање уметности као првог ступња у историјском кретању мишљења није искључиво Хегелово становиште. Позивајући се на Ђ. Б. Викоа, он ће нам изложити концепцију уметности као тзв. *немог говора*:

Реч логика долази од грчке речи *logos*, која је првобитно означавала бајку, или фабулу на латинском, која је касније на италијанском добила облик *favella*, значећи говор. На грчком, бајка се још називала и *mythos*, мит, од кога се на латинском изводи *mutus*, нем. Јер говор се родио у немој добу као говор ума [...] Зато на грчком *logos* значи и реч и идеја (Вико, цит. у Рансијер 2011: 58).

Викоова концепција претходи Хегеловој и најављује је зато што се у њој изворна моћ песме „изједначава са првом немоћи мишљења и њеном немогућношћу да освоји апстракцију, односно, са неартикулисаним језиком” (Рансијер 2011: 58). Зато је мит, *mythos* (стгрч), као прича/песма, у суштини нем, *mutus* (лат), неми облик говора мишљења, којим човечанство по први пут постаје свесно себе, али само у медијуму чулности, а не и кроз јасност апстракције. Песништво, као мит, којим човек објашњава самом себи поредак света и своје место у њему, од Вика па све до Хегела почиње да се разумева као „манифестација саме поетичности света, односно, начина на који је истина дата колективној свести у облику дела и институција. Али је такође и привилеговано оруђе за разумевање ове истине” (Рансијер 2011: 58). Истина која је речена кроз мит, кроз његов неми говор, представљена је „као предвиђање саме себе”

(Рансијер 2011: 58), као говор мишљења пре мишљења, које ће доћи тек са заснивањем филозофије (са Сократом, Платоном и Аристотелом).

Упркос бројним историјским варијацијама у остваривању уметности, Хегел сматра да постоји нужност у њеном одређивању, пре свега када је у питању однос форме и садржине, унутрашњег и спољашњег. Моменти уметничког дела су онда „нешто унутрашње, то јест садржин[а], и нешто спољашње које на ту садржину указује; унутрашње сија у спољашњем и преко њега се показује, пошто спољашње одстрањује пажњу од себе и указује на нешто унутрашње” (Хегел, 1970, I, 21). Форма се код Хегела идентификује као материја, природа и чулност, док је садржина мисао, слобода и појам, да би се касније садржина идентификовала као идеја, а њено конкретно остварење у појединачном уметничком делу (у њеном јединству са материјом) као идеал: „Идеја и њено конкретно уобличење у стварности треба да се учине савршено адекватним једно другом. Тако схваћена идеја, то јест схваћена као стварност уобличена сходно њеном појму, јесте *идеал*” (Хегел, 1970, I:74). Стварност која је уобличена сходно појму, више није мртва чулност будући да је у њу ступио живот духа¹⁰⁸ и зато уметничко дело више није само изложено погледу, као било који други предмет, већ оно овај поглед узвраћа, претварајући се „у Аргуса са хиљаду очију” (Хегел, 1970, I: 154), тако да се на свим његовим тачкама могу видети „унутрашња душа и духовност” (Хегел, 1970, I: 154). Посредством уметничког дела дух посматра самог себе, тако што материју чини адекватном себи. Управо зато уметност прати дијалектичку релацију суштине и привида коју Хегел излаже у другој књизи *Науке логике*. Уметнички привид је највиши могући облик привида, будући да на суштински начин упућује изван себе ка свом садржају: „Сам привид јесте за суштину суштаствен, истина не би постојала када се не би привиђала и појављивала, када не би била једна и иста, како по себи тако и за дух уопште [...] онај нарочит привид у коме уметност остварује оно што је у самом себи истинито” (Хегел, 1970, I: 9). Специфичност уметности у читавом кретању привиђања суштине, формирања садржаја, састоји се у томе да у њој „дух обликује сопствено тело”, даје самом себи

¹⁰⁸ Ова паралела је посебно значајна у светлости теолошког, посебно хришћанског дискурса, у коме је божанска бесконачност опосредована људским телом у фигури Христа и у чијој светлости ће Хегел посматрати савремену уметност. Хегел зато уметничко дело пореди са људским телом, кроз које просијава душа: „У том истом смислу уметничко дело мора да има значење, и *по* својој садржини не сме да се исцрпљује само у овим линијама, кривинама, површинама, издубљењима и удубљењима камена, у одређеним бојама, тоновима, звучностима речи, или у коме било материјалу који се иначе искоришћује, већ треба да развије неки унутрашњи живот, осећање, душу, неку садржину и неки дух које управо ми називамо значењем уметничког дела” (Хегел, 1970, I: 21).

адекватну форму којом омогућује разумевање самог себе, тако да је уметност истовремено садржај, али и форма знања идеје (Бангеј 1984: 42).

Будући да је уметност отелотворење идеје, она је самим тиме и интелигибилна творевина, тако да се може разумети филозофски. Филозофија као највиши облик апсолутног духа заправо може да у потпуности експлицира саму идеју уметности, док уметност није у стању да уради исто када је филозофија у питању. Само филозофија може да каже шта уметност јесте, али се спознаја њиховог заједничког садржаја (духа) у филозофији одиграва у њему самом, а не у чулности, тако да је филозофија на вишем ступњу разумевања. Истинска уметност је она која има суштинску релацију са појмом уметности који је филозофија појмовно оспољила. Лепота је идеал уметности, као остварење њеног појма, зато што се у њој остварује равнотежа чулности и умности, која је и њен врхунац. Са спекулативног становишта, можемо да констатујемо и како су лепота и истина идентични, као тоталитет системски повезаних момената, где је истина потпуна артикулација стварности путем мишљења, у мишљењу, а лепота потпуна артикулација мишљења у чулној стварности. Уметност не само да не може да каже шта филозофија јесте, већ не може да каже ни шта она сама јесте, осим ако се не удаљи сама од себе и постане теорија.

6.1. Форме уметности

Хегелово одређење уметности као привиђања идеје остаје празно уколико се занемари читав процес посредовања који подразумева, који води од субјективног, преко објективног до апсолутног. Одређујући моменат у овом кретању јесте садржина која се успоставља тако што одређује своју другост, форму. Али свака историјска епоха осмишљава садржину, оно „божанско”, на специфичан начин, што значи да је и форма у којој се она јавља различита. Јединство ових момената, њихова релација, сачињава уметничку форму у одређеном друштвено-историјском контексту. Различите форме уметности „поничу из разлике у начину на који се идеја може схватити као садржина, од чега зависи разноврсност облика у којима се она појављује” (Хегел, 1970, I, 76). Оне су зато управо различите релације између садржине и форме, а тиме и основ нужне поделе саме уметности, зато што „подела мора увек да се налази у оном појму чије упосебљавање и дељење она представља” (Хегел, 1970, I: 76). Уколико их везује дијалектика суштине, форма и садржина су увек у некој врсти јединства, тако да са променом садржаја долази до промене форме, али се кроз историју у уметности

такође мења и сам однос форме и садржине.¹⁰⁹ Постоје три форме: симболичка, класична и романтична (Хегел, 1970, I, 77–79).¹¹⁰

Симболичка форма уметности је историјски и појмовно прва, а карактеришу је неодређеност и нејасност, односно рђава одређеност. Она не садржи индивидуалност коју захтева идеал као највише уобличење уметности, што за последицу има и неодређену форму: „Њена апстрактност и једностраност чине да је лик по спољашности непотпун и случајан” (Хегел, 1970, I: 76). Због тога ова прва форма представља почетак који још није способан да у потпуности чулно представи идеју, услед неодређености саме идеје, њене неадекватности за чулно представљање. Симбол о коме је овде реч није потпуно арбитрарно повезан са означеним као обичан језички знак, већ је, напротив, усмерен на свој садржај, али на непототпун начин. У историјском смислу, Хегел наводи како описане одлике „углавном сачињавају карактер првог источњачког пантеизма уметности“ (Хегел, 1970, I: 77). Овај облик уметности уноси апсолут и оно најбаналније и непримерено, док са друге стране, „силом нагони појаве да изражавају његово схватање света, и услед тога постаје чудан, смешан и неукусан, или бесконачну али апстрактну слободу супстанције окреће с презирањем против свих појава као ништавних и ишчезавајућих” (Хегел, 1970, I: 77). Уместо слободе, овде имамо силу, уместо лепог као идеала, уношење апсолутног у најгоре предмете, а уместо одбране чулности, њено порицање. Као пример можемо навести уметност старог Египта, или сумерску и вавилонску уметност.

Другу форму уметности Хегел назива класичном. Из ње је одстрањен двоструки недостатак симболичне уметности и она представља „слободно и адекватно уграђивање идеје у облик који према своме појму припада идеји, због чега је она у стању да се са њим усклади слободно и савршено” (Хегел, 1970, I: 78). Тек се са њом „омогућује произвођење и непосредно опажање савршеног идеала“ (Хегел, 1970, I: 78), и она га заиста приказује као оствареног. Значење се сада јавља као такво само уколико се оспољава у конкретној форми за чула, а суштински моменат садржаја постаје привид: „Особеност садржине у класичном делу састоји се у томе што она сама

¹⁰⁹На основу овога можемо да уочимо и двоструко порекло извођења уметничких ликова, које наводно произилази из самог појма уметности. Багеј сматра да то није тако и да се ово најбоље може видети након што Хегел покуша да изведе ове ликове из појма (Бангеј 1984: 56).

¹¹⁰Хегел наравно није први који предлаже разлагање историје уметности на велике формације, пре њега то је учинио Шилер, са поделом на сентиментално и наивно песништво, које можемо препознати и код Хегела, са том разликом што му се додаје једна форма која им претходи, симболичка уметност. Жак Рансијер такође предлаже раздвајање три уметничка режима, етичког, репрезентативног и естетског. Они се, наравно, не поклапају са Хегеловом поделом, али улазе са њом у дијалог, посебно када су класична/репрезентативна и романтична/естетска формација у питању.

јесте конкретна идеја, и као таква представља конкретну духовност” (Хегел, 1970, I: 78). Парадигма класичне уметности је, наравно, уметност античке Грчке, а „облик који идеја као духовна — и то у смислу индивидуалне одређене духовности — има на самој себи ако треба да изађе у временску појаву, јесте *људски облик*” (Хегел, 1970, I: 78). Ово је последица грчке религиозности, у којој су богови представљени као најпримеренији саржај за уметничко приказивање. У класичној је уметности садржина „*по себи* јединство људске и божанске природе, једно јединство које, управо зато што је *непосредно и по себи*, доспева до адекватне манифестације такође на непосредан и *чулан* начин” (Хегел, 1970, I: 79–80).

Класична форма је зато постигла највиши ступањ уметности, односно, у класичном периоду уметност је у највећој могућој мери показала свој досег, али да је и сама ограничена, па са њом кретање духа није довршено. Њену ограниченост не треба видети у некој непотпуности релације форме и садржине, као што је то био случај са симболичном формом, већ у томе „што уметност уопште чини предметом у *чулно* конкретној форми ону општост која је по своме појму бесконачна и конкретна, то јест дух, и што у класичном делу савршену уграђеност духовног и чулног одређеног бића представља као њихово слагање” (Хегел, 1970, I: 79). Класична уметност, дакле, јесте највиши могући израз уметности према ономе што сачињава њен појам, али као таква она је ограничена јер изражава идеју у чулној форми као слагање, али дух једноставно није сразмеран оваквом приказивању и не може да се у њему исцрпи. Зато је он у њој „одређен као посебан, као људски, не као посве апсолутан и вечан” (Хегел, 1970, I: 79).

Управо као такав он је садржај романтичне форме, која поново укида савршено јединство између идеје и њеног материјалног уобличења и поново се враћа на њихову супротстављеност, као што је то био случај са симболичком формом. Али ово раздвајање више није последица неодређености садржине већ, напротив, чињенице да је дух „бесконачна субјективност идеје која као апсолутна унутрашњост није у стању да се уобличи слободно и за себе, ако треба да остане изливена у телесноме као себи одговарајућем одређеном бићу” (Хегел, 1970, I: 79). Начин на који се садржина разумева и саморазумева радикално се трансформисао тако да она више није сразмерна сопственој материјалној уобличности, ма каква она била. У овој етапи, апсолутни дух се разумева као чиста духовност и једино као такав може да се у потпуности изрази. Хегел истиче како се настанак романтичне форме уметности „поклапа [...] са оним што хришћанство исказује о богу као духу, за разлику од грчког веровања у богове које за класичну уметност сачињава њену суштинску и најпогоднију садржину” (Хегел, 1970,

I: 79). Како хришћанство бога представља као дух, „али не као индивидуалан посебни дух, већ као *апсолутни дух*, оно се због тога враћа од чулности представљања у духовну унутрашњост, па ту духовну унутрашњост чини материјалом и одређеним бићем своје садржине, а не оно што је телесно” (Хегел, 1970, I: 80). Романтична уметност представља судбину уметности у доба хришћанства, што према Хегелу подразумева и његову савременост. У овом периоду она треба да изрази унутрашњост у чулној форми, у контексту у коме ове две више нису сразмерне једна другој. Романтична уметност зато почива на једној немогућности, немогућности да се дух у целисти прикаже у чулној форми. На исти начин, јединство људске и божанске природе, које је карактеристично за античку грчку, сада се „може реализовати само *духовним* знањем и у *духу*” (Хегел, 1970, I: 80).

Нова садржина која је са хришћанством освојена није више везана за чулно приказивање. На тај начин романтична уметност представља превазилажење позиција класичне, али унутар саме институције уметности која се овим процесом трансформише. Ново устројство доноси нови проблем, јер се предмет који треба да се изрази више не приказује за чула већ за духовну унутрашњост. Уколико је уметност чулни облик идеје, а идеја подразумева духовност за духовност, њен чулни облик јој остаје у извесном смислу стран, или споредан. Али тај унутрашњи свет „сачињава садржину романтичне уметности, и због тога мораће да се приказује као та унутрашњост и у привиду те унутрашњости” (Хегел, 1970, I: 81). Унутрашњост тако односи примат у односу на спољашњост, на основу чега се „чулна појава срозава губећи сваку самосталну вредност” (Хегел, 1970, I:81). Упркос свему томе, хришћанска епоха је испред грчке будући да се однос чулности и духа уздигао: „Виши, пак, ступањ представља *знање* за ово јединство које постоји *по себи*, као што оно у класичној уметности сачињава њену садржину која се у чулноме може приказивати савршено” (Хегел, 1970, I: 80). У романтичној уметност се чулни облик дела почиње да се показује као нешто небитно и пролазно (то означава ликове, вољу, индивидуалност, карактер, делање, али и догађаје и заплете). У уметничком смислу, то значи да је чулно уобличење, које више не садржи у себи свој појам и значење, препуштено „случајности и остављено на милост и немилост пустоловинама фантазије, која по своме ћефу може оно што постоји да одсликава *онако како* постоји, као што такође ликове из спољашњег света може да испреплиће једне с другима и да их извитоперава на смешан начин” (Хегел, 1970, I: 81). У овом опису јасно препознајемо урушавање

класицистичке поетике са њеном теоријом стилова (о чему ће детаљно писати Рансијре).

У уметност, а посебно књижевност са краја 18. и почетка 19. века, систематски почиње да улази свакодневица (ово се дешава већ са настанком модерног романа) и она постепено постаје главни предмет стваралаштва, са реализмом и натурализмом. Са друге стране, романтизам обнавља интересовање за гротескно, које може али не мора да буде помешано са комичним регистром. У сваком случају, кодификованост представљања коју је диктирао хуманизвани апсолут у лику античких богова нестаје и више нема унапред задатог начина да се ослоји неки садржај. Захваљујући томе, између духа и чулности се поново показује равнодушност као и у симболичној уметности „али са том битном *разликом* што идеја, чија је непотпуност у симболичној уметности изазвала недостатке уобличавања, има сада као дух и душевност да се појављује као у себи *савришена* и на основу те више савршености она се ослобађа одговарајућег уједињавања са спољашњим, пошто своју праву реалност и појаву може да тражи и да самој себи” (Хегел, 1970, I: 82). Укратко, ово је филозофско и теолошко објашњење недостатности модерне умености, у којој, као у симболичкој, постоји несразмера између форме и садржине, али не више због неодређености садржине већ због њене превелике одређености у односу на чулност.

Бангеј, међутим, скреће пажњу на то да Хегелово извођење (какво је до нас доспело) форми уметности не прати појмовну нужност од које полази, будући да би у том случају „требало да постоје само две могућности: идентитет и разлика“ (Бангеј 1984: 57). Форма, односно чулни облик, последица је садржине и припада јој без обзира на то да ли јој одговара или не. Разлика између симболичне и романтичне уметности није у релацији између форме и садржине већ у самој садржини, односно у њеној недовољној или претераној одређености, која условљава арбитрарност форме. Могуће је да Хегела превасходно интересује религија јер је хришћанство представљено Западу као пресудан моменат за трансформацију духовности (што наравно није довољан разлог да се читава незападна уметност идентификује са симболичком). Хришћанство шири разумевање према коме је идеја нешто суштински натчулно и бестелесно, а суштина човека душа, која наставља да постоји после његове смрти. Истовремено, захваљујући Христовом отеловљењу, читава „банална” стварност је посвећена и искупљена за уметничко представљање: „Осим тога ово спољашње *мора* да уђе у облик свакидашњости, у облик емпиријски људскога, јер ту сам бог силази у

коначно, привремено одређено биће, да би испосредовао и измирио ону апсолутно противречност која се налази у појму апсолута” (Хегел, 1970, II: 235).¹¹¹

Како бисмо разумели импликације ове поделе, морамо се ослонити на *Науку логике*, на њен други том, *Учење о суштини*, у коме се детаљно расправља о форми, садржини и материји (Хегел, 1977: 62–71). Материју као такву Хегел одређује као нешто „просто напросто апстрактно” (Хегел, 1977: 66), будући да се не може опазити, а уколико је оно што се сусреће, онда је увек већ оформљена, односно, одређена. Ова релација у првом кораку још није суштинска, и материја је у основи „оно што је равнодушно према форми” (Хегел, 1977: 66), тако да може да преузме различите облике, а да притом не промени своју суштину. Када роб почиње да ради на материји, он улази у однос управо са њеном формом, која не припада слободи самосвести већ нужности природних сила. Према томе, материји форма не недостаје, недостаје јој одређујућа форма. Садржина је обликована материја, она јесте то што јесте захваљујући одређеном облику: „Садржина има [...] једну форму и једну материју, које јој припадају и битне су за њу [...] садржина је оно што је идентично у форми и материји” (Хегел, 1977: 70), и зато садржина „има за своју битну форму основни однос” (Хегел, 1977: 70). Уколико би садржај био апстрактан и неодређен, могао би одговарати форми, али би и форма тада била неодређена. Апсолутна релација као „привид постављен као привид” који „излаже себе као апсолутна форма или као нужност” (Хегел, 1977: 165) подразумева однос у коме се садржина и форма у потпуности међуобно одређују, тако да јесу оно што јесу једино кроз ову релацију. Апсолутна релација је могућа само када у чистом привиђању уметности супстанцијални садржај у потпуности одређује форму као сопствену манифестацију, тако да се може показати да је форма садржинска. Хегел стога разликује случајно подударане садржине и форме, које не припада истинској уметности, од суштинског подударанја, јер „уметност не узима ту форму нити због тога што се она случајно налази као таква нити зато што нема неке друге форме, већ зато што се у самој конкретној садржини налази моменат и спољашње и реалне појаве, штавише чак моменат чулне појаве” (Хегел, 1970, I: 71).

¹¹¹ Можемо приметити да се романтична уметност по својим одредбама у великој мери поклапа са одредбама естетског режима о коме говори Рансијер. Хегелово оправдање уметничког представљања свакодневног, теолошким језиком изговара стање ствари у коме „свакодневно постаје лепо као траг истинитог” (Рансијер, 2004: 34). Романтична уметност у себи садржи могућност прихватања фотографије и филма као уметности, али и реализам, натурализам, жанровску неодређеност, попут песме у прози, *ready made*, перформанс итд.

Уметност је облик апсолутног духа, тако да је њен садржај у најопштијем смислу самосвест. На различитим нивоима посебности јављају се форме уметности, симболична, класична и романтична, а испод њих су појединачне уметности и оне су форме форми уметности.¹¹² Уметничке форме су тако, са једног становишта, форме (апсолутног духа), а са другог, садржаји (садржаји појединачних уметности). Као што Бангеј објашњава уметничко дело подразумева комплексно посредовање апсолута кроз посебност (уметност, уметничке форме, веровања, митологије, друштвеност, тема, мисао, израз) до појединачности, а у сваком новом моменту оно што је сматрано формом у претходном, сада постаје садржина. Уколико се у сваком од ових момената оствари подударност форме и садржине, дело ће остварити оно идеално. У одређеним епохама, међутим, неподударност припада самом начину на који се уметност остварује, тако да се посредовање не може испунити до краја, као када је реч о романтичној форми. Како се тада се не може остварити потпуна медијација између апсолутног духа и уметности, идеал постаје немогућ. Ово не говори ништа о квалитету стваралаштва у периоду романтичне уметности, а њена дела могу бити и комплекснија и технички савршенија него дела класичне уметности. Упркос томе, она више не може имати једнаки значај за заједницу, будући да више није највиши облик њене саморефлексије. Оног тренутка када религија артикулише истину као нешто што је натчулно, уметност губи своје место. Ова Хегелова анализа није пука пристрасност у корист антике, већ последица његове теорије уметности која покушава да обухвати сву уметност у свим временима. Са овог становишта, уметност је *ствар прошлости*.

¹¹² Хегел појединачне уметности намерава да изведе из самог појма уметности, али одбацује различите принципе који су пре њега употребљавани попут материје и њеног односа према простору и времену, као апстрактне (Хегел, 1970, I: 123). Уместо тога он их изводи из уметничких форми (Хегел, 1970, I: 124). Доследност и обухватност овог извођења често су критиковане. Уместо дедукције, Бангеј нпр. сматра да Хегел нуди представу када описује храм и скулптуру бога која је предмет обожавања (Бангеј, 1984: 89). Историјско извођење појединих уметности доводи до тога да оне одговарају одређеним уметничким формама: архитектура је симболичка, скулптура је класична, сликарство и музика су романтични, док књижевност припада свим формама подједнако. У његовој подели је можда најпроблематичније место додељено музици, и поставља се питање да ли ју је уопште могуће поставити у линеарну прогресију, будући да је унутрашња али истовремено апстрактна. Деветнаестовековна усредсређеност на музику (Вагнер, Ниче, Маларме, Пејтер), међутим, не изненађује уколико је наше полазиште хегелијанско, јер као унутрашња форма она одговара добу које трага за чистом унутрашњошћу. Маларме на пример покушава да оствари поезију као једну врсту говора самих форми које би означавале једино форме, односно, поезију која би требала да буде, како то Рансијер формулише, „дух који говори духу језиком духа” (Рансијер 2011: 134), што призива музику као парадигму стваралаштва. Ситуација је наравно комплексна и на овај проблем ћемо се вратити даље у тексту. Напослетку, могуће је да се уметностима и не може наметнути линеарност јер недостаје јединствен принцип по коме би се оне могле уредити. Осим тога, овај систем је недовршен, плеса на пример у њему нема, иако га је 18. век препознао као уметност.

6.2. Крај уметности

Мишљења о Хегеловој процени уметности у модерном добу могу се поделити у три групе: они који мисле да је погрешно; они који мисле да је делимично погрешно, па се његов систем може спасити упркос њему самом; и они који мисле да је пружио значајан увид, али не о крају већ о будућности уметности (Бангеј, 1984: 72).¹¹³

У трећу групу, која нас се највише тиче, Бангеј убраја Гадамера, Хелера, Хофштатера, Куна, Паточку, а ми бисмо јој додали и Рансијера. Већ смо поменули да у односу на појам, постоји граница коју уметност не може да пређе, у којој се довршава, „пошто напушта елеменат измиреног очигледног чулног представљања духа, па из поезије представљања прелази у прозу мишљења” (Хегел, 1970, I: 89). У складу са тиме, у уметничком делу „способан је да буде приказан само један одређени круг истине и само један њен одређени ступањ; у властитој одредби те истине мора још да се налази то да је способна да изађе у оно што је чулно и да у њему буде адекватна себи, да би била права садржина за уметност” (Хегел, 1970, I: 11). Хегелово полазиште је, дакле, суштина која у сопственом одређењу подразумева чулно привиђање. Овако нешто се наводно одиграло у античкој Грчкој, где је уметност била централни начин посредовања самосвести. Да ли је ово заиста било тако – у извесном смислу није од пресудне важности, будући да Хегел нуди одређено разумевање прошлости, које је у складу са уверењима његовог времена, видно утицајних погледу даљег развоја уметности на Западу. Бангеј сматра да су Грци разликовали уметност од религије, „будући да су имали обреде у који нису подразумевали уметничка дела, као и да су имали уметничка дела која нису била сакрални предмети“ (Бангеј, 1984: 76), али такође знамо да су позоришне представе биле део религиозних светковина. Важнија од овога јесте чињеница да је Хегел једнако као и романтичари које је често критиковао, учествовао у произвођењу одређене слике прошлости у којој је уметност била средишњи механизам посредовања и произвођења чулности у којој се заједница представљала самој себи. Романтичари, међутим, ову слику виде често у

¹¹³ Бангеј наводи кратак опис све три групације. Присталице првог становишта сматрају да је Хегелова прогноза о крају уметности „последича примата филозофије и појмовног мишљења: уколико имамо филозофију, не треба нам уметност” (Бангеј, 1984: 72). Зато ови аутори критикују Хегела сматрајући да се уметност не може посматрати као улепшана филозофија. Међу најзначајније присталице овог мишљења Бангеј сврстава Крочеа, Глокнера, Лита, Волада и Бубнера. Присталице друге групације покушавају да „искупе Хегелова становишта” (Бангеј, 1984: 72). Његови главни представници су Атанас Стојков, Кристоф Хелферих и Карстен Харис.

инструменталном смислу, као будућност-у-прошлости, као утопију која је једном постојала и коју је стога могуће обновити.

Рансијер описује ово становиште у својој студији *Неми говор* (2011), наводећи како су млади Шелинг, Хелдерлин и Хегел у *Најстаријем програму за систем немачког идеализма* тврдили да „бесконачна чулна могућност имагинације мора да се стави у службу бесконачности идеја ума због њене моћи да мисао учини чулном” (Рансијер, 2011: 78). Ова способност имагинације у извесном смислу је *ex post facto* доказ постављања материје од стране духа јер уколико мисао може да постане чулном (посебно у уметничком делу), то је зато што сама материјалност увек већ јесте произведена/постављена од стране духа, путем моћи имагинације, попут уметничког дела, поетички. Међутим, Рансијер тврди како Хегел изводи строге консеквенце оваквог мишљења: „[П] есништво је универзално само уколико је језик света који не познаје самог себе. Јединство између стварања песничке слике и кретања форми живота припада ступњу људске делатности и стварања који је део прошлости” (Рансијер, 2011: 79). Епови које је Шилер описао као наивно песништво заправо изражавају „потпуну адекватност између песничке моћи и наивности миљеа” (Рансијер, 2011: 79) у коме се јављају. Еп је зато превасходно *песничка утопија а не песничка форма* (Рансијер, 2011: 81) будући да се у њему остварује директна реципрочност општег (објективног и апсолутног духа) и појединачног (стваралачког генија) у коме је материјална и чулна стварност адекватна значењу дела, чиме се у њему испуњава фихтеовски захтев „мисли која је изван себе, мисли која је сасвим пренесена у спољашњост камена” (Рансијер, 2011: 81). Али он је зато и примерен једино свету у коме још увек нема поделе рада и државе, па је истовремено и лабудова песма овог света, „чије наличје је немогућност нове утопије песништва” (Рансијер, 2011: 81). Ово се, наравно, мора схватити и као критика актуелне песничке продукције и идеологије, посебно раног немачког романтизма, према коме би „механички закон државе био замењен живим духом заједнице, у коме би идеје разума постале заједничка песма, биле учињене ‘естетским’, тј. ‘митолошким’ како би посветиле хармонију мислилаца и народа у виду нове религије” (Рансијер, 2011: 82). Хегел показује да је ова фантазија будућности у прошлости празна.

Уколико је хришћанству потребна уметност, она је ту само како би приказала Христов живот, али њена употреба доноси низ теолошких проблема (као нпр. у иконоборству), који су били немогући у античкој Грчкој, упркос чињеници да су и сами Грци већ крајем 6. в. п.н.е. почели да преиспитују сопствено схватање богова.

Али ако се хришћански бог, као апсолутни дух, појавио у медијуму коначности, у телу сина, не исцрпљујући се до краја ни уметност као чулна делатност не може да посредује дух у потпуности. Као што смо видели у *Феноменологији*, процес самоспознаје дубоко је трансформативан по субјект и објект, што значи да се услови могућности овог процеса непрестано мењају. Оно што је на једном његовом ступњу било могуће, више на исти начин не може да се понови. Уколико је духу на једном свом ступњу била примерена чулности она то на исти начин више не може поново бити. Обожавање уметности које је, према овој интерпретацији, постојало у античкој Грчкој – превазиђено је, и једино би биле могуће неке нове релације које још увек нису на хоризонту могућности, а које би на радикално различит начин поново оствариле хармонију чулности и духа.¹¹⁴ За то време, влада романтична уметност у којој ова хармонија више не постоји:

За данашњег уметника везаност за неку посебну садржину и за неки начин приказивања, јесте нешто прошло, те је с тим уметност постала један слободан инструменат који он може на основу своје субјективне умештности да примењује подједнако на сваку садржину, ма каква она била по својој природи [...] њему може бити подједнако важно свако градиво, само ако не противречи ономе формалном закону по коме уопште треба да је лепо и да је способно за неку уметничку обраду. Данас не постоји никакво градиво које би по себи било изнад ове релативности, па чак и када је оно изнад ње, ипак не постоји бар никаква апсолутна потреба да га *уметност* проказује (Хегел, 1970, II: 303).

Нема више повлашћених тема које захтевају одређен стил, нема више митологије која даје тематски материјал, нема погледа на свет који би могао да супстанцијано заснује митологију заједнице: једино са чиме уметност улази у некакав однос јесу чулност и друштвеност, али овај однос није обавезујући, она је на њих усмерена али је и ослобођена од њихових диктата. Са друге стране, пошто ни један садржај није по природи песнички, све је потенцијално уметност, али је исто тако све ремети, све јој се одупире. Ако је свет заиста непоетичан, пред нас се постављају три могућности: можемо да потврдимо овај расцеп, што нас води у апстракцију, неконтролисану фантазију или ларпурлартизам, можемо да покушамо да га превазиђемо тако што ћемо баналну стварност трансформисати у уметност и тиме уметношћу одредити стварност

¹¹⁴ Овако нешто можемо прочитати већ код Хелдерлина у његовој чувеној елегији „Хлеб и вино”. Иако је она структурирана према принципу опозиције ‘светски дан – светска ноћ’, у последњој строфи говори се о новој историјској секвенци која би била синтеза претходне две. Није дакле у питању проста већ дијалектичка цикличност јер како се то јасно у елегији може прочитати, повратак богова никако није идентичан њиховом првом доласку и боравку међу људима и не треба га као таквог ни осмишљавати (потреба за новим, „еманципованим” човечанством о томе директно сведочи).

(реализам), или се можемо ослонити на уобразиљу и уметнички рефлектовати баналност света чиме реалност детерминиште уметност (авангарде).

Проблем са Хегеловом естетиком, из спољашње перспективе, можемо препознати у тврдњи да уметност, религија и филозофија имају исти садржај, односно, у претпоставци да постоји један апсолутни дух који је у основи кретања историје и свих облика свести. Уметност је можда заиста постала рефлексивнија, предмет критичког суда, и мање значајна у друштвеном смислу, али то не значи нужно да њено место може да узурпира или да апсорбује мишљење. Ипак, његов се опис савремене уметности не може олако одбацити, посебно када супротставља почасти које су атињани указивали Пиндару са поступањем издавача према Клопштоку (Хегел, 1970, III: 535-536), указујући на разилажење између античке и модерне друштвене стварности, у којој грађански морал и тржишни интерес покрећу све конце.

1.6. Маркс: људскост чулности

Чини се да данас значај Марксове филозофије, једнако као и Хегелове, није потребно посебно истицати, али се његова разматрања чулности често одгурују у други план у односу на политичка и економска. Чувене „Тезе о Фојербаху” Маркс, међутим, започиње следећим исказом: „Главни је недостатак свега досадашњег материјализма (укључујући и Feuerbachov), што предмет, стварност, осјетилност схваћа само у облику објекта или опажања а не као осјетилну људску дјелатност, праксу, не субјективно” (Маркс, 1960: 67). Видимо да је полазиште Марксове критике материјализма и идеализма управо разумевање чулности (стварности, предмета), која се код њега јавља као људска делатност. Јасно је да се већ са Хегелом усвојило ово становиште, а ми ћемо у овом поглављу показати шта је Марксов допирнос и шта га издваја у односу на претходике.

За његово разумевање чулности посебно су значајни његови рани списи, тако да ћемо се задржати углавном на њима. Неколико аутора је скренуло пажњу на то како се, већ у његовој докторској дисертацији [1841] о разлици између Демокритове и Епикурове филозофије природе, једно од централних запажања тиче чулности, када се наводи како је оно што опажа и оно што је опажено сама природа (Докинс и Лофтус

2013: 667; Фостер 2000: 55).¹¹⁵ Три године касније, у *Економско филозофским рукописима из 1844. године* [1927] Маркс ће даље развити ово схватање постављајући друштвеност у центар пажње, док се природа разумева као нешто што у човеку досеже саму друштвеност, будући да је људска природа друштвена. Његов повратак чулној стварности, наравно, није повратак наивном емпиризму јер после немачког идеализма чулност више не може бити схваћена као издвојено поље чији се закони могу мање или више разумно проучавати, већ постаје сама форма нашег одношења према стварности (Иглтон, 1990: 199).¹¹⁶

а. Имагинарна натчулност: критика Хегела

Марков критички дијалог са Хегелом, у „Трећем рукопису” („Критика Хегелове дијалектике и филозофије уопће”), посебно његови коментари о *Феноменологији духа*, добро су полазиште за ову расправу, будући да се у њему виде и континуитет и дисконтинуитет Маркове мисли. Он не започиње директно од Хегела већ од Лудвига Фојербаха¹¹⁷ одређујући се на овај начин истовремено према идеализму и његовој непосредној материјалистичкој критици. Након што му изриче похвалу, Маркс износи битне моменте његове критике, полазећи од открића да „филозофија није ништа друго већ религија стављена у мисли и мисаоно изведена” (Маркс 1977, 95), да се заснивање материјализма може учини једино полазећи од друштвеног односа „човјека према човјеку” (Маркс 1977, 95)¹¹⁸ и коначно да је његов пресудан моменат „супротстављање негацији негације, која тврди да је апсолутно позитивно” (Маркс 1977: 95). Значај овакве критике за разумевање чулности постаје јасан уколико имамо на уму начин на који се Хегелова дијалектика остварује: „Хегел полази од отуђења супстанције (логички: бескрајног, апстрактно општег) [...] он полази од религије и

¹¹⁵ Прев. аут..

¹¹⁶ Прев. аут..

¹¹⁷ Један од савремених аутора који су се бавили односом Фојербаха и Маркса, Ву Ксјаоминг, наводи: „Фојербах објављује, са невероватном храброшћу и одлучношћу, немилосрдни рат против митологије надчулног света. У овом рату Фојербахов онтолошки програм се концентрише на ‘чула’, тако да аутентично биће почива једино на чулности, будући да се биће појављује као чулно и да се о њему једино на овај начин може сведочити. Не може се доказати путем мишљења, нагађања или чистом уобразиљом [...] Другим речима, јединствен, аутентични домен супстанцијалног су чула, и једино она се односе са онима што је супстаницијално [...] Тајна бића се не открива мишљењу; она се показује чулној спознаји, перцепцији и љубави (*eros*)[...] На овом основу истинско биће је чулно биће” (Ксјаоминг, 2012: 131).

¹¹⁸ Основна разлика између Маркса и Фојербаха исказана је у првој тези о Фојербаху. Ксјаоминг је изражава на следећи начин: „Најзначајнији моменат ове разлике је Фојербахов ‘чулни објекат’ наспрам Маркове ‘чулне делатности’” (Ксјаоминг, 2012: 134).

теологије” (Маркс, 1977: 95), потом „он укида бескрајно, поставља збиљско, осјетилно, реално, коначно, посебно (филозофија, укидање религије и теологије)” да би у коначном кораку поново укинуо позитивно, успоставио апстракцију, бескрајно, односно поново успоставио „религију и теологију“ (Маркс, 1977: 95). Хегелов системски промашај је, дакле, његово напуштање материјалне стварности и повратак на оно од чега се у првом кораку пошло (као велики новалисовски повратак кући испричан филозофски): „Хегелова *Енциклопедија* почиње *Логиком*, чистом спекулативном мишљу, и завршава се апсолутним знањем, самосвјесним филозофским или апсолутним духом који схваћа самога себе, то јест надљудским, апстрактним духом” (Маркс, 1977: 96–97). Чулност је код њега изневерена, постављена као нешто пролазно (са становишта вечности) и у складу са тиме несуштинско, а истинито постојање је за њега апстракција. Уместо доласка до света, добили смо „филозофију која потврђује теологију (трансценденцију итд.), пошто ју је негирала, дакле, потврђује теологију насупрот самој себи” (Маркс, 1977: 95).

Читаво кретање духа описано у *Феноменологији*, читава његова историја, није ништа друго до „*историја производње* апстрактног тј. апсолутног мишљења, логичког спекулативног мишљења” (Маркс, 1977: 97). Оспољење и отуђење мишљења које се показује као његов стварни интерес, одиграва се као „супротност између *по себи* и *за себе* [...] супротност апстрактног мишљења и осјетилне збиљности или збиљске осјетилности унутар саме мисли” (Маркс, 1977: 97), а све остале супротности су само изведене и привидне. Мишљење и чулност, субјект и објект, и њихово међусобно кретање од самог почетка идеализма, сачињава сам садржај мишљења, али се у њему чулност потискује у други план, јер чак и када је код Хегела на делу „присвајање човјекских суштинских снага које су постале предмети и туђи предмети“ (Маркс, 1977: 98) кроз процес рада и обликовања природе, ово присвајање се „одвија у *свијести*, у *чистом мишљењу*, тј. у *апстракцији*“ (Маркс, 1977: 98). Због тог, према Марксу, упркос критици која је стварно садржана у *Феноменологији*, можемо препознати латентни „некритички позитивизам, а исто тако некритички идеализам каснијих Хегелових дјела” (Маркс, 1977: 98).

Овај процес такође имплицира, упркос препознавању, да чулна свест није апстрактно чулна већ људска, као и да су „религија, богатство итд. само отуђена збиљност човјекова опредмећивања”, да се њихова суштина ипак испоставља као духовна јер полази са становишта да је само „*дух истинска суштина човјека*” (Маркс, 1977: 98). Због тога се сва бића и сви предмети код Хегела јављају пре свега као

мисаона бића, а „*субјект* [је] увијек *свијест* или *самосвијест*, или, тачније, предмет се појављује само као *апстрактна свијест*, а човјек само као *самосвијест*; стога се различити облици отуђења појављују само различити облици свијести и самосвијести” (Маркс, 1977: 98). Сва људскост чулне стварности и саме људске природе удаљује се у правцу надљудског, апсолутног духа, као његове манифестације, отуђења и оспољења. То, међутим, не значи да је *Феноменологија* безвредна или да не садржи у себи критички моменат, али она је само „скривена, сама себи још нејасна и мистификујућа критика” (Маркс, 1977: 98), која се одиграва такорећи упркос самом Хегеловом пројекту, и која га у својим појединачним моментима, оним моментима који се концентришу на отуђење човека, надилази.

У дијалектици господара и роба, Хегел описује и критички схвата (позитивну) суштина рада, а тиме „предметног човјека – истинског човјека, јер је збиљски – схвата као резултат његова *властита рада*” (Маркс, 1977: 99). Нећемо понављати оно што је речено у претходном поглављу, али јасно је да Маркс препознаје идентификацију човека као самосвести са његовим оспољеним бићем, предметношћу, или обликованом чулношћу, која се код Хегела (али већ и код Фихтеа) не сагледава као нешто независно и самостално већ створено, постављено (за Фихтеа, ово је делатност апсолутног, а не релативног субјекта). Уместо да се схвати као силазак свести са неба апстракције, човек кроз рад потврђује своју „дјелатност као дјелатност предметног природног бића” (Маркс, 1977: 101). Као природно биће, предмети његових потреба су изван њега јер оно биће чији су предмети потребе унутар њега самог није природно, што значи да бити природан подразумева суштинску усмереност на друга бића, изван себе, на оно чулно.¹¹⁹ И зато биће које није предметно, које није неком другом бићу предмет, јесте нестварно, нечулно „само мишљено, тј. само имагинарно биће, биће апстракције” (Маркс, 1977: 102). На овај начин се констатује како ни један стварни (тј. људски) субјект не постоји изван релације са другим субјектима и предметима (који се међусобно производе),¹²⁰ односно, да нико није повлашћен у односу према стварности и да га управо то чини стварним. Тиме се још једном потврђује онтолошка једнакост субјеката (као и у дијалектици господара и роба, где им је она предуслов), а свака

¹¹⁹ Овако нешто је, према Марксу, неприхватљиво за Хегела: „Стога треба превладати предмет свијести. Предметност као таква третира се као отуђени чојеков однос, који не одговара човјековој суштини, самосвијести. Поновно присвајање предметног човјековог бића које је произведено као туђе под одређењем отуђења, не значи само укидање отуђења него и укидање предметности, дакле, да се човјек сматра не-предметним, спиритуалистичким бићем” (Маркс, 1977: 99)

¹²⁰ Маркс наглашава: „Непредметно биће је небиће (Unwesen)” (Маркс, 1977: 102)

конструкција која се поставља као натчулно (било као свет или као субјект) јавља се као нешто што припада имагинарном, што, такође, значи идеолошком.

У „Предговору првом издању *Kapitala*” Маркс ће прокоментарисати ову разлику из методолошког угла: „По својој основи, мој дијалектички метод не само да се разликује од Хегеловог, него му је и директно супротан. За Хегела је процес мишљења, који он под именом идеје претвара чак у самосталан субјект, демиијург стварности који сачињава само његову спољашњу појаву. Код мене, обрнуто, мисаоно није ништа друго него материјално пренесено у човекову главу и у њој прерађено” (Маркс, 1978: 25). Сама свест зато не може више да се разумева на исти начин – уместо да претходи свету и да се у њему препознаје, она постоји као знање, које је њена једина делатност. Уместо да се проналази у чулној стварности, као своју суштину свест, додуше, проналази себе, али „на тај начин што је предмет само привид предмета” (Маркс, 1977: 104), односно само знање које свест себи супротставља као предмет. Свест се тако препознаје у нечему што је негација предмета, нечему ништавном, тако што се оспољава и сама себи показује уместо предмета. Другим речима, свест спознаје само себе у свету, као самопостављену другост, тако да ова спознаја нема суштинску релацију са чулним предметом на који се, наводно, односи. Мишљење жели да превазиђе само себе и да буде своја другост, чулност, стварност, живот, али остаје само мишљење које се превазилази у мишљењу.

Маркс даље прати и критикује Хегела, будући да је код њега „самосвијест [...] у свом другобитку као таквом код себе” (Маркс, 1977: 100), а уколико је човек спознао духовни свет као сопствено оспољење, „исти свијет ипак поново потврђује у том оспољеном облику и сматра га својим истинским постојањем” (Маркс, 1977: 104). Он, дакле, поставља своје оспољено знање као свет (чулну стварност), и у праву, политици, религији и уметности „води оспољени живот, води у том оспољеном животу као таквом свој истински људски живот” (Маркс, 1977: 104). На овај начин, Маркс показује парадоксални закључак Хегелове дијалектике: „Самоафирмирање и самопотврђивање у противрјечности са самим собом, како са знањем, тако и са суштином предмета, јест, дакле, истинско знање и истински живот” (Маркс, 1977: 105). У питању је двострука релација – човек који ствара знање, које није суштина чулно предметног света, већ нешто што сама свест производи, ово знање оспољава у свету верујући да је оно сама истина, будући да је опредмећено, иако је у почетку несразмерно материјалној стварности. Остваривање ове противречности у том се наводно онда показује као истински живот. Али баш зато негација негације код Хегала није, као што се код њега

испоставља, потврђивање истинског бића преко негације чулног (суштинског) привида „него потврђивање привидног бића” (Маркс, 1977: 105), односно, саме апстракције.

Проблем је у следећем: уколико је нпр. уметност оспољена човекова самосвест онда се у њој не потврђује сама човекова самосвест већ његова оспољена самосвест, што повлачи за собом да се „моја самосвијест која припада себи, свом бићу, не потврђује у [...] [уметности] него напротив у уништеној, укинутој [уметности]” (Маркс, 1977: 105).¹²¹ Управо описано укидање видели смо у Хегеловој *Естетици*. Долазак до истинског живота, до покретне суштине предметности која је оспољавање свести, читава се за Хегела тек у мишљењу, „у филозофији, и зато је [...] моје право умјетничко постојање – филозофско-умјетничко постојање, моје право људско постојање – моје филозофско постојање” (Маркс, 1977: 105). Право постојање свих облика људске оспољене свести (држава, уметност, религија итд.) јесте филозофија, али „ако је само филозофија [уметности] [...] за мене право постојање [уметности] [...] онда сам ја такођер истински [уметник] [...] само као филозоф [уметности] [...] и тако поричем збиљску [уметност] [...] и збиљски [уметничког] [...] човјека” (Маркс, 1977: 105). Видимо, дакле, да се Марксова критика може усмерити и према Хегеловој тези о крају уметности – уколико се доведе у питање историја као кретање натчулне суштине, видимо да је крај уметности покушај идеалистичког мишљења да задобије уметност као саму себе у сопственом отуђењу кроз укидање овог отуђења, а тиме и укидање уметности, која се као таква испостављала. Маркс међутим закључује како Хегел не укида уметност (религију, државу, природу итд.) већ их укида „као предмет знања” (Маркс, 1977: 106), од кога се у основи и пошло, чиме ово укидање има несуштински облик.

Позитивна страна Хегелове филозофије за Маркса може се видети у начину на који се негација интегрише у кретање „које поново увлачи у себе оспољеност”, чиме се чулно биће присваја тако што се укида његово отуђење. Предметни свет се не посматра више као потпуно туђ човеку већ се напротив човек у њему препознаје као делатно биће.¹²² Хегел тако први „схваћа рад – унутар апстракције – као акт самостварања

¹²¹ Маркс у овом и наредном цитату наводи пример религије, али смо текст модификовали будући да овако више осветљава нашу тему, а како је уметност уз религију и филозофију један од највиших облика оспољавања апсолутног духа код Хегела, сматрали смо да се ова замена може извршити а да се у већој мери не поремети смисао текста.

¹²² Маркс, наравно, остварење човековог стварног бића види у атеизму и комунизму – укидању бога и приватног власништва: „[К]ао што је атеизам као укидање бога настајање теоријског хуманизма, тако је комунизам као укидање приватног власништва присвајање збиљског човјекова живота као његова власништва, настајање практичног хуманизма; другим ријечима, атеизам је посредством укидања

човјека, одношење према себи као према туђем бићу и своје одјелотворење као одјелотворење туђег бића – као родну свијест и родни живот који настају” (Маркс, 1977: 99). Субјект се тако појављује не као полазиште већ као резултат, производ, али код Хегела „тај резултат, субјект који зна да је апсолутна самосвијест, јест стога бог, апсолутни дух” (Маркс, 1977: 107). Он зато не може да се ослободи апстракције која води његову мисао, мисао апстрактног мислиоца, који посматра апстрактну природу и који на крају ипак „сазнаје да бића нису ништа друго већ апстракција природних одређења” (Маркс, 1977: 110). Уместо чулне предметности, природа му само понавља логичке апстракције у њиховом ослоњеном виду тако да анализирајући чулности, он, заправо, анализира опет само апстракцију, док природа остаје изван њега, ништавна, или барем мањкава: „Стога се природа мора сама укинути за апстрактног мислиоца, јер ју је он већ поставио као биће које је потенцијално укинута” (Маркс, 1977: 111).

б. Чула као рад целокупне историје

Расправу о чулности, њеним типовима и њеној историчности, Маркс везује за расправу о комунизму и капитализму („Приватно власништво и комунизам”). Наспрам хегелијанске апстракције, његова критика и превазилажење усмерени су на чулну стварност као једину стварност у којој се одиграва људско постојање. Не улазећи у све комплексности анализе капитализма, довољно је скренути пажњу на то да га Маркс између осталог сагледава као одређени начин устројства чулности у коме је приватно власништво „материјални, осјетилни израз отуђеног човјекова живота” (Маркс, 1977: 67). Комунизам би у складу са тиме требало да почива на укидању приватног власништва, а тиме би био и „збиљско присвајање човјекове суштине од човјека и за човјека, потпун, свијестан и унутар цјелокупног богатства досадашњег развитка настали повратак човјека себи као друштвеног, тј. човјечног човјека” (Маркс, 1977: 66–67). Када се укине апсолутни дух, као теолошка суштина Хегелове филозофије, историјско кретање престаје да буде испуњавање натчулне суштине и постаје повратак човеку, човечности човека, а то такође значи самој друштвености. Историјско кретање има општедруштвени карактер, јер „као што само друштво производи човјека као човјека, тако и он производи друштво” (Маркс, 1977: 68). То, такође, значи да су сви

религије, а комунизам посредством укидања приватног власништва – собом посредовани хуманизам” (Маркс, 1977: 68).

облици човековог испољавања у свету друштвени (делатност, ужитак, чулност)¹²³, та да је апстракција знања само теоријски облик његове делатности, реалне заједнице, друштеног бића, а не њен основ и циљ. Али како је човек по природи друштвен и сама је природа у човеку досегнула свој хумани облик. Чулност је у овоме имплицирана – уколико се човек по природи испољава у друштвености, онда је и његова чулност друштвена, остајући истовремено природна, будући да је човекова природа друштвеност. Друштвено посредовање чулности није ништа друго до освајање друштвености од стране саме природе.

Када ово поставимо у контекст историјског обликовања, приватно власништво, према Марксовом схватању, постаје „само осјетилни израз чињенице да човјек истовремено постаје предметан за себе и, штовише, да постаје себи туђ и нечовјечан предмет [...] да је његово остварење његово обестварење, *туђа* збиљност” (Маркс, 1977: 69). Уместо духа који се отуђује у чулности, сада је човек тај који се кроз релацију власништва отуђује, тако да сама чулност није, нити може бити, извор његовог отуђења, већ само власништво које се у доба капитализма на њу пројектује. У ширем смислу, сваки од његових односа према свету, „гледање, слушање, мирисање, кушање, осјећање, мишљење, опажање, хтијење, рад, љубав, укратко, сви органи његове индивидуалности, као органи [...] постоје непосредно у свом облику као друштвени органи” (Маркс, 1977: 69–70).¹²⁴ У капитализму, друштвено посредовање чулности доводи до једностраности, тако да је „неки предмет наш тек онда кад га имамо, дакле, кад постоји за нас као капитал, или кад га непосредно посједујемо, једемо, пијемо” (Маркс, 1977: 70) тако да је уместо свих наведених физичких и духовних чула „ступило једноставно отуђење *свих* тих осјетила, осјетило *посједовања*” (Маркс, 1977: 70). Чуло посједовања у капитализму заузима место онога што је Кант описао као *заједничко чуло*, као претпостављен (замишљен) општи консензус, који се налази у сваком суду укуса. Маркс нам овде не открива његову друштвену условљеност, она је очигледна већ код Канта, него њену политичко-историјску условљеност, односно скреће пажњу на чињеницу да у периоду капитализма превасходно заједничко чуло јесте чуло посједовања и да се њиме посредује свако

¹²³ „Дјелатност и ужитак су друштвени како по свом садржају тако и по начину постојања; они су друштвена дјелатност и друштвени ужитак. Људска суштина природе постоји тек за друштвеног човјека” (Маркс, 1977: 67).

¹²⁴ Видимо да је под органима код Маркса обухваћено много више физичких органа – пре свега, видимо да јој једнако припадају перцепти и афекти, мишљење итд. Очигледно је да се Маркс овде ослања на старогрчко значење органа као оруђа, што је сасвим у складу са његовим схватањем човека као делатног бића, бића које обликује стварност – на многе начине, између осталог чулима, емоцијама и мишљењем.

друго опажање, свака делатност и уопште свако одношење према материјалној стварности.¹²⁵

Његова политичко-историјска условљеност очигледно упућује на његову промењивост, односно у марксистичком дискурсу, на могућност еманципације чулности кроз револуционарно укидање приватног власништва. Еманципација чулности постала је циљ (или један од циљева) историјског кретања већ код Новалиса, али је његов пројекат остао положен на претпоставкама мистичног идеализма. Хегел је описао структурне механизме трансформације чулности, а Маркс, након суспензије сусптанцијалне реалности апсолутног духа, доводи до атеолошког, друштвеног оквира ове трансформације. Он, дакле, више не захтева развијање нових чула, неку врсту биолошке револуције засноване на вери у моћ уобразиље као посредника обезбављања људске коначности, његово уверење у могућност трансформације људске чулности јесте унутарсветско, као вера у иманентну бесконачност (могућности) самих људских бића која подразумева њихову недовршеност (отуђеност) у капиталистичком поретку. Човек је произведен на одређени начин у капитализму, али он може да промени сопствене услове производње. Тери Иглтон у том смислу истиче: „Уколико је комунизам нужан, то је зато што сада нисмо у могућности да осећамо, кушамо, миришемо и додирујемо онолико колико смо способни” (Иглтон, 1990: 201).

За Маркса, ова трансформација је повратак људскости човека, његов повратак из отуђења у материјалним предметима условљеног релацијом власништва, које се враћа на њега самог: „Стога је укидање приватног власништва потпуна еманципација свих људских осјетила и својстава; али оно је та еманципација управо зато што су та осјетила и својства постала људска, како субјективно тако и објективно” (Маркс, 1977: 70).¹²⁶ Уместо универзума роба које су стране човеку иако су његов производ, треба да ступе друштвени предмети који ће чула учинити друштвеним чулима, а то значи и људским чулима. Ову мисао Маркс ће у другом облику наставити и у *Капиталу*, говорећи о фетишистичком карактеру робе. Ту више није реч само о власништву већ о

¹²⁵ Ово бисмо лако могли применити на уметност, посебно кроз различите марксистичке анализе – Адорново поље ограничене производње, Бурдјеово тумачење аутономије књижевности, авангардне нападе на институције, појаву концептуализма и перформанса – све ове теорије и праксе покушавају да укину чуло поседовања као заједничко чуло у стварању и просуђивању уметности, а потом и у друштвеном просуђивању и делању.

¹²⁶ Критика и трансформација свакодневне стварности јавиће се као тема код многих марксистичких мислилаца – Валтер Бенјамин описаће како у свету отуђене чулности човечанство може да естетски ужива у сопственом уништењу, Анри Лефевр низ радова ће посветити критици свакодневног живота, Маркузе ће захтевати да друштво постане уметничко дело (самосврховита, безинтересна творевина).

низу мистификација које се за робу неприметно везују захваљујући комплексном капиталистичком систему производње роба:

То значи да се тајанственост робног облика састоји просто у томе што он људима друштвене карактере властита њихова рада одражава као карактере који објективно припадају самим производима рада, као друштвена својства која те ствари имају од природе, а отуда им и друштвени однос произвођача према целокупном раду одражава као друштвен однос који изван њих постоји међу предметима. Овим *quid pro quo* [замењивањем] производи рада постају робе, чулно натчулне или друштвене ствари (Маркс, 1978: 74).

Настављајући тезу о отуђењу, сада је роба та на коју се пројектује карактер рада, чиме она постаје истовремено чулна и натчулна, поседујући по природи карактеристике које су људске, друштвене релације. На овоме и почива мистификација, односно фетишизација робе у капитализму, њене бројне „метафизичке мушице” и „теолошка домишљања” (Маркс, 1978: 73).¹²⁷ Чулна појава робе тако са собом доноси и нешто што самим производима рада никако не припада, али се без обзира на то, на њима опажа. Чула, дакле, увек опажају и нешто што превазилази чулност, иако у капитализму субјект опажања о овоме ништа не зна. Оно што она опажају јесте мистификована друштвена димензија чулности произведеног предмета као робе.

Из мишљења које показује у овом правцу, Маркс већ у *Рукописима* извлачи неочекиван закључак: „Стога су осјетила непосредно у својој пракси постала теоретичари” (Маркс, 1977: 70). Као што смо видели код Канта, чула никако не могу бити теоретичари, али Марксова теза у начелу и није усмерена против његовог становишта зато што се за њега она „односе према *ствари* због ствари саме, али сама ствар је *предметно људско* одношење према себи, према човјеку и обрнуто. Стога су потреба или ужитак изгубили своју *егоистичну* природу, а природа своју голу корисност тако што је та корисност постала *људска* корист” (Маркс, 1977: 70). Хегелова дијалектика је механизам на који се ослања Маркс како би чулност развио у њеној друштвеној комплексности (превазилажење расцепа између ствари по себи и ствари за нас кроз делатност). Уколико се чула односе према ствари због ствари саме, онда она захватају ову ствар на начин на који је она дата, на начин на који их она

¹²⁷Маркс ће процес мистификације робе, њеног трансцендетнализовања описати управо кроз метафору преузету из физиологије перцепције: „Тако се и светлосни утисак неке ствари на нерв вида не показује као субјективан надражај самог нерва вида, већ као објективан облик ствари изван ока. Али при гледању, ствар, спољашњи предмет, доиста баца светлост на другу ствар, на око. Ту имамо физички однос међу физичким стварима. Насупрот томе, робни облик и однос вредности производа рада, у коме се он испољава, немају апсолутно никаква посла с њиховом физичком природом и оним односима између ствари који из ње проистичу” (Маркс, 1978: 74–75).

афицира; међутим, сама ствар није нешто што постоји независно од субјекта, од човека и његове делатности, већ је, као што је Хегел описао у дијалектици господара и роба, његов производ, његово оспољење и отуђење у материјалној стварности, негирање постојеће индиферентне форме и уноштење његове, људске форме. Предмет који афицира човека није ништа друго до сам оспољени човек, човек уплетен у чулну предметност, човек који је ову чулност обликовао, и сада је опажа као нешто што му је странио (услед релације власништва).

Ипак, након укидања приватног власништва (са којим се укида и егоизам и гола корисност) он је слободан да поново препозна себе у сопственом оспољавању, да се врати себи у сопственој спољашњости, а то значи да већ на нивоу саме чулности опажа себе у опаженом, опажа услове производње самог опажања и тиме испуњава тврдњу да су већ сама чула теоретичари у својој пракси.¹²⁸ То, такође, значи да се никада не опажа изоловано од заједнице већ да је сваки акт опажања заједнички акт, било пре или после еманципације: „Осјетила и ужитак других људи исто су тако постали моје *властито* присвајање” (Маркс, 1977:70). Предмет опажања на тај начин је друштвени предмет, што такође значи да поред препознавања самог себе у том предмету, он у њему препознаје себе као друштвеног, односно само друштво постаје „за њега биће у том предмету” (Маркс, 1977: 71). Друштвено посредовање чулности показује се као отварање за другост, ослањање на друге припаднике људске заједнице без које појединац и не може да приступи сопственој чулности „јер његова властита осјетилност постоји за њега као људска осјетилност тек помоћу *другог* човјека” (Маркс, 1977: 73). Свако опажање је опажање оспољених друштвених процеса.

Ово дакако не значи да је кантовска чулност укинута, већ да она никада није била до краја примерена као опис људске чулности, већ је као таква важила само за апстрактног, атемпоралног субјекта мишљења,¹²⁹ што такође значи да је опажање које

¹²⁸ Савремени амерички филозоф Брајан Нелсон запажа следеће: „Маркс у *Рукописима* пише да у својој непосредној пракси чула постају теоретичари. Како присвајају своје објекте, чула постају активна у изражавању сопствених историјских услова; она отелотворују и рефлектују [...] друштвени карактер њихових присвојених објеката” (Нелсон, 2011: 409). Још један савремени теоретичар, Александар Ченг, износи слично запажање: „[П]роизвођењем чула у теоретичаре у њиховој непосредној пракси установљава модус опажања који дозвољава предметима да буду сагледани у категоријама њихових објективних друштвених релација. Уколико производња робе под модусом приватног власништва намеће одређени обик перцепције, укидање приватног власништва води ка материјалним условима увиђања друштвених веза и омогућавања теорије као природног модуса опажања” (Ченг 2012: 242).

¹²⁹ Мета критике, наравно, није директно Кант, већ Хегел, као што сазнајемо из преписке Маркса и Енгелса: „Човек ће заувек остати авет уколико његова основа не буде емпиријски човек. Укратко морамо напустити емпиризам и материјализам ако наши појмови, посебно наш ‘човек’, требају да буду нешто реално; морамо да изведемо опште из појединачног, а не из њега самог, *a` la* Хегел, из празног ваздуха” (Маркс и Енгелс, цит. у Нелсон 2011: 403)

се њиме објашњавало било само апстрактно опажање.¹³⁰ Тим поводом, Маркс на луцидан начин коментарише следеће: „За изгладњела човјека не постоји људски облик хране, него само њено апстрактно постојање као хране: она би исто тако могла бити пред њим у најсировијем облику и не може се рећи чиме би се ова исхрана разликовала од животињске исхране” (Маркс, 1977: 71–72). Човек који је чулно ускраћен (глад) и тиме апстрахован од људске чулности тек тада може наћи у кантовској апстракцији.¹³¹ За њега не постоје комплексне дрштвене мреже чулности (нпр. кулинарска вештина), већ само неодређена потреба коју је неопходно задовољити.¹³² За појединачног субјекта то значи да упркос његовој способности да у начелу прими сваки надражај (у кантовском смислу), он још увек није спреман да одређени надражај прими као људско оспољавање. Маркс наводи као пример управо уметност: „Тек музика буди човјеков смисао за музику; за немузикално ухо ни најљепша музика нема никаква смисла, није никакав предмет” (Маркс, 1977: 71). Овиме се одговара и на питање о образовању друштвених чула – сами чулни предмети, као људска оспољавања, формирају људску чулност.¹³³

Чини се да се овде налазимо у некој врсти зачараног круга (који ће у потпуности прихватити савремени аутори, попут Фукоа и Рансијера) – историја је оно априорно, људска чулност је обликована наслеђеним и нагомиланим историјским праксама.¹³⁴ Како природа подразумева процес стварања, створеност предмета, и како је човек природно биће, и он мора имати свој постанак, који налазимо у његовој историји, која

¹³⁰ Маркс наводи: „Разумје се, људско око другачије ужива него грубо, нељудско око, људско ухо другачије него грубо ухо итд” (Маркс, 1977: 71). Жил Делез ће наставити овај правац мишљења када буде тврдио да циљ проучавања чулности нису апстрактни услови могућег искуства већ стварни услови реалног искуства.

¹³¹ Из наведеног исказа можемо да изведемо и запажање да се оно генеричко, најапстрактније у човеку налази управо на дну друштвене лествице. Кантов апстрактни субјект јесте основ људске чулности, али му стварни субјекти измичу услед своје комплексне друштвености и конкретног оспољавања у чулној стварности, али они субјекти који су најускраћенији, они који су дословно изгладнели, једини су у непосредној близини кантовске субјективности, која се трансформише у пролетера (који управо зато постаје субјект историјског кретања – уместо апсолутног духа).

¹³² У овом контексту бисмо могли да тврдимо да је сваки екстремни облик чулног искуства управо директан однос субјекта са апстракцијом (екстремни бол/ужитак, глад/ситост, тишина/бука).

¹³³ Брајан Нелсон описану релацију анализира на следећи начин: „Естетско искуство никада није суштински атрибут субјекта, никада квалитет који он додељује спољашњим предметима. Овиме се ништа не објашњава. Могућност да приступимо музици не припада субјекту пре самог искуства музике. Морамо зато пажљиво разликовати између способности да чујемо (одредимо висину тона, гласноћу, ритам, промену тонова итд) и способности да чујемо музику (да препознамо, ценимо и реагујемо на уређене композиције тонова и тишине на естетски начин)” (Нелсон 2011: 402).

¹³⁴ Ова мисао се супротставља Декарту, Канту, али ће стајати и насупрот Хусерлу, као што то запажа Брајан Нелсон: „Противно Канту, Декарту и Хусерлу [...] искуство не припада трансценденталном субјекту, већ представља безлично, анонимно, безсубјектно поље, од кога се субјект тек може произвести кроз прагматични психолошки процес субјективације. Ум добија низ независних, нерелационих утисака који се морају повезати, сакупити, осмислити и синтетисати” (Нелсон 2011: 402).

замањује историју оспољавања апсолутног духа.¹³⁵ Када се људска историчност примени на његову чулност долазимо до следеће формулације, која се може сматрати једним од темељних исказа историје чулности:

Јер не само пет осјетила него и такозвана духовна осјетила, практичка осјетила (воља, љубав) једном ријечи људско осјетило, људскост осјетила, настаје тек помоћу постојања његова предмета, помоћу очовјечене природе. Стварање пет осјетила јест посао цјелокупне досадашње свјетске историје. Осјетило које је обузето грубом практичном потребом има само ограничен смисао (Маркс, 1977: 71).

Априорност се тако премешта у унутрашњост света, у историју, која је људска а не божанска историја (Хегел), а питање о апсолутном почелу одлаже у неодређену прошлост, као нешто што, кантовски говорећи, превазилази наше спознајне моћи. Можда можемо рећи и да се битно почело премешта у садашњост, као место у коме се гради наша чулност и са којим имамо да рачунамо, уколико претендујемо да разумемо чулне предмете или променимо услове могућности спознаје и обликовања предмета. Посебно је значајно то што се на овај начин и само разумевање ограничава, будући да се обликује већ на нивоу опажања.¹³⁶ Мишљење субјекта о датом предмету кретаће се унутар оквира који му је задао друштвено чуло (у капитализму – чуло поседовања), тако да је мишљење предодређено чулношћу, апстракција делатним оспољавањем човека као друштвеног бића, а не обрнуто.

Тиме се Шилерова теза о пресеку чулног и идеалног у естетском стању поново актуализује, на радикално материјалистички начин. Није довољно естетски еманциповати популацију, будући да се увек већ налазимо у естетском стању,¹³⁷ потребно је променити саму праксу призвођења естетског: „Притиснут бригом и сиромаштвом, човјек нема смисла ни за најлепшу представу; трговац минералима види само трговачку вриједност, али не види љепоту ни особиту природу минерала” (Маркс,

¹³⁵Бити стваран значи за Маркса бити чулан, што такође значи „бити предмет осјетила, осјетилни предмет, значи, дакле, имати све осјетилне предмете изван себе, имати предмете своје осјетилности” (Маркс 1977: 102). Овде Маркс даје свој допринос *патичком* схватању човека, а тиме и најављује теорију афекта: „Бити осјетилан значи трпети. Стога је човјек као предметно осјетилно биће трпно биће, а, будући да је биће које осјећа своје патње, он је страствено биће. Страст, *passion*, је човјекова суштинска снага, која енергично тежи ка свом предмету” (Маркс 1977: 102)

¹³⁶Маркс наводи како „предмет може бити само потврђивање једне од мојих суштинских снага, то јест он за мене може постојати само онако што моја суштинска снага постоји за себе као субјективна способност, јер смисао једног предмета иде за мене управо донде [...] докле сеже моје осјетило” (Маркс, 1977: 71)

¹³⁷ Маркс описује опредмећење човековог бића као врсту естетског стања: „[О] предмећење човјекова бића и у теоријском и у практичном погледу било је потребно како за то да човјеково осјетило учини људским, тако и да створи људско осјетило које одговара цјелокупном богатству људског природног бића” (Маркс, 1977: 72).

1977: 72). Уместо насиља нагона и диктатуре разума, имамо лишеност сиромаштва и слепило капитала, или, као што је на другом месту речено, фетишизацију робе. То, такође, значи да свако друштво и свака његова историјска епоха има сопствено естетско стање, сопствену чулност.

Поред приватног власништва о коме, као што смо видели, Маркс опширно расправља у *Рукописима*, постоји још један значајан моменат устројства чулности, а то је подела рада, чију ће детаљну анализу изложити у *Немачкој идеологији* [1845]. Осврнућемо се само на је дан његов познат коментар:

Наиме, чим почне подела рада, свако добија одређен искључив круг делатности, који му се намеће, из кога не може да изађе; он је ловац, рибар или пастир или критички критичар, и то мора остати, ако не жели да изгуби средства за живот, — док у комунистичком друштву, где нико нема један искључиви круг делатности, већ се може усавршавати у било којој грани (Маркс, 1974: 33).

Овај опис из контекста Рансијеровог мишљења можемо препознати као опис *поделе чулности*, путем које се установљава раздвајање чулног од интелектуалног постојања, природе и друштва, села и града. Она је као што Рансијер запажа „заснована на подели места, времена и форми делатности, које одређују сам начин на који се оно заједничко испоручује за учествовање, као и начина на који индивидуе учествују у овој подели” (Рансијер, 2004: 12). Комунизам се, остајући у овим категоријама, успоставља код Маркса као укидање принципа хијерархије чулности. Рансијер ову поделу прати до Платонове државе у којој препознаје управо оно што Маркс описује. Она је „‘просторно’ затварање Платонове *Државе* која захтева да свако буде *на свом тесту*”, али је управо зато „и временска расподела: занатлије се представљају као субјекти који немају времена да се нађу било где другде” (Рансијер 2015б: 266) осим тамо, можемо додати, где им њихов посао налаже. Посао, тј. подела рада, али и други облици поделе, попут власништва или компетенције, у складу са материјализацијом хијерархија, одређују нечију способност да учествује у заједничком заједнице.

Будуће друштво које „треба” да смени капитализам, комунистичко друштво „производи као своју сталну збиљност човјека у том цјелокупном богатству његова бића, *богатог* и дубоко *свеосјетилног* човјека” (Маркс, 1977: 72). Овакав човек је истргнут из апстракције лишености и попуно урођен у читаву комплексност конкретних надражаја, али не само то, већ је и са превазилажењем чула поседовања, чулност постала отворена за свакога. *Свечулни човек* је синтагма која неочекивано подсећа на Новалисово *тотално чуло*, али овај пут она не имплицира однос човека са

апсолутом већ са самим собом, начелни (генерички) однос, у коме сви подједнако учествују, у коме је чулност уређена хоризонтално, а не вертикално. Поседовање и подела рада у капитализму посредују и ограничавају перцепцију успостављајући њену вертикалну структуру, додељујући различите облике живота припадницима различитих класа, односно уређујући њихову могућност чулног оспољавања, дакле, делатности и делотворности.¹³⁸ У складу са тиме, превазилажење капитализма кроз опште приватно власништво комунизма, требало би да успостави богатство човека и човекових потреба, односно „да човјек као потребу осјети највеће богатство, другог човјека” (Маркс, 1977: 72).

Маркс у *Рукописима*, коначно, износи и запажање које се тиче самог језика, иако га дубље не развија: „*Језик*, елемент самог мишљења, елемент животног испољавања мисли, осјетилне је природе” (Маркс, 1977: 74). Запажање о језику и његовом односу према чулности изнели смо у неколико претходних поглавља и овде нема потребе да га понављамо. Иако је ова констатација релативно позната, њена новост лежу у Марковом разумевању чулности. Наспрам Новалисовог уверења (или барем једног читања његове констатације) нема ничега мистичног у чулности језика јер је и он сам оспољавање човека и као такав опосредован је заједничким чулом дате епохе. У њему можда више него било где другде постају видљиве друштвене релације које структурирају нашу чулност. Управо се овде оправдава Рансијерова тврдња изнета поводом Новалисовог фрагмента о језику као ономе који изражава устројство чулности пре нас самих. Рансијер управо и описује њену двоструку рецепцију, где, са једне стране, као што смо већ поменули стоји мистично схватање природе која се освешћује у језику, док са друге, суштина која се изражава језиком постаје везана за „одређену друштвеност, карактер цивилизације и доминацију класе” (Рансијер, 2011: 64). Овако нешто у деветнаестом веку можемо да видимо, између осталих, код писаца попут Стендала, Балзака и Дикенса, преко Флобера и Золе, све до Толстоја и Достојевског. Различити језички регистри које су ови писци користили како би обликовали своје наративе, различити су начини на које субјекти ових регистара перципирају чулну стварност и који одређују њихово поље деловања (нпр. Ема Бовари је одређена дискурсом сентименталног романа). Зато се може рећи како језик изговара истину

¹³⁸Управо зато се и контрадикције могу разрешити једино у пракси, а не у теорији: „Види се како је рјешење теоријских супротности могуће само на практичан начин, само човјекском практичном енергијом, па њихово решење није стога никако само задатак спознаје него збиљски животни задатак, који филозофија није могла ријешити управо зато што је исти задатак схватила само као теоријски задатак...” (Маркс, 1977: 72).

наше стварности пре нас самих. Чини се да је управо Маркс до краја обликовао и оправдао овакво разумевање (без обзира да ли су се поменути писци ослањали на његово дело).

1.7. Ниче: чулност као постајање

Уколико има претензију систематичности, писање о Ничеовој филозофији осуђено је да је фалсификује. Ово је заправо и једна од поставки његовог мишљења која је у новијој критици добила назив *теза о фласификовању*¹³⁹ и која се тиче начина на који Ниче разумева људску чулност. Иако постоји релација међу идејама које је током своје каријере излагао, ова релација свакако није једнозначна, а осим тога, његова мисао се развијала и кретала у различитим правцима, тако да се поставља питање у којој мери је уопште могуће тумачити појединачне фрагменте другим фрагментима и да ли је ово увек нека врста насиља? Сваком Ничеовом читаоцу јасно је да у његовим делима постоји један такорећи методолошки антисистемски нагон, побуна против фиксираности, као реакција на идеалистичку филозофију. Опасности тумачења његовог мишљења су зато јасне, а овај текст и нема претензију да исцрпи његову истину. Али постоји и један дубљи разлог из ког је свако излагање Ничеове филозофије практично осуђено на неуспех – то је његов захтев за стваралаштвом који пориче основе и који се може пратити једино уколико се мисли радикално различито од њега, а да се истовремено остане у области захтева његове воље.

Ничеова филозофија зато и наставља да буде значајна до данас, преко Фукоа и Делеза до Бадјуа и Рансијера. Његова мисао о несавладивом „реалном“, као „хаосу чулности“, које се упркос својој несавладивости непрестано своди на симболичко и кодификује у различите облике режима, наставља да лежи у самом средишту расправа политичког, филозофског и уметничког типа. Осим тога, познато је да је Хајдегер сматрао да се са Ничеовом филозофијом довршава метафизика изврћући се у своју несущтину, а ово извртање тиче се управо начина на који је мислио чулност и натчулност. Његов напад на трансценденцију, као последицу одређеног типа моралности и воље за моћ, види чулност као једино место на коме се одиграва наше постојање и које се сада мора осмислити без посезања за било каквом вечном основом.

¹³⁹ Ову тезу изнела је Модмери Кларк у својој студији *Ниче и истина у филозофији* (1990), а о њој су расправљали Р. Л. Андерсон, Н. Хусеин и М. Рикарди.

Јасно је, дакле, да и код Ничеа постоји сличан пројекат критике натчулног какав смо сусрели већ код Маркса и Фојербаха, али је његово полазиште различито као и његови закључци. У овом поглављу покушаћемо да прикажемо развој Ничеовог схватања чулности, као и неке од његових контрадикција полазећи од његовог раног текста „Сазнајно-теоријски увид о истини и лажи у изванморалном смислу” из *Књиге о филозофу* [1873] (2011), концентрујући се пре свега на његове позније текстове попут *С оне стране добра и зла* [1886] (1993б), *Генеалогije морала* [1887] (1993а), *Сумрака идола* [1888] (1985) и рукописа *Воље за моћ* [1901] (2003), будући да се у њима на релативно експлицитан начин мисли значај и преображај чулности.

а. Чулност: појам и метафора

Свој рани текст „Сазнајно-теоријски увид о истини и лажи у изванморалном смислу” Ниче започиње дубоком скепсом према сазнавању, констатујући како је оно изум „досетљиве животиње” (Ниче, 2011: 67), наиме, човека: „Та охолост, везана за сазнавање и осећавање, опсењујући облак који покрива људске очи и чула, обмањује их о вредности егзистенције тиме што у себи носи најласкавију оцену о самом сазнавању” (Ниче, 2011: 68). Уместо да представи продужење перцепције, сазнавање се овде јавља као нешто што је омета, мењајући однос субјекта према значају сопственог постојања – идеја сазнања је ту како би повећала вредност његовог постојања, тако што ће створити *специфичну разлику*, издвајајући га и одређујући га у односу на остала бића. Али како је ово само последица његове самообмане, он се разоткрива као биће обмане.¹⁴⁰ Појам обмане се овде не појављује како би човека навео на пут истине, како би га вратио из отуђења његовом „генеричком бићу”, и управо зато је његова аргументација изванморална. У њему се обмана открива као неопходна за сам опстанак овог бића. Ниче потом наводи како опажање управо зато и не допире до самих ствари, већ захвата само форме¹⁴¹, и скоро да бисмо могли кантовски рећи, не види ствар по

¹⁴⁰ Ниче наводи: „Код човека је та умешност прерушавања доведена до савршенства: овде су варљивост, притворство, лаж и обмана, оговарање, надуваност, живот у лажном сјају, маскираност, прикривање иза конвенција, позоришна игра пред другима и пред собом, укратко, непрестано обмањивање због *једног* таштог пламена, тако правило и закон да готово нема ничег несхватљивијег од ускрснућа међу људима часног и чистог нагона за истином” (Ниче, 2011: 68).

¹⁴¹ Човеково опажање „клизи само по површини ствари и види ‘форме’, њихов осећај нигде не доводи до истине, него се једино задовољава да прими дражи и, као свирајући по диркама, игра на леђима ствари” (Ниче, 2011: 68).

себи¹⁴² већ само њен лик опосредован формама мишљења и опажања. Међутим, овде никако није реч о трансценденталној структури субјективности, већ о конструкцији која је средство одржања индивидуе (Ниче, 2011: 68) – човеку је конструкција истине и лажи потребна како би се одржао у свету који је потенцијално опасан за њега, иако у потпуности индиферентан, и који је углавном изван његове могућности разумевања.¹⁴³ Потреба за самоодржањем, која пројектује ову опозицију, код човека је опосредована заједничким, политичким животом:

Али, због тога што жели, истовремено из нужде и досаде, да опстоји друштвено и у мноштву, човеку је потребно да закључи мир и, у складу с тим, тражи да из његовог света буду искључени бар најгрубљи видови *bellum omnium contra omnes*. Ово закључивање мира носи нешто са собом што наликује на први корак примицању нагону за истином. Сада је, наиме, утврђено шта убудуће треба да буде „истина”, то јест изумљена је једнообразно важећа и обавезна ознака ствари, те закономерност језика нуди и прве законе истине: јер, овде се први пут појављује контраст истине и лажи (Ниче, 2011: 69).

Потреба за самоодржањем, дакле, диктира неки облик удруживања, колективитета, у коме је неопходно основати не само заједницу снага већ и релативни мир међу њима. Како би ово објаснио, Ниче посеже за Хобсовим друштвеним уговором, али га преноси на саму структуру значења. Заједница се првобитно оснива као заједница разумевања, што такође значи заједница једнообразних ознака и закона за њихово комбиновање, односно језика. Произвољне ознаке ствари фиксирју се, и тек тиме се успоставља такође произвољна разлика истине и лажи, која ће постати једна од најплоднијих и највише злоупотребљаваних људских конструкција.

Поред истине и лажи успоставља се и разлика између норме и ненормалног, као што у свом раду о чулности у Ничеовој филозофији истиче савремени немачки филозоф Херман Сименс: „У контексту ‘*Empfindunga*’ Ниче тврди да је морал ‘масе’ или ‘крда’ био усмерен против индивидуације и изузетка, како би се обезбедила ‘сличност *Empfindungen*’ [...] у проницљивом наговештају Фукоа, он тврди да су ‘изузети’ (‘*Ausnahmen*’) систематски отуђивани од интереса крда у оној мери у којој је све што је ‘опажало друкчије’ (‘*anders empfand*’) сагледавано као ‘лудило’” (Сименс

¹⁴² У *Сумраку идола* Ниче напушта појам ствари као једну од четири заблуде сваког идеализма: „Сама ствар, понављам, појам ‘ствари’ је само рефлекс веровања у Ја као узрок... Па чак и ваш атом, господо механичари и физичари, колико је у вашем атому преостало заблуде, колико рудиментарне психологије! – А да не говоримо о ‘ствари по себи’, о *horrendum pudendum* метафизичара! Заблуду о духу као узроку мешати с реалитетом! И учинити мерилом реалитета! И назвати *богом!*” (Ниче, 1985: 38.)

¹⁴³ Ниче га описује у следећим категоријама: „Не прећуткује ли му природа већину од свега, чак и о његовом телу, да би га задржала подаље од кривудаваог сплета његових црева, брзог струјања крви, упредених дрхтаја мишића, и заточила у горду опсенарску свест?” (Ниче, 2011: 68).

2006: 151).¹⁴⁴ На овај начин, видимо да је за Ничеа питање перцепције и норме дубоко повезано са кодификацијом симболичког поретка.

Језички знак Ниче објашњава на следећи начин: „Шта је реч? Звучни приказ нервног надражаја” (Ниче, 2011: 69),¹⁴⁵ тако да језик „означава једино спреге ствари с људима и за њихово изражавање и испомаже се најсмелијим метафорама. Нервни надражај најпре пренети у слику! Прва метафора. Слика се потом изнова уобличава у глас! Друга метафора. И сваки пут потпуни скок из једне, усред које је, у сасвим другу и нову сферу” (Ниче, 2011: 70). Језик, као оквир друштвене заједнице, почива на метафорама, али оне се не показују као такве, већ је крајњи ступањ преношења формирање појма: „Свака реч постаје одмах појам тиме што она заправо не треба да служи за непоновљиви, сасвим индивидуализовани прадоживљај, којем захваљује свој настанак, као што је случај са сећањем, него је ту истовремено за многобројне, више или мање сличне доживљаје, то јест, строго узето, никада истоветне, дакле мора да одговара само различитим случајевима” (Ниче, 2011: 71). Појам, дакле, настаје на основу нужног заборава *прадоживљаја*,¹⁴⁶ нужног одбацивања његове непоновљивости и разлике, кроз апстраховање заједничких одлика различитих доживљаја и стварање нечега што не одговара ни једном од њих: „Превид индивидуалног и стварног испоручује нам појам, као што нам даје и облик тамо где природа, напротив, не зна ни за какве облике и појмове, дакле ни за врсте него једино за оно нама неприступачно и неодредиво X” (Ниче, 2011: 71). Слично Платоновој критици уметности као слици, која је три пута удаљена од идеје, Ниче открива појам као метафору три пута удаљену од чулне стварности, од „прадоживљаја”. Појединачна реч означава многобројне неистовенте али сличне доживљаје, и тиме их нужно фалсификује, али појам је посебан облик језичког израза који претендује да изрази саму истину предметног света. Уколико се он односи на највећи могући број феномена, он их по овој логици заправо

¹⁴⁴ *Прев. аут.*

¹⁴⁵ Ниче овде уводи и проблематику каузалности: „Али закључивати с нервног надражаја на неки спољашњи узрок, то је већ резултат лажне и неоправдане примене начела разлога” (Ниче, 2011: 69) имплицирајући да надражај не може оправдано да се разуме као нешто изазвано спољашњим узроком. Овиме као да се тврди да је чуло узрок самог надражаја, што је неочекивана тврдња, супротна свему што се до сада у немачкој филозофији могло наћи. Ниче међутим не заступа солипсизам – чуло јесте узрок надражаја, али ће ово бити објашњено тек много касније, посебно у *Вољи за моћ*. У овом тексту Ниче нпр. наводи: „Како бисмо дакле смели рећи: камен је тврд, као да нам је ‘тврдо’ познато и друкчије а не само као сасвим субјективан надражај!” (Ниче, 2011: 70). Камен, дакле, није ни мек ни тврд, једино посредством чула додира њему се додељује овај атрибут у односу на субјекта чулности.

¹⁴⁶ Ниче ће још једном поновити касније: „Само забором тог примитивног света метафора, само очвршћавањем и укрупњавањем ужарене и течне изворне масе слика која извире из исконске способности људске уобразиље, само несавладивом вером да је *ово* сунце, *овај* прозор, *овај* сто истина по себи, укратко само тиме што се човек заборавља као субјект, и то као *уметничко-стваралачки* субјект, живи он с неким спокојем, сигурношћу и консеквенцијом” (Ниче, 2011:74)

највише фалсификује.¹⁴⁷ Ово становиште, кога ће се Ниче у мањој или већој мери држати до краја, до рукописа *Воље за моћ*,¹⁴⁸ познато је у новијој литератури о његовој филозофији као *теза о фалсификовању* према којој, као што то наводи Матија Рикарди, „ми фалсификујемо стварност управно начином на који је спознајемо” (Рикарди, 2011: 219).

Уколико се сетимо Хегеловог описа језика у *Феноменологији*, биће јасно да дати Ничеов увид није ништа радикално ново (језик изражава ништа ствари), али Хегел заобилази овај проблем тако што језик сагледава као творевину духа, који уосталом и јесте само биће, чиме се језик и ствар околним путем поново идентификују. Ниче (као и Маркс) укида веру у дух као суштину стварности. Језик је радикално различит од света чулности, а језичка истина нема неку ствар (по себи) као референт изван себе, већ је покретно „мноштво метафора, метонимија, антропоморфизама, укратко збир људских веза које су поетски и реторски биле узнесене, пренесене, украшене” (Ниче, 2011:71). Једино на шта језик реферира јесте закон његове употребе, према коме се одлучује о његовој истинитости, а који треба да гарантује потискивање „најгрубљег вида насиља” између припадника људске заједнице: „Слушали смо једино о обавези да се лаже према утврђеној конвенцији, да се лаже према друштвеним правилима и у стилу који је обавезан за све” (Ниче, 2011:72).

У *Сумраку идола* он ће на нешто друкчији начин развити своје идеје о односу језика и чулности. Не само да опажамо свет на језички начин већ сам „језик спада у време најрудиментарнијег облика психологије”, што значи да је носилац „основних претпоставки метафизике” (Ниче, 1985: 25). У овом смислу језик сам „верује у вољу као узрок уопште; он верује у ‘Ја’, у Ја као битак, у Ја као супстанцу, и *пројектује* веру у Ја-супстанцу на све ствари – он тек тиме *ствара* појам ‘ствар’. Битак се уплиће мисаоно као узрок, *надмеће се* свуда; из концепције ‘Ја’ произлази тек, као изведена реч, појам ‘битак’” (Ниче, 1985: 25). Језик, као структура самог ума, јесте извор

¹⁴⁷ Појам је крајњи ступањ језичког преношења, као реч која може да се односи на највећи могући број фундаментално различитих феномена, настајући „поистовећивањем неистоветног “ (Ниче, 2011: 71). Појам се образује заваљујући „забору специфичних обележја, и као такав побеђује представу као да у природи, мимо лишћа, постоји ‘лист’ попут праоблика према којем је све лишће саткано” (Ниче, 2011: 71).

¹⁴⁸ У *Вољи за моћ* Ниче ће још једном поновити: „У нашем мишљењу *битно* је сређивање новог материјала у старе схеме (= Прокрустова постеља), *изједначавање* новог са старим” (Ниче, 2003: 116). А мало касније: „Цео апарат сазнања је апарат за апстракцију и упрошћавање — он није подешен према сазнању, него према савлађивању ствари: ‘циљ’ и ‘средство’ далеко су од суштине колико и ‘појмови’. Помоћу ‘циља’ и ‘средства’ ми господаримо процесом (*проналазимо* процес који се може схватити), док помоћу ‘појмова’ постајемо господари ‘ствари’ које сачињавају процес” (Ниче, 2003: 116). Спознаја није циљ спознајног апарата – савладавање стварности је циљ – саме категорије сврховитости су средства владавине, откривања начина којим се нечему можемо наметнути као значење.

фалсификовања чулне стварности, односно њеног умрежавања, њене поделе. Језик пројектује својим категоријама фиксираност, субјективност, појам, ствари које саме не припадају реалном. Као и код Хегела, језик изговара небиће, али оно се овде установљава као биће. У свест филозофа је „неочекивано продрла *сигурност*, субјективна *поузданост* у примени категорије ума: закључили су да оне не могу да проистекну из емпирије – јер се читава емпирија налази у противречности с њима” (Ниче, 1985: 25), што је за последицу имало пројектовање читавог света заснованог на овој поузданости, истинитог, божанског света у коме су душе првобитно постојале и који могу да опажају својим духовним чулом, унутрашњом перцепцијом, мишљењем идеја. Језик је међутим прво место ове заблуде у чију корист „говори свака реч, свака реченица коју изговарамо” (Ниче, 1985: 25), будући да у чулност уводи обману сталности, непроменљивости, субјекта који је самоидентичан, који има атрибуте и који је извор делатности. Врхунац ове аргументације јесте чувен Ничеов исказ: „Плашим се да се нећемо ослободити бога, јер још верујемо у граматiku...” (Ниче, 1985: 26).

Заборав дискурзивности језика, који нам омогућује нагон за истином (један облик онога што ће Хајдегер именовати заборавом битка), јесте заборав саме нерелације речи и ствари. Несвесно код Ничеа тако не припада личној психологији ни некој тамној унутрашњости субјекта већ самом језички посредованом односу међу појединцима, заједници. Заборав дискурзивности стога није безразложан, будући да омогућује како Ниче запажа у *Књизи о филозофу* нешто што раније није било могуће: „Изградити пирамидални поредак према кастама и ступњевима, створити нови свет закона, повластица, подређивања, разграничења, свет који се од сада противставља друкчијем, интуитивном свету првих утисака, свет који би био чвршћи, општији, познатији, људскији и отуда регулативан и императиван” (Ниче, 2011:72). Ниче тиме сваку фиксирану хијерархију, сваки установљен режим показује као суштински неоснован. Појам као основ постоји једино као метафора коју смо заборавили, а истина је једино договорена употреба речи. Окамењене метафоре омогућују успостављање онога што би Рансијер назвао *поделом чулности*.

б. Два режима чулности

Описано стање само је претпоставка одређеног друштвеног устројства, а кроз историјску анализу, Ниче, као и Хегел, препознаје две велике супротстављене епохе, епоху античке Грчке и епоху хришћанства, али је његово вредновање ових епоха

сасвим обрнуто Хегеловом. Оне се могу разумети и као два „режима чулности”. У многим својим делима Ниче (ре)конструира ова два супротстављена режима чије су поставке приступне у савремености Запада.

Започећемо од епохе хришћанства, а не од антике, будући да се управо на њему показује владавина апстракције и стварање правог света у свим својим импликацијама. Ни у овом смислу Ниче не напушта основне Хегелове поставке, према коме је хришћанство донело доминацију духа над чулношћу, али закључци које из тога извлачи сасвим су различити. У *Генеалогии морала*, Хришћански режим је описан израз логике најнижег сталежа, сталежа робова, који су приморани да се у условима потпуне подређености изборе за опстанак. Без могућности да се отворено побуне, робови посежу за моралом:

Робовски устанак у моралу почиње тиме што сам *ressentiment* постаје стваралачки и рађа вредности: *ressentiment* таквих бића којима је ускраћено право реаговања, реаговања чином, која се обештећују само имагинарном осветом. Док сваки отмени морал израста из тријумфујућег самопотврђивања, робовски морал унапред каже не оном што је ‘изван’, што је ‘друго’, што ‘није он сам’: и ово не је његов стваралачки чин (Ниче, 1993а: 249).

Робовски морал пориче чулни свет¹⁴⁹ зато што у њему не може да се оствари, тако што га вреднује – чулна стварност постаје безвредна, обмањујућа, лажна, а натчулна вредна, истинита.¹⁵⁰ Видимо да одредбе истине и лажи нису полазиште за вредновање већ су напротив његове последице. Најпре се успоставља оно што је у интересу дате групе или појединца, оно што је добро и зло у односу на њу/његоа, а тек накнадно се овим опозицијама додељује дигнитет истине и лажи.

У овоме можемо препознати реинтерпретацију дијалектике господара и роба, испричану са позиције господара. Роб ће у историјском смислу и према Ничеовом схватању, тријумфовати, али то више није вредновано као историјски тријумф и

¹⁴⁹ У *Вољи за моћ*, Ниче наводи: „Хришћански свештеник је од почетка смртни непријатељ чулности: не може се замислити већи контраст неголи што је невино и пуно страхопоштовања и свечано држање, на пример, у најдостојанственијим женским култовима у Атини у присуству полних симбола. Акт рађања је тајна у свима неаскетским религијама: нека врста симбола остварења и тајанственога смера будућности: препорода, бесмртности” (Ниче, 2003: 93)

¹⁵⁰ У *Вољи за моћ*, Ниче ову логику приписује филозофима: „Злобна и слепа мржња филозофа против чула — колико има плебејскога и малограђанскога у свој тој мржњи! Народ увек сматра извесну злоупотребу, чије рђаве последице осећа, доказом против онога што је злоупотребљено” (Ниче, 2003: 203)

повратак духа самом себи¹⁵¹ већ као устоличење одређеног типа воље у сам основ западне културе:

Та мржња према људском [...] та одвратност према чулима, према самом уму, тај страх од среће и лепоте, та чежња да се побегне од сваког привида, промене, постајања, смрти, жеље, од саме чежње — све то значи, усудимо се да то схватимо, вољу за оним *ништа*, зловољу према животу, побуну против најосновнијих претпоставки живота, али то јесте и остаје воља! [...] И, да кажем и на крају оно што сам рекао на почетку: човек ће радије штети *ништа* него *не штети*... (Ниче, 1993а: 375)

Робовски морал, аскетски идеал и свештенички тип човека доводе до устоличења одређеног облика ниҳилизма, заснованог на порицању чулности са којом изворно не може да се изађе на крај, из своје обезвлашћене позиције, и до обожавања натчулности којом се као мерилем вредности овладава над чулношћу. Све оно што је за господара (који код Ничеа по свему има одлике хомерског јунака) било племенито и вредно, за аскетског човека постаће безвредно. Свештенички тип човека кроз привидно одрицање од чулне стварности, околним путем, заправо остварује власт над њом,¹⁵² савладавајући аристократског господара тако што његове врлине означава као извор зла, захваљујући заборава метафоричке (фиктивне) природе натчулности на коју се позива, односно захваљујући установљавању појмова као истинског света. Натчулни свет је у овом смислу последица, а не узрок, стратегија већ постојеће борбе за моћ, њено одлагање у несумњиве основе бића као онога што јесте, наспрам чулне стварности која постаје обмана.

Назнака за овај тип „декаденције” јавља се већ у античкој Грчкој са Сократом и Платоном са којима се установљава истинитост света идеја.¹⁵³ Необично је, према

¹⁵¹ Први кораци робовског морала учињени су са Сократом: „С појавом Сократовом грчки укус се мења у корист дијалектике: шта се ту, у ствари, догађа? Пре свега, тиме се побеђује *аристократски* укус; прост народ с дијалектиком избија на површину [...] Такође, нису имали поверења у свако такво навођење својих аргумената. Пристојне ствари, као и пристојни људи, не носе своје аргументе тако отворено у руци. [...] Оно што се најпре мора доказати, има мало вредности. Свуда где ауторитет спада још у добре обичаје, где се не образлаже него се наређује, дијалектичар је нека врста лакрдијаша: исмејавају га, не односе се озбиљно према њему – Сократ је био лакрдијаш, који је *побуђивао озбиљан однос* према себи: шта се, управо, ту догодило?” (Ниче, 1985: 17).

¹⁵² Овај тип човека Ниче описује на следећи начин: „Код свештеника *све* постаје опасније, не само средства и вештине лечења него и охолост, освета, оштроумност, неумереност, љубав, властољубље, врлина, болест;— с извесном основаношћу, свакако би се могло такође додати да је тек на тлу овог *битно опасног* облика човековог постојања, свештеничког, човек уопште постао *занимљива животиња*, да је тек овде људска душа у једном вишем смислу добила *дубину* и постала *зла* — а то су два основна вида досадашње надмоћи човека над осталим животињама!...” (Ниче, 1993а: 245).

¹⁵³ Ниче у Сумраку идола каже директно: „Мени самом је ово неодавање поштовања. То да су велики мудраци *назадни типови*, најпре пало на памет при разматрању случаја где му се најснажније супротставља учена и неучена предрасуда: препознао сам Сократа и Платона као симптоме пропасти, као оруђе грчког распада, као псеудогрчке, као антигрчке” (Ниче, 1985: 15–16). У *Вољи за моћ*, међутим,

Ничеовом схватању, што је „аристократски” Платон имао потребу да се упушта у теолошку аргументацију, макар она била усмерена на спасавање грчког духа. Ниче у *Сумраку идола* покушава да објасни овај преокрет усмеравајући пре свега пажњу на Сократа као Платоновог учитеља и првог грчког „декадента”. У почетку покушава да Сократа представи као последицу револта „простог народа“, чак и као резултат његовог могућег негрчког порекла,¹⁵⁴ али се ипак зауставља на следећем: „Свуда су се инстинкти налазили у анархији; свуда су људи били на пет корака од ексцеса: *monstrum in animo* је био свеопшта опасност. ‘Инстинкти хоће да постану тиранин; ваља изумети *противтиранина*, који је јачи...’” (Ниче, 1985: 19). Сократова појава је покушај Грка да се изборе са претњом прекомерне чулности, која је била пресудни моменат трагичког духа. Савладавање инстинкта путем ума, тираније једног тиранијом другог – ово нас недвосмислено упућује на Шилеров спис „О естетском образовању човека у низу писама“,¹⁵⁵ у којима се управо покушава пронаћи начин да се избегне ова двострука претња тираније кроз *естетско стање*.

У *Књизи о филозофу* видели смо да трагички човек са једне стране задобија „захваљујући својим интуицијама – сем одбране од зла, просветљење прожето сталним струјањем, озарење, искупљење” (Ниче, 2011: 78), али да са друге, „*када* болује, он болује силовитије: штавише, он болује чешће, јер не уме да учи из искуства, и сваки пут изнова упада у исти јарак у који се већ суновраћивао. И у боли је безуман колико и у срећи, гласно јадикuje и без утехе је” (Ниче, 2011: 78). Сократ је дакле покушај да се нагонски човек заштити од бола, а да му се истовремено омогући приступ срећи кроз једначину, коју Ниче даје у *Сумраку идола*, „Ум = врлина = срећа” (Ниче, 1985: 20). Али већ рани Ниче запажа да се „човек вођен појмовима и апстракцијама [...] брани од те несреће без могућности да било какву срећу изнуди из тих апстракција” (Ниче, 2011: 78) тако да уместо да доведе до среће, Сократ доводи једино до тираније ума и одбацивања чулности у целини. Али Сократов „циљ“ није било ово одбацивање и посезање за умом није имало потоњу теолошку боју већ је представљало стратешки

Ниче јасно разликује Платона и платонизам: „[Ш]то су мање реални, то више вреде. То је платонизам: али Платон је имао још једну смелост више у обраћању: — он је мерио степен стварности према степену вредности и рекао: уколико више ‘идеје’, утолико више бића. [...] Платон је, као уметник, у основи *привид претпоставио* бићу. Дакле лаж и фикцију истини, нереално конкретном!— Али он је толико био убеђен у вредност привида да му је приписао атрибуте ‘бића’, ‘узрочности’ и ‘доброте’, ‘истине’, једном речју: приписао му све оно чему се придаје вредност” (Ниче, 2003: 242).

¹⁵⁴ Касније ће све Грке означити као пореклом азијате (*Воља за моћ*), не само Сократа, а њихову културу као тријумф над њиховом азијатском природом, кроз синтезу дионизијског и аполонског.

¹⁵⁵ У преводу Шилеровог текста се уместо инстинктивно, користи нагонско, које Рансијер тумачи као чулно, што ћемо и ми овде чинити.

чин, јер „Сократ, ни његови „болесници“ нису били вољни да буду умни – то је било *de rigueur*, то је било њихово *последње* средство” (Ниче, 1985: 20).¹⁵⁶ Последица Сократове интервенције је трајно фалсификовање „шареног хаоса чула” и његова замена концептом јединствене истине. Она, међутим, никада није била усмерена у овом правцу и зато је његово прихватање и устоличење према Ничеу само дуготрајни неспоразум. Сократ није понудио начин за савладавање проблема чулности, већ је био симптом дубљег проблема, Сократ није био „лек“, Сократ је био „болестан“, и зато су га Атињани осудили, а сама „смрт је била лек“.¹⁵⁷ Сократова судбина се онда тумачи као симптом нихилизма који је постепено захватио читав Запад.

Напоследку у *Сумраку идола*, Ниче излаже историјско кретање „правог света“ као „Историју једне заблуде”, у шест секвенци. Прва секвенца припада античкој грчкој, пре свега Платону, и у њему се овај свет успоставља као прави „достижан за мудраца, побожног, пуног врлина – он живи у њему, он је *тај свет*” (Ниче, 1985: 27). У следећој овај свет се одлаже још више у оностраност, као свет који је „недостижан за сада, али обећан мудрацу, побожном, пуном врлина” (Ниче, 1985: 27). Ово је хришћанска етапа и Ниче у њој открива посебну логику жеље која се уплиће у однос према идеји, када наводи како она „постаје жена”, односно недостижна као таква. Потом долази секвенца немачког идеализма, односно Канта, у коме прави свет постаје не само недостижан већ и „недоказив, који се не може обећати, али већ као замислив, утеха, дужност, императив” (Ниче, 1985: 27). Први битан напад на читаву заблуду правог света долази из правца позитивизма за кога је он недосегнут и непозант, па према томе „ни утешан, ни спашљив, ни обавезујући” (Ниче, 1985: 27). Након овог корака, који је прави свет лишио делотворности, следећи у коме се само његово постојање доводи у питање не изненађује. У њему је он „идеја која ничему више не користи, која чак више и не обавезује – идеја која је постала некорисна, сувишна, *према томе*, оповргнута идеја: Ликвидирајмо је!” (Ниче, 1985: 28). И завршни корак, који Ниче приписује сопственом стваралаштву, *Заратустри*, а који Хајдегер види као пресудни Ничеов допринос

¹⁵⁶ Овај песимистични поглед на грчку културу, као нешто што је у опадању и чији покушаји да се излечи одређују судбину западне културе, производећи нехотице нихилизам, близак је Хелдерлиновом одређењу Грка као народа који није способан да располаже обиљем које им богови дају на располагање – присутни богови јесу оно што ће касније бити објашњено као дух у чулном облику. Грци, према томе, иако представљају културу равнотеже духовног и чулног, не умеју да располажу овом чулношћу, која је само са становишта хришћана сувишна – тако да је ово пре свега пројекција са каснијег становишта.

¹⁵⁷ Ниче о Сократу говори управо у овим категоријама: „Да ли је то и сам разумео, тај најмудрији од свих самонадмудривача? Није ли он то себи рекао у *мудрости* своје храбрости која не преза од смрти?... Сократ је *хтео* да умре: – не Атена, он је дао себи чашу с отровом, он је натерао Атену да му је да... Сократ није лекар, тихо је рекао себи: ‘Једино је смрт овде лекар. Сам Сократ је био само дуго болестан...’” (Ниче, 1985: 21)

довршењу метафизике, јесте последица укидања правог света: „Укинули смо прави свет: који је свет преостао? Привидан можда?... Али, не! *Заједно с правим светом укинули смо и привидан!*” (Ниче, 1985: 28). Укидање правог света коначно скида вео привида са чулног света, али то не значи да он једноставно постаје прави свет – прави и привидни свет су укинати, што значи да је чулни свет изван истинитог и лажног, да им претходи и да их омогућује.

Хејдегер зато сматра да Ниче изврће метафизику крећући се изван Платона и платонизма, напуштајући идеју натчулног основа бића. Он у свом есеју „Ничеове речи: ‘Бог је мртав’” наводи следеће: „Због обрта који је извршио Ниче, метафизици остаје само још изокретање у своју несущину. Натчулно постаје непостојани производ чулног. А чулно таквим обарањем своје супротности пориче сопствену суштину. Одстрањивање натчулног уклања и оно-чисто-чулно, а тиме и њихову разлику [...] одстрањивање се завршава бесмисленошћу” (Хајдегер 2000: 163). Али метафизика изокренута у своју несущину остаје и даље метафизика, и тиме је Ниче још једном заснива. Ово заснивање отвара се за бесмисленост, која није производ његовог мишљења, већ констатација стања у коме се Запад налази услед кретања сопственог мишљења.

в. Шта и како чулности

Упркос великој удаљености Ничеа и Маркса постоји једна фундаментална поставка која их повезује, а према којој је потреба духа да свуда себе нађе самообмана. Долажење духа до самог себе могуће је једино ако је дух, пре тога, себе у све пројектовао, заборављајући ово пројектовање.¹⁵⁸ Уместо до истине, човек тиме долази до сопствених производа, до последица његових преображаја света у њему самом, односно до онога што Маркс описује као имагинарна натчулност.¹⁵⁹ Али Ничеово разумевање порекла натчулног света и чулности је комплексно и делимично некохерентно.

¹⁵⁸ Ово кретање Ниче описује као поигравање ума са самим собом: „Ако неко сакрије једну ствар иза грма, тражи је и налази управо тамо, због тог тражења и налажења ипак не заслужује неку посебну хвалу [...] тако стоји са тражењем и налажењем ‘истине’ унутар подручја ума” (Ниче, 2011: 73).

¹⁵⁹ Ничеово запажање о проналажењу истине духа које наликује на астрологију примењиво је на Хегела: „Налик астрологу који сматра да су звезде у служби човека и у вези с његовом срећом и тугом, такав истраживач посматра цео свет као да је везан за људе, као бескрајно изломљен одјек првобитног звука, човековог, као умногостручени одраз праслике, човекове” (Ниче, 2011: 73)

Његово полазиште, као што смо видели, јесте расцеп између процеса опажања и онога што је опажено, али тако да овде није реч о субјекту и објекту, будући да они унапред већ објашњавају овај расцеп, али и да су то појмови који фиксирају нешто што им је несразмерно. Оно што се опажа Ниче је већ у раним списима именовано „текућом водом”, „дивљином”, нечему што припада дионизијском, да би у свом позном спису *С оне стране добра и зла* навео како су већ грчки филозофи „бледи хладне сиве мреже појмова [...] разапели преко шареног хаоса чула” (Ниче, 1993б: 24). Метафора чулности као „текуће воде”, чије порекло је предсократовско (Хераклит), сада постаје митски Хаос (Хесиод), наспрам кога Платон и филозофи након њега граде појмовне мреже. Али одређење чулности се проширује и преко митолошког тако што се Ниче позива на физику¹⁶⁰ и схватање материје Руђера Бошковића: „Бошковић нас је учио да се одрекнемо вере у последње што је од Земље још ‘било постојано’, вере у ‘твар’, ‘материју’, у оно што је још остало од Земље, у честицу-атом: био је то највећи тријумф над чулима који је досад на земљи постигнут” (Ниче, 1993б: 22). На први поглед ово може деловати као продужетак логике порицања чулног света, али му је управо супротна – не ради се овде о укидању материје у име неке натчулне стварности, већ у укидању материје као нечега фиксiranог и непромењивог. Чула се очигледно разумевају као нешто што нас обмањује, али њихова обмана је такође супротна очекиваном, јер уместо промене која имплицира обману, она опажају фиксiranост, биће, и зато је одбацивање атома тријумф над чулима. Извор обмане, у *С оне стране добра и зла* се, дакле смешта на два места – у метафоре, појмове, једном речју у ум, али и у чула.

Оно што је опажено, међутим, оно што се фалисфикује Ниче најкасније у *Сумраку идола* назива *постајањем* и као таквог га супротставља бићу. Логику уобичајеног филозофског поверења у биће Ниче формулише језгровито, на следећи начин: „Што јесте, то не *постаје*, што постаје, то није...” (Ниче, 1985: 22). Постајање се према логици бића поставља као небиће,¹⁶¹ које се још од предсократоваца не може мислити и о коме се не може говорити (Парменид). Али чулност као хаос управо јесте

¹⁶⁰ Херман Сименс упозорава на опрез када је у питању Ничеово позивање на науку: „Ниче се креће између три различита типа аргументације или дискурса: критичког, епистемолошког дискурса који му служи против метафизике; квазинаучног дискурса који служи како би критиковао епистемологију; квазионтолошког дискурса, живота који треба да аргументује Ничеову критичку епистемологију [...] Али како научни опис може да се употреби као подлога епистемолошке перспективе када му је сврха да преиспита сам статус научног дискурса?” (Сименс, 2006: 156).

¹⁶¹ Управо ово запажа Хајдегер: „У недостатку изворног смисла чистог нечулног самопоказивања, област чулних појава мора бити описана као *me on (eidolon)*, као небиће” (Хајдегер, 2000: 198).

оно што постаје, само *постајање*, оно што се не може фиксирати било каквим конструкцијама духа, које са становишта бића можда заиста није, али на које се мора одговорити. Проблем, дакако, настаје када „филозофи” схвате да се биће, а са њиме и прави свет, не може нигде чулима опазити: „Мора да је нека илузија, обмана у томе што не опажамо бивствујуће: где се крије варалица? – ‘Нашли смо га, кличу они радосно’ то је чулност! Ова чула, која су и иначе тако неморална, обмањују нас о *правом* свету. Морал: ослободити се обмана чула, постојања, историје, лажи – историја није ништа друго до вера у чула, вера у лаж. Морал: негирати све што верује чулима” (Ниче, 1985: 22). Ниче се сада налази у тешкој позицији, нападајући филозофску фикцију правог света, тако што констатује да фалсификовање постајања започиње већ са самим чулима, чиме стаје на страну оних које критикује. Уколико заиста постоји постајање које чула опажају, као прапочело на коме се гради читава грађевина људских метафора и појмова, у *Вољи за моћ* он може да констатује да би „*највиши ступањ воље за моћ*” био „постајању дати печат бића” (Ниче, 2003: 257). Ово је, говорећи са позиција „раније филозофије”, контрадикторна констатација будући да је биће оно што је довршено, фиксирано, идентично и што се, како сам Ниче често истиче, накнадно пројектује на постајање. Његова теза онда једино може да се схвати као обрт у самом поимању бића, где оно треба да се схвати као процесуалност, недовршеност, разлика итд. Биће као историчност без сврхе.

Овиме се, међутим, не одговара на проблем самих чула и њихову релацију са постајањем. Као извори сазнања чула се у *Генеалогiji морала* показују непоузданима: „Наша чула уче касно и никад потпуно не науче да буду танани, поуздани, предострожни органи сазнања. Нашем оку је угодније да на неки дати надражај, поново произведе неку већ чешће стварану слику него да ухвати и задржи оно што се у једном утиску разликује од познатог и што је ново” (Ниче, 1993б: 103–104). Непоузданост чула не почива на њиховој неадекватности или несразмерности са ониме што опажају, напротив, она су била органи који су живом бићу омогућили опстанак и увећање снаге у датим околностима, тако што су остваривали одређену економију ужитка, када је то било могуће, и тиме су испунила своју улогу. Али захваљујући могућности гомилања и понављања слика перцепција постаје нешто што може да се производи,¹⁶² тако да опажањем почиње да руководи нагомилана перцепција, чиме

¹⁶² Сименс наводи како је своју теорију опажања Ниче засновао актуелним расправама о физиологији: „Ничеова квазинаучна и психолошка аргументација преузима теме и изворе о којима расправља из поглавља ‘Die Physiologie der Sinnesorgane’ Ф. А. Лангеове *Историје материјализма*. Међу њима је и

смо направили први корак ка фиксирању постајања. У *Вољи за моћ* Ниче још увек тврди да је опажање „збир свију оних опажаја чије је допирање до наше свести било корисно и битно по нас и по све органске процесе пре нас [...] то јест: ми имамо чула само за извесне опажаје — за оне до којих нам мора бити стало обзиром на наше самоодржање” (Ниче, 2003: 219). Опажање зато може деловати као нека врста наталожене субјективности руковођено интересима самоодржања појединца. Али као што смо видели, Ниче напада све фиксирани категорије мишљења, па тако и субјект,¹⁶³ а опажање које се таложу последица је спреге сила у којима појединац учествује као *мноштво* спојено са другим силама *живота* „заједничким процесом исхране” (Ниче, 2003: 266). Овако нешто ће тврдити и Матија Рикарди, у свом есеју о Ничеовом сензуализму: „Органи су ‘посредници’ кроз које одређене ‘групе’ сила, наиме, организми улазе у однос са светом, тј. другим ‘групама’ сила [...] Идеја коју Ниче заступа [...] јасно упућује на еколошко схватање перцепције и уопште мишљења” (Рикарди 2013: 233–234). Еколошко схватање перцепције упућује на обликованост чула од стране околине у којој се развијају. Таложене опажања стога би требало схватити десубјективизовано, чиме постаје могућа историја чулности као развој промењиве спреге сила, коју је Ниче у извесном смислу и описао расправљајући о антици и хришћанству. Сименс, међутим, сматра да постоји двострукост у Ничеовом односу према историчности чулности: „Са једне стране он подвлачи дисконтинуитет, промену и релативност ‘Empfindungen’ у зависности од историјског периода [...] А са друге Ниче такође истиче дуготрајне навике ‘Empfindung’ и наслеђен ‘Empfindung’” (Сименс, 2006: 151).

Уколико нас чула обмањују, поставља се питање: одакле уопште потиче оно што је опажено? Кантово решење је познато и Ниче по сваку цену покушава да га избегне, одбацујући субјект и ствар по себи, а посебно каузалну релацију¹⁶⁴ као категорију субјективности. У спису *С оне стране добра и зла*, Ниче износи запажање које ће даље развити ову проблематику:

идеја да су наизглед и најједноставнији ‘Empfindungen’ (‘einfachste Empfindungen’) производ комплексних процеса синтезе и апстракције” (Сименс, 2006: 155).

¹⁶³ Ниче изврше схватање свести у односу на идеалисте: „Свест почиње сасвим споља, као координација и сазнавање ‘утисака’— и на почетку она је најдаље од биолошког центра индивидуе; али то је процес који се продубљује, који постаје све више унутрашњи, и стално се приближује том центру” (Ниче, 2003: 218).

¹⁶⁴ Рикарди сматра да „Ниче не прихвата каузалност као везу која се когнитивно успоставља међу сликама у свести, како је претпостављао Кант. Напротив, каузалност је за њега била термин конкретне размене сила” (Рикарди, 2013: 28).

Да би се човек мирне савести бавио физиологијом мора имати на уму да чулни органи *нису* појаве у смислу идеалистичке филозофије: јер као такви не би никад могли бити узроци! Дакле, сензуализам бар као регулативна хипотеза, да не кажемо као хеуристички принцип. Како? Па други чак кажу да је спољни свет дело наших органа! Али тада би и наше тело као део тог спољног света било дело наших органа! Тада би и сами наши органи били дело наших органа! То је, како ми се чини, једна темељита *reductio ad absurdum*: под претпоставком да је појам *causa sui* нешто темељито апсурдно. Следствено, спољни свет *није* дело наших органа? (Ниче, 1993б: 24–25)

Овај одломак се према нашој интеретацији може схватити као директан напад на идеализам, пре свега на Фихтеа и Новалиса, будући да је директно супротстављен ономе што ова два аутора заступају. Чулни органи нису појаве неке суштине, неког субјекта (трансценденталног или емпријског). Чула су посредници између спољашњег и унутрашњег света који припадају спољашњем свету – у Новалисовом менталном експерименту, ова граница успостављена је у свести апсолутног субјекта као нешто што он сам у себи успоставља, а потом развија сама чула како би унутрашњост и спољашњост могли да уђу у однос, чиме се целина показује као процес стваралачке моћи апсолутне уобразиље (а тиме и као нешто арбитрарно, промењиво, препуштено бесконачном кретању субјекта). Али ако се чула у овом експерименту стварају, она постају само појава апсолутне спознајне моћи која и без њих све већ зна. Чула према томе не могу да буду посредници, већ само симулација посредовања.

У другом кораку Ниче се обрачунава са идејом према којој постоји субјект који производи свет својим органима, али како и сами органи припадају овом свету они би морали да буду сопствени производ, тако да би на некин начин претходили сами себи, као што би дух требало да претходи материји и да је поставља. У оба корака је, дакле, неприхватљиво да свет започиње из субјекта, који ствара свет а потом и чула којима би спознавао овај свет и узроке „правог света”.¹⁶⁵ За Ничеа ствари стоје обрнуто, чулност је место на коме почиње дух, а чула јесу у том смислу узроци – узроци духа. У *Вољи за моћ*, он ће и експлицитно навести да је наш однос према стварном „двоструки фалсификат, од стране чула и од стране духа, у намери да се одржи свет бића, мировања, равнотеже итд” (Ниче, 2003: 257).

Чула фалсификују постајање само онда када постоји потреба да се одржи стабилност бића. Али уколико ова потреба не постоји, као што је то био случај код

¹⁶⁵ Овако нешто ће тврдити и Кларк у својој студији, иако не примећује да за Ничеа ствар као концепција није прихватљива: „Ниче мора да претпостави постојање стварних, независних ствари; мозга, чулних органа, тела којима ови органи припадају, и тела са којима они улазе у однос” (Кларк, 1991: 123).

Хераклита, на кога се Ниче у *Сумраку идола* експлицитно позива, чула су ослобођена да на потпуно различит начин остваре однос са светом:

С дубоким поштовањем изузимам *Хераклитово* име. Ако су други филозофи одбацили сведочење чула, јер су казивали о мноштву и променама, онда је он одбацио њихово сведочење, зато што су показивала као да ће ствари овладати сталношћу и јединством. Хераклит је, такође, био неправедан према чулима. Она не лажу ни тако како су сматрали Елејци, ни тако како је он сматрао – она уопште не лажу. Поготово то што ми чинимо од њиховог сведочанства, уноси у њега лаж, на пример, лаж јединства, лаж стварности, супстанце, сталности... ‘Ум’ је узрок тога што изопачавамо сведочанства чула. Уколико чула показују постајање, нестајање, промену, онда не лажу... (Ниче, 1985: 23)

Ниче се овде ограђује од неких својих ранијих констатација, пре свега од оне у којој подржава Бошковићеву физику као тријумф над чулима. Сада видимо да га је Ниче схватио као хераклитовски тријумф; наиме, као неповерење према опажању које уместо промене види фиксираност, уместо разлике идентитет. Потом се ограђује од сопствених запажања о аутоматизму перцепције као нечему што припада чулним органима. Чула, заправо, *уопште* не лажу, а порекло лажи је ум (чак и када је понављање слика у питању). На сличан начин и сам Кант коментарише чула и констатује како она никада не греше, не зато што увек суде добро, већ зато што уопште не суде. Али за Ничеа, само суђење већ доноси са собом појмовну мрежу и зато је увек већ лаж. Чула не лажу зато што се не уплићу у ову мрежу. Могли бисмо се, дакле, запутити у правцу *Феноменологије* и рећи да су све контрадикције чулне извесности „истините”, а да је сваки покушај да се оне отклоне обмана. Чула, у ономе што могу да захвате од постајања, никада не узрокују обману, јер да би смо овако нешто тврдили морали бисмо имати повлашћену, надчулну, позицију са које бисмо могли да проценимо одступање чула. Али како се свака оваква позиција показује као фикција, свака процена чула као обмањујућих и сама је обмана, која се пројектује са позиција свештеничког морала, односно, из свештеничког режима чулности.

У *Вољи за моћ*, мисао о опажању након укидања „правог света” развија се до крајности: „Супротност овом феноменалном свету није ‘истински свет’ него безоблични свет хаоса опажаја који се не да формулисати — дакле *једна друга врста* феноменалног света, који је нама ‘несазнатљив’” (Ниче, 2003: 241). Феноменални свет који нам је сазнатљив само је онај који је већ опосредован метафорама и појмовима ума, тако да се сазнање увек односи само на себе, на начин на који језик сведочи о самом себи. Са друге стране, не чека нас више суштина која се појављује, ствар по себи коју обликујемо према категоријама субјективности, већ још један феноменални свет,

свет који опажамо чулима, која „уопште не лажу”, али који нам је несазнатљив.¹⁶⁶ Рикарди наводи како неки аутори сматрају да Ниче и овде брани тезу фалсификовања јер „све чему имамо когнитивни приступ су представе; представе не одговарају хаосу чулности; наше је знање, будући да почива само на представама, лажно” (Рикарди 2013: 221–222). Али можемо такође да тврдимо да нам је свет несазнатљив зато што спознаја подразумева категорије бића које не припадају самом постајању, тако да није више неприступачан на начин на који је то код Канта била ствар по себи, будући да чула непрестано опажају једино овај неспознатљиви свет. На њега су непримењиви принципи бића: „Принцип идентитета заснива се на ‘изгледу’ да постоје сличне ствари. Свет који се налази у процесу постајања не може се у строгом смислу ‘појмити’ ни ‘сазнати’” (Ниче, 2003: 223), али овоме можемо додати и принципе *неконтрадикторности* и *искључења трећег* (Аристотел). Не можемо *спознати* свет постајања али га можемо опазити.

Сама чињеница да се морамо одрећи ума, као обмане, у име реалног, већ исказује нужност обмане за опстанак бића. Човек не може да постоји непосредно, он је, можда, једино биће чије постојање у потпуности почива на посредовању и једина „истина” коју може да досегне јесте истина метафоре. Зато се чини као да Хајдегер греши када наводи како се Ничеовим речима о смрти бога констатује да је „надчулни свет [...] без делотворне снаге. Он не дарује живот” (Хајдегер, 2000: 169). Чини се да ствар стоји управо супротно – упркос сопственој лажности натчулни свет је и даље делатан и претендује да дарује живот. Поредак бића (или *подела чулности*) арбитран је али неопходан, а свест о његовој арбитраности ослобађа човека да изнова ствара различите поретке, односно, како то Ниче често наводи, да *ствара нове вредности*, које више неће носити ауру оностраног.¹⁶⁷

г. Перспективизам

Становиште према коме више не постоје вредности засноване на ауторитету оностраног, у *Вољи за моћ* карактерише се као перспективистичко, што значи „да је свака вера, свако држање нечега за истинито по нужности лажно јер не постоји

¹⁶⁶ Рикарди наводи како се уместо појавног света сада око нас налази „свет искуства” (Рикарди 2013: 241), али чини се да се тиме свету постајања не даје довољно значаја, већ се акценат примарно ставља на однос човека са њим.

¹⁶⁷ И у том смислу, Хајдегер је у праву када тврди како Ничеово „превредновање постаје преокретање начина вредновања” (Хајдегер, 2000: 176).

истински свет. Дакле: *привидност у перспективи*, чије је порекло у нама (уколико нам је стално *потребан* један ужи, скраћени, упрошћени свет)” (Ниче, 2003: 41). Свако становиште, свака „истина” коју можемо заступати само је релативна истина, а порекло ове релативности није у спољашњости коју процењујемо већ у самом процењивачу. За Сименса ово значи да се све тврдње морају „ограничити [...] на оно што је стога дато искуству [...] Опажај је несводиво дат, чак се назива и ‘једином истинитом чињеницом’, али не у метафизичком смислу нечега ‘по себи’, већ у критичком смислу квалитета људске свести која не може да се изведе или заобиђе” (Сименс 2006: 156). Америчка филозофкиња Мерилу Сена овоме додаје да перспективизам у чулности настаје зато што је „само један аспект његовог бића дат у било ком тренутку [...] па долазимо у ситуацију да ово биће погрешно разумевамо као начин појављивања“ (Сена, 2004: 147). Оба ова аутора перспективизам измештају у саму свест и начин на који се у њој конструише исуство. То, поново, не значи да је процењивање одгурнуто у субјективност појединачне воље, већ да се перспектива јавља у спрези са околностима опстанка,¹⁶⁸ што значи конкретном културно-историјском ситуацијом. Свет је несазнатљив, а наш поглед перспективан зато што је опстанак, а не истина услов односа човека са светом постајања. У овом односу „долазе до израза *услови самоодржања и напредовања*. Сви наши *органи и чула сазнања* развили су се једино обзиром на услове одржања и напредовања” (Ниче, 2003: 219).

Рикарди на основу овога закључује да наша перцепција има два момента: „Прво, у еволуционом смислу, она је обликована оквирима које нам је наметнула околина. Наша слика света је резултат посебне историје прилагођавања. Друго, на нивоу појединачних организама опремљени смо когнитивним оруђима која нам омогућавају да пратимо дешавања у свету који нас окружује и да на њих реагујемо” (Рикарди 2013: 236). Наше опажање последица је дуготрајне и краткотрајне историје, епоха и култура у којој се налазимо задаје координате (антички свет, хришћанство, будизам итд), унутар којих се актуализује постојање појединачних организама као спреге сила. Уместо истине, вера у дате поставке постаје почетак сваке перцепције, будући да се пристаје на то да „ствар” уопште „јесте” нешто, да биће објективно постоји: „*Вера* је први корак у сваком чулном утиску: нека врста *примања ствари* је прва умна делатност. ‘Држање ствари за истиниту’ на почетку!” (Ниче, 2003: 219). Наравно, тек

¹⁶⁸ Ниче наводи: „Начин познања и сазнавања припада по себи условима живота: притом је закључак, како не може постојати никаква друга врста интелекта (за нас саме) сем оне која служи нашем самоодржању, веома пренагљен: овај наш стварни животни услов можда је само случајан и може бити да ни у ком случају није нужан. Наше оруђе сазнања није *подешено* за ‘сазнање’” (Ниче, 2003: 217).

изван ове вере може се сагледати њен перспективизам. Процесом апстраховања, наше услове опстанка успостављамо као одлике самог постојања и конструишемо га као истинско постојање, наспрам лажног, чулног. Истина се јавља тек накнадно како би апсолутизовала наш опстанак. Символичке структуре се онда уплићу у процес опажања, обликују га и оправдавају.

Могуће је, међутим, барем делимично иступити из овако обликоване перцепције, али тек уколико се доведу у питање претпоставке културно-историјског оквира, управо захваљујући самим чулима, која не лажу и тиме указују на његову лажност. Рикарди ће овде посегнути за феноменолошком интерпретацијом, према којој „неопосредована свест коју имамо о надражајима јесте предпојмовни захват [...] иако нам недостаје когнитивни приступ примитивним чулним квалитетима, они су нам дати преноетички” (Рикарди 2013: 245). Поставља се, наравно, питање да ли постоји преноетичка свест, или је иступање заправо могуће захваљујући разилажењу између свести и опажања, које је нужно, будући да свест не може да фиксира нешто што је само у непрестаном кретању. Овакав приступ „реалном” омогућиће савременим ауторима да развију стратегије борбе против тотализације – код различитих аутора она има различит облик и назив – код Фукоа, у питању је епистемолошко поље, или фундаментални кодекс културе, код Рансијера, реч је о полицијском поретку, а код Бадјуа о стању ситуације. За ове ауторе чулно искуство „реалног“ представља могућност пробоја у датом симболичком поретку, који никада није у стању да исцрпи перспективе и чије следеће тачке омогућују осмишљавање различитих стратегија отпора и алтернативних устројстава стварности.

Када је перспективизам у питању, можемо отићи и један корак даље од наведеног и тврдити да је чак и пре уплитања свести стварност перспективна, односно да се „безоблични хаос чулости” саображава појединачним чулима и тиме већ фрагментира, своди на поједина поља чулости. То, поново, не значи да постоји нека суштина која се појављује већ да за појединачно чуло безоблични хаос јесте оно што дато чуло опажа, као и да је целовита слика коју обликујемо повезујући надражаје различитих чула нешто што накнадно уносимо, накнадно тотализујемо, будући да између одређених чулних поља не постоји каузална веза. Човекова перцепција чулне стварности је, будући перспективна, само релативно истинита, а потом различита посредовања производе ефекте према захтевима опстанка и релацијама бола и пријатности, односно воље за моћ. „Реално“, другим речима, није ништа одређено пре него што је опажено, тако да опажање ствара свет, а чула јесу узроци, а да се тиме не

упада у солипсизам. Постајање које, према Ничеу, треба да има дигнитет бића, и који он више пута назива хаосом, може се разумети као материја без суштинске форме, са којом ми непрестано улазимо у однос, али коју не можемо да поднесемо као такву, тако да је нужно формирамо како бисмо у сусрету са њом могли да опстанемо.

Занимљиво је да Ниче лаж често брани, дакако, уколико је она представљена као привид, а не као биће, али ће у *Вољи за моћ* проширујући ранију констатацију о основној искрености чула, ипак поставити одређени приступ истини постајања: „Овај свет перспективе, овај свет за око, додир и ухо, врло је лажан, кад се пореди и са једним много осетљивијим чулним апаратом. Али његова разумљивост, јасност, практичност, његова лепота почињу се *губити*, ако истанчамо своја чула” (Ниче, 2003: 255). Чула се овде, али и на другим местима, пореде са апаратом,¹⁶⁹ са мерним инструментима, који дакако не могу да лажу, зато што увек сведоче о истини сопствених околности, али будући да су конструисана, могуће је њихово усавршавање, које перцепцију отвара за постајање. Уколико се чулност развије, свет који она захватају и стварају биће истинитији, и то у смислу постајања, коме се тиме даје „печат бића”. Уместо развијања комплексних мрежа појмова за приближавање бићу протребно је сасвим супротно, развијати сама чула, одучавати их од аутоматизма опажања и од свих повлашћених категорија смисла. Овакво развијање лишава стварност лепоте,¹⁷⁰ која нам је неопходна како би смо је поднели, и у оној мери у којој можемо да поднесемо њено одсуство, а то значи истину, показујемо снагу нашег појединачног или колективног бића.

Ниче, међутим, не смера у правцу празне чулности у којој би се само опажање апстраховало од мишљења, већ у правцу слободног стварања форми, које се не би завршавало појмовним фиксирањем, већ би остало покретљиво и, такорећи,

¹⁶⁹ На ово ће посебно скренути пажњу Рикарди: „Ниче пореди делатност наших чулних органа . . . са радом мерних инструмената. Овиме се појашњава његова тврдња да чула не лажу: чула исправно ‘мере’ промене у окружењу. Овде имамо кључ за исправно разумевање идеје да су чула узроци: тако што захватају и реагују на акције спољашњих сила, омогућују нам да пратимо промене у околини” (Рикарди 2013: 233). Рикарди наставља са интерпретацијом према којој су чула узроци нашег света, тако што објашњава да она оцртавају хоризонт наше перцепције, затварајући нас у сопствену делатност. Иако је ово релативно уверљива интерпретација, чини се да је Ничеу више стало до чула као узрока „правог света”, него света искуства, иако ове две тезе не морају бити искључиве.

¹⁷⁰ Утапање опаженог у једнакости је воља за моћ: „Једнакост и сличност. 1. Грубљи орган види многу привидну једнакост; 2. Дух хоће једнакост, тј. да изван чулни утисак подведе под постојеће врсте: исто тако као што тело асимилује неорганску материју. *Воља за једнакошћу је воља за моћ* —вера да је нешто тако и тако (што чини суштину *суда*) јесте последица једне воље која хоће да буде по могућности што више једнакости” (Ниче, 2003, 220).

саморазарајуће.¹⁷¹ Рикарди запажа нешто слично када тврди да код Ничеа не постоји могућност да се „без искривљења ‘представи’ неконцептуализовани ‘хаос чулности’ [...] јер немамо приступ неконцептуализованом садржају чула” (Рикарди 2013: 245), али не примећује да то и није његов циљ. У *Вољи за моћ*, он овај процес именује као и у свом раном тексту *Рођење трагедије из духа музике*, као аполонску игру привида која би прекривала дионизијски понор постајања: „Аполонова обмана: вечитост лепе форме; аристократски пропис: ‘Тако ће увек бити!’ Дионис: чулност и свирепост” (Ниче, 2003: 399). Другим речима, стваралаштво које би било свесно сопствене арбитраности и нужности, што и сачињава саму природу уметности.

Постајање опажено са различитих позиција има друкчију појавност, али то не значи да постоји нека јединствена суштина која се различито јавља, већ да је оно што се појавило истина, за различите перцепције. Будући да постајање са становишта бића *није*, свака примена његових категорија јесте одређено стварање стања ствари, тако да о истој ситуацији могу постојати две истовремене супротстављене конструкције, а оне обе могу бити истините будући да не постоји апсолутни наратив који би могао да одреди исправност било које од њих. Оно што недостаје за тако нешто је апсолутно мерило, апсолутна перцепција¹⁷² (перцепција изван чулности, која је традиционално додељивана божанском бићу), са које може да се просуди шта ствар јесте у „суштини”:¹⁷³ „Ми немамо никаквих категорија које би нам допустиле да одвојимо ‘свет као ствар по себи’ од ‘света појава’. Све *категорије нашега разума* чулног су порекла: то су дедукције из емпиричког света” (Ниче, 2003: 215), а уколико опажање ствара појмове, оно такође ствара вредности,¹⁷⁴ и управо свет о одсуству апсолутне

¹⁷¹ Фиксирање је стратегија одбране коју филозофи развијају: „Филозофи имају предрасуде *против* изгледа ствари, промене, бола, смрти, телеснога, чула, судбине, спутаности и бесциљности. Они на првом месту верују: 1. у апсолутно сазнање, 2. у сазнање ради сазнања, 3. у повезаност среће и врлине, 4. да се људски поступци могу познати. Нјих воде инстинктивна схватања вредности, у којима се огледају раније културе (опасније)” (Ниче, 2003, 181)

¹⁷² Да бисмо могли критиковати неку спознају, Ниче наводи како бисмо „морали бити виша бића са ‘апсолутним сазнањем’. Тиме би се претпоставило *постојање нечега*, ‘ствари по себи’, независно од сваке врсте посматрања у перспективи и чулно-умне перцепције. — Али психолошко порекло веровања у *ствари* забрањује нам да говоримо ‘о стварима по себи’” (Ниче, 2003: 473).

¹⁷³ О методу којим се служио Ниче наводи: „Дубоко неповерљив према догмама теорије сазнања, ја сам волео гледати час кроз један час кроз други прозор, чувајући се да нигде не останем заувек: сматрао сам их за штетне — и напоследку: је ли вероватно да оруђе *може* критиковати своју сопствену подесност?” (Ниче, 2003: 210).

¹⁷⁴ Веза перцепције и вредновања од великог је значаја: „Али у безброј случајева ми једну ствар направимо болном тиме што јој убризгавамо нашу оцену вредности. Опсег моралних оцена вредности: оне играју улогу у скоро сваком чулном утиску. За нас је свет обојен њима” (Ниче, 2003: 132). А после додаје и „Нема никакве сумње да су сви наши чулни опажаји кроз прожети *судовима о вредности* (користан— штетан— дакле пријатан или непријатан)” (Ниче, 2003: 219).

перцепције отвара простор за стварање нових,¹⁷⁵ али и за преображај самог схватања вредновања, које се измешта из окриља „правог света” и „истине”¹⁷⁶ и уводи у простор постајања и стваралаштва.

Последица оваквог стања јесте да не може више постојати образлагање истине у класичном смислу речи, као борба истине и лажи, већ само стратешка сукоб око перспективе.¹⁷⁷ Хајдегер зато наводи следеће: „Уметност је највиша вредност. У односу на вредност истине она је виша вредност” (Хајдегер 2000: 188). Управо о томе је реч када Ниче објашњава господарски и робовски морал. Зато не треба говорити о сазнању већ о „схематизовању”, као афирмативној делатности у којој се хаосу чулности намеће „онолико правилности и облика колико је то довољно за наше практичне потребе” (Ниче, 2003: 221). Конструисаност наше чулне стварности даје јој уметничку димензију, а Ничеову концепцију враћа Шилеровом схватању естетског стања – перспективни свет је естетски свет.¹⁷⁸

д. Уметност и уметници

Они који указују у правцу стварања нових вредности јесу уметници, које одликује „*крајња изоштреност* извесних чула: тако да разумеју сасвим различит говор знакова [...] жеља за говором у име свега што је способно да да знаку од себе —; потреба да се ослободимо самих себе помоћу покрета и држања” (Ниче, 2003: 325). Уметници су нека врста аристократа чулности, који никада нису заборавили

¹⁷⁵ Нихилизам и стварање вредности директно су повезани: „Јер зашто је сада победа нихилизма *нужна*? Зато што наше данашње вредности у њему налазе свој завршетак, што је нихилизам крајњи логички извод из наших великих вредности и идеала — јер ми морамо најпре доживети нихилизам да би нам могло постати јасно каква је заправо вредност тих ‘вредности’... Пре или после нама ће бити *нужне нове вредности...*” (Ниче, 2003: 37). Сасвим логично у овој ситуацији нихилизам значи „да *највише вредности губе своју вредност*. Недостаје циљ; недостаје одговор на питање ‘зашто?’” (Ниче, 2003: 37). Вредности које губе вредност – то не значи да је њихова вредност апсолутно испражњена, већ да се јављају као релативне вредности, да губе своју апсолутну моћ обавезивања, а тиме и своју делотворност. Циљ се сада може довести у питање, али не само као неки циљ, већ циљ као такав, вредност као таква. Са сломом апсолутних вредности и циљева није сломљен један систем који би био замењен другим, сломљен је сам свет апсолутног, прави свет, и више не може да се поново успостави, јер за то не постоје никакви основи. Људска позиција је увек перспективна.

¹⁷⁶ Ниче наводи: „*Истина је врста заблуде* без које не би могла живети једна одређена врста живих бића. Важност по *живот* има одлучну реч” (Ниче, 2003: 217).

¹⁷⁷ Ниче наводи: „Такозвана *жеђ за сазнањем* може се свести на *нагон за присвајањем и освајањем*: у складу са овим нагоном развила су се чула, памћење, инстинкти итд” (Ниче, 2003: 186). Зато и нема расцепа на теорију и праксу – јер нема чистог нагона за истином – свака спознаја је у основи делатност, стварање из одређене позиције.

¹⁷⁸ Стваралачки димензију чулности наглашава и Сименс: „‘*Empfindungen*’ су *креативни и песнички* (‘*erdichtend*’). Ова твдња има барем три момента: ‘*Empfindungen*’ су интерпретативни и интелектуални [...] ‘*Empfindungen*’ су вреднујући и ‘*Empfindungen*’ су имагинативни (то јест везани за моћ уобразиље ‘*Phantasie*’, ‘*Einbildungskraft*’)” (Сименс 2006: 151).

првобитност постајања у односу на биће. Они се, такорећи, још од антике крећу Парменидовим путем небића. Уметници никада „нису изгубили из вида велики колосек којим живот тече, они су волели ствари ‘овога света’— они су волели чула” (Ниче, 2003: 329). Игра чулности и појава типична је за људско постојање, али једино уметници, и то пре свега трагички уметници, знају њено порекло, Диониса. То такође значи да су се наспрам аскетског морала, све време борили за „све већу и већу духовност и многострукост чула” (Ниче, 2003: 329). Уметници су уместо тумача и судија представљали оно што Ниче од свих нас захтева, *преобразитеље живота* (Ниче, 2003: 329). Они су ужас постајања огртали у метафоре и тиме истину чинили подношљивом, али су истовремено били у потпуности усмерени на постајање захваљујући својим изоштреним чулима.

Уколико бисмо ову Ничеову концепцију превели у Рансијеров дискурс, могли бисмо рећи како уметност за њега има способност да изврши прераспodelу чулности¹⁷⁹ и да сваку нову поделу покаже као делимичну, „полицијску“. У свакој ситуацији у којој се ова прераспodelа одиграва, за Ничеа је на делу уметност јер је она поступање које нема концептуалну претензију, већ одговара на непрестану променљивост постања сопственом променљивошћу, и зато се налази на почетку сваког стварања, вредновања, превазилажења. Хајдегер такође запажа да је уметност за Ничеа у основи сваке воље за моћ: „Стварање могућности воље на основу којих се воља за моћ ослобађа за саму себе јесте за Ничеа суштина уметности [...] Уметност је суштина сваког хтења које отвара перспективе и запоседа их” (Хајдегер, 2000: 187). И Ниче заиста свеобухватно мисли уметност: „Мора се разумети битни *уметнички* феномен који се зове ‘живот’, *неимарски дух* који зида под најнеповољнијим околностима: на најлаганији могући начин” (Ниче, 2003: 399). Оваквом поставком Ниче предвиђа захтеве авангарди, идентификујући живот и уметност.

У складу са извртањем идеалистичких поставки класична уметност и култура које су се код Хегела показале превазиђеним (равнотежа чулности и привида), сада се јављају наспрам романтичне и модерне културе и уметности (доминација духа, „истинтог“ света) као могући модел стварања. Грчка култура нам показује да је уметничко постојање у близини чулности могуће, као што се каже у *Књизи о филозофу*: „Могуће је у најповољнијем случају обликовати једну културу, утемељити владавину уметности над животом: то прерушавање, одбијање немаштине, тај сјај

¹⁷⁹ Ниче то каже, наравно, другим терминима: „[У] стваралачкој радости [човек] избризгава испреплетене метафоре и помера међаше апстракција” (Ниче, 2011: 77).

метафоричких интуиција и уопште непосредност варке прати сва испољавања таквог живота” (Ниче, 2011: 78). Постојање трагичког човека код Ничеа се јавља као отелотворење естетског стања,¹⁸⁰ па чак и на начин на који је то Шилер захтевао, као ослобађање од тираније, јер је са њиме човек „далеко од себе одбацио белег слугањства: иначе с тужном ревношћу сав предан томе да неком појединцу покаже средства и пут до жуђеног опстанка, пленећи и крадући попут слуге за свога господара, сада је он постао господар и сме да са свога лица избрише израз немаштине” (Ниче, 2011: 77). Питање господара и роба још једном се актуализује, а човек може ступити у улогу господара не кроз директну борбу на живот и смрт, нити кроз рад на стварности, већ кроз метафору. Заступање аристократског морала, међутим, имплицира да једини господар са којима аристократа има да уђе у однос јесте сама смрт, коју је Хегел идентификовао као такву, па је и естетско стање, лепо привид, сама уметност, начин на који господари излазе на крај са сопственом коначношћу.

Али Ниче не предлаже повратак у античку Грчку јер то би било једнако уздицању ове културе у домен правог света. Оно што Ниче захтева, наспрам свести о вечном враћању истог, јесте „преоцењивање свих вредности. Не више уживање у извесности, него у неизвесности: не више ‘узрок и последица’, него непрекидно стваралаштво” (Ниче, 2003: 400), што значи нове уметнике, нове вредности, натчовека.

1.8. Жак Рансијер: политика чулности

Жак Рансијер је савремени филозоф чија мисао у великој мери почива на расветљавању односа чулности, политике и уметности. Као једину стварност у којој се човеково постојање одиграва, он испоставља чулну стварност, али не у смислу неког непредстављивог реалног, већ у смислу испреплетености реалног и симболичког, унутар кога је немогуће јасно раздвојити меру њиховог саучесништва. Управо зато он не пристаје на било какву делатост у домену чулности која би као свој основ узимала неку оностраност, већ је она увек усмерена на оно што је у историјском смислу

¹⁸⁰ Грчка стварност супротставља се модерној: „Будни дан неког митом понесеног народа, на пример старих Грка, непрекидним деловањем чуда, таквим које је примерено миту, сличнији је, у ствари, сну него дану мислиоца разочараног у науку. Када једном свако дрво може да говори као нимфа или неки бог прерушен у бика може да отима девице, када се лично богиња Атена може видети како у друштву с Пизистратом у дивном двопрегу пролази атенским трговима – а у то је часни Атењанин веровао – онда је у сваком тренутку, као у сну, све могућно, и сва природа облеће око човека као да је она само маскерата богова који се у свакаким облицима шаљиво поиграју варајући људе” (Ниче, 2011, 77).

конструисано и дато. Из овога изводи једноставан закључак да је људска делатност увек чулна делатност, делатност на конструкцији чулности, која је арбитрарна и промењива, али не и произвољна. Како је уметност још од романтизма стваралачка делатност у медијуму чулности, она има значајан удео у начину на који се људска пракса одиграва, а као што је уметност политична, тако и политика поседује одређену поетику. Ослањајући се на Рансијерове студије *Несагласност* (1999), *Мржња демократије* (2008а), *Политика естетике: подела чулности* (2004б), *Политика књижевности* (2008б), *Учитељ незналица* (2010), *Неми говор* (2011), *Судбина слика/Подела чулног* (2013), *Естезис* (2014) и неке значајније есеје, текстом који следи покушаћемо да осветлимо његово разумевање односа политике и књижевности, као и значај који ова релација има за књижевност.¹⁸¹

а. Моћ и почело: шта политика није

Како постоји општеприхваћено схватање политке које је смешта или у парламентарне процедуре или у просто супротстављање моћи (или обоје), наше излагање о Рансијеровом схватању политике започећемо негативним путем, кроз диференцирање његовог мишељења од наведених.

Како наводи у „Једанаест теза о политици” (2005) политика према њему првенствено „није практизирање моћи” (Рансијер, 2005: 20). Оваква идентификација дошла је из правца „добронамерне милитантности” која је, како открива у *Несагласности*, имала потребу да тврди да је „све политичко, зато што су релације моћи свеprisутне” (Рансијер, 1999: 32). Идеја свеprisутне моћи створила је, заправо, „херојску визију политике као отпора” (Рансијер, 1999: 32) која омогућује свима који су након неуспеха протеста 1968. одустали од практиковања политике да створе простор афирмативне акције на свим местима на којима су се одупирали захтевима моћи. У питању је, наравно, теорија која у свим порам живота открива различите стратегије дисциплиновања и нормализације, захваљујући којој се лако могло прећи са исказа „‘све је дисциплиновање’ на ‘све је политичко’” (Рансијер, 1999: 32), али се са тиме урушио и специфични карактер политичке делатности. Иако је важно показати, као што је то мајсторски учинио Мишел Фуко, да се полицијски поредак простире далеко изван специјализованих инситуција и техника, Рансијер сматра да је једнако

¹⁸¹ Сви наводи из непреведених дела Жака Рансијера дати су у преводу аутора студије.

важно рећи да ништа није политичко само по себи, само зато што се у њему могу препознати релације моћи. Ова је теорија, упркос својим намерама, ометала разумевање политике, тако што ју је пројектовала као „гладак сусрет” супротстављених страна на позорници моћи, уместо да је сагледа као несагласност „двају хетерогености”, у коме је сам заједнички простор предмет спора. Захваљујући овој разлици, Рансијер ће моћи да обликује ново становиште о политичком субјекту, устројству заједнице и политичкој пракси.

На другом месту, он се ограђује од теорије према којој је политика посебан облик живота, као што су то тврдили Хана Арент и Лео Штраус (а данас, уз извесне варијације, Ђорђо Агамбен), ослањајући се на Аристотела. Ови мислиоци инсистирају на разлици између *ei zoe*, као доброг, политичког живота, и пуког *zoe*, односно голог живота.¹⁸² Према њиховом мишљењу, постоји граница између приватног и политичког која произилази из Аристотелове границе између домаћинства и јавности, односно економије и политике. Ово разграничење пројектује једну врсту затвореног круга, према коме се политика „објашњава као остварење начина живота својственог онима који су на њега осуђени” (Рансијер 2005: 21). Политика се тиме делегира онима који су већ самим својим бићем „политични”, који по „природи“ поседују одређену компетенцију да се баве политиком. Улазак у политику на овај начин је опосредован логиком почела, односно одређеног „природног” атрибута којим се популација расцепљује на оне који су предодређени да владају и оне који су предодређени да се над њима влада.

Рансијерова анализа политике управо почиње од овог расцепа, у коме се он враћа Аристотеловој и Платоновој анализи, али их чита полазећи са позиција које су из њих искључене. Можемо да кажемо како расцеп код Аристотела, према његовом мишљењу, има два корака, а први се тиче посуда људског језика. У *Несагласности*, он запажа како Аристотел политичку судбину човека одређује „поседом логоса, односно, говора који изражава, док глас само назначава. Оно што говор изражава и чини видљивим заједници [...] јесу корист и штета, и коначно, праведно и неправедно” (Рансијер, 1999: 2). На основу посуда логоса врши се раздвајање два типа животиња, с обзиром на то како приступају чулном искуству: да ли то чине само „кроз ужитак и

¹⁸² Једна од централних теза у Агамбеновом *Homo Saceri* она је према којој „најважнија активност суверене моћи јесте производња голог живота, као изворног политичког елемента и као прага који раздваја природу и културу, *zoe* и *bios*” (Агамбен 2013: 263). Управо се овде сусрећемо са фигуром која се налази у наслову читавог Агамбеновог пројекта, фигуром *светог човека*, односно феноменом светог живота.

бол, што припада свим животињама које имају глас” (Рансијер, 1999: 2), или „кроз добро и зло, што припада искључиво људима” (Рансијер, 1999: 2). Одредити језик као полазиште политике за Рансијера, међутим, не значи повратак класицима, а посебно не „глатком сусрету” супротстављених страна. Он то објашњава у тексту „Мислити несагласност” када наводи како Аристотел тврди да „робови *разумеју* језик али га не *поседују*” (Рансијер, 2015б: 261). На том месту постаје очигледно да се граница поседовања логоса не може чврсто одредити, односно да нема јасног основа по коме бисмо одлучили о статусу одређеног гласа, о тренутку у коме он превазилази самог себе и заслужује дигнитет говора. Увек остаје нејасно „којим знаком се препознаје знак, како се увјерити да људска животиња која се испред вас бучно гласа у ствари добро артикулира један исказ, а не само изражава одређено стање” (Рансијер 2005: 28). Стварање гласова на основу посуда језика је једна ствар, а начин на који се ови гласови перципирају је друга. У политичкој пракси, глас „узурпира привилегију логоса” (Рансијер, 1999: 22) и нарушава унапред испостављену поделу. Уместо заједничког медијума сам језик тако постаје место несагласности, а компетенција за учествовање у политичком животу остаје ствар спора.¹⁸³ Према Рансијеровом мишљењу, у сваком се поретку, од антике до данас, популација цепа на овај начин, будући да истовремено поседује и не поседује језик, да је истовремено видљива и невидљива, у зависности од тога са ког места се у поретку посматра и делује.

Други корак у одређивању политичког живота, и за Платона и за Аристотела, јесте одређивање почела владавине, односно, извођења владавине из одређеног почела или квалификације. Код Аристотела тако постоје три класе у полису и свака почива на одређеној квалификацији: „Врлина за *aristoi*, богатство за *oligoi*, и слобода за *demos*” (Рансијер, 2005: 22). „Природни” поредак ствари био би такав да заједницом владају они који имају атрибуте који их предодређују за владање, а према Рансијеровој анализи у *Мржњи демократије* постоје два велика низа у овом смислу „један повезан с људским или божанским сродством, тј. са супериорношћу нечијег рођења; други је повезан с организацијом производних и репродуктивних дјелатности друштва, тј. с моћи богатства” (Рансијер, 2008а: 58). У питању су, наравно, аристократија и

¹⁸³ У *Учитељу незналице*, Рансијер уобличава своје схватање језика као места спора, а не уједињености: „Но, оно што окуља, што сједињује *људе* јесте неокупљање. Ослободимо се предоче некаквог друштвеног везивног ткива, цемента који окамењује мислеће главе постреволуционарног доба. Људи се уједињују јер су људи, односно зато што су бића *дистанце*. Језик их не уједињује. Управо супротно, његова произвољност која присиљава на пријевод води их у комуникацију напорима – али и у заједницу интелигенција: човјек је биће које врло добро зна када онај који говори не зна што говори” (Рансијер, 2010: 74).

олигархија, али проблем се јавља приликом покушаја проналажења основа њихове разлике. Сам Аристотел у *Атинском уставу* закључује „скоро свуда су племенити и богати идентични” (цит. у Рансијер, 1999: 11), тако да постоји могућност да је врлина само фикција, која измешта и оправдава прави основ моћи – богатство. Рансијер открива да је и у *Политици* Аристотелов закључак сличан: „Оне које у градовима називамо ‘најбољима’ једноставно су најбогатији, а аристократија је увијек само олигархија, тј. владавина богатства” (Рансијер, 2008а: 56). Са друге стране, *слобода* демоса је такође парадоксална компетенција будући да она означава одређену популацију без правих компетенција (богатство или врлину), али и да није искључиви атрибут демоса будући да аристократе и олигарси такође поседују слободу.¹⁸⁴ У основи, ту је реч о нечувеном овлашћењу за владање које је у потпуности одвојено од сваке заснованости, „од сваке сличности између људске конвенције и природног поретка. То је власт супериорности који се темељи тек на начелу саме одсутности супериорности” (Рансијер, 2008а: 52). Демократија је, према томе, принцип владавине који нема компетенцију, који, парадоксално, „означава анархијско ‘владање’” (Рансијер, 2008а: 52) и који зато уноси дисконтинуитет у саму логику компетенције. Слобода која одређује демос за владавину заправо је празно место, одуство које само исказује неоснованост њиховог захтева за владавином, али и владавине уопште. Она је такође нешто што сви припадници заједнице деле, чиме се заједница окупља у контрадикторну целину, и Рансијер наводи да се праведност заједнице може основати само уколико се превазиђе пуки реципроцитет користи и штете и уколико „централно питање постане оно што је заједничко свим грађанима, а главна брига начин на који су форме спровођења и контролисања спровођења ове заједничке способности подељени” (Рансијер, 1999: 5).

Платон у трећој књизи *Државе* такође разрађује и побројава квалификације за владавину, од којих се четири тичу разлике по рођењу (старост, племенитост, природа, снага). И овде је компетенција нестабилна, посебно када је снага у питању, тако да ће он у *Горгији* закључити да „моћ можемо исправно схватити само ако је изједначимо с врлином оних који знају” (цит. у Рансијер, 2008а: 50). Тиме се познавање истине поставља као нова компетенција, на основу чега се долази до принципа владавине филозофа (данас њихово место заузимају тзв. „експерти”). Прва група компетенција

¹⁸⁴ Демос је карактерисан као маса која „нема позитивне квалификације – ни богатство ни врлину – али му се ипак признаје слобода оних који ове квалификације имају [...] они су једноставно слободни као и сви други” (Рансијер, 1999: 8)

темељи се поново на закону сродства, док друге „захтевају начело супериорности” (Рансијер, 2008а: 51). Сам напад на законе сродства напад је на везу човека и бога, или како је то традиционално говорено, на везу овце са њеним пастиром, али тиме се, према Рансијеру, управо рађа политика, иако се још увек не напушта њен „природни” основ. И управо зато овај списак не исцрпљује све могуће компетенције које Платон наводи: последња компетенција у низу је „овласт ‘од богова љубљеног’ ауторитета: избор бога случајности, жријеба, који представља демократску процедуру помоћу које људи једнакости одлучују о расподјели мјеста” (Рансијер, 2008а: 51).

Као и код Аристотела, и овде је принцип демократије компетенција која није компетенција, почело које је одсуство почела,¹⁸⁵ а коме они који поседују одређену компетенцију не желе да се подреде. За Платона ова формулација водила је „ка изједначавању два појма: демоса и доксе” (Рансијер, 1999: 10). Демос је за њега онај део популације за који постоји само површно знање појава, које, према Платону, постаје сама појава самог народа. Демос и његове одлуке постају ефекти „произведени надражајима ужитка и бола, којима су манипулисали говорници и софисти, како би угађали или застрашивали ову велику звер, масу народа који не поседује ништа, окупљеном на скупштини” (Рансијер, 1999: 10). Зато је за Платона било неопходно успоставити владавину оних који не могу да буду заведени лажним знањем, софизмима и фигурама говора, а једино способни за тако нешто били су филозофи. Платону је, међутим, било јасно да је и ово један облик узурпације власти који је немогуће апсолутно засновати и зато је у *Држави* посегнуо у за „племенитом лажи” као основном поретком.¹⁸⁶ Сви мислиоци који су након њега желели да искупе политику од њених контрадикција имали су само ово решење на располагању, „лаж која успоставља неку друштвену природу како би заједници омогућила почело” (Рансијер, 1999: 16).

Рансијер стога сматра да је Платон мислилац који истовремено пројектује нужност супстанцијалног основа поретка и схвата његову немогућност.¹⁸⁷ Ова се

¹⁸⁵ Платон „указује на режим за којег он говори да га само бог може спасити, демократију” (Рансијер, 2005: 23). Ово је реченица коју ће поновити Хајдегер у једном од својих позних интервјуа.

¹⁸⁶ Али као што у *Учитељу незналицы* запажа: „Материјална идеалност језика одбацује сваку опреку између златне и жељезне расе, сваку хијерархију – па била она и изокренута – између људи којима је намијењен мануални рад и људи који су предодређени за мисаоне задатке. Сваки се рад језика схваћа и изводи на исти начин” (Рансијер, 2010: 50).

¹⁸⁷ У *Мржњи демократије*, Рансијер наводи: „Али Платон, нехотирнични савременик оних људи који сматрају да моћ припада народу и којима се могао супротставити само с ‘бригом за себе’ која не може премостити дистанцу од *једних* до *свих*, супотписао је растанак тако да је Кроносово царство и божанског пастира прогнао у митско доба. Али то је учинио под цијену да њихову одсутност ублажи другом бајком, оном о ‘републици’ утемељеној на ‘племенитој лажи’ по којој је бог у душу управитеља

немогућност, међутим, код каснијих мислилаца јавља у виду „изворне неправде”¹⁸⁸, везане, наводно, искључиво за демократију. Како демократија започиње раскидањем са „природном” основом власти, као (између осталог) законом сродства, она се по обичају везује за пропаст „симболичке фигуре ‘краљева двоструког тијела’” (Рансијер, 2005: 25). Према овом наративу, она започиње са смрћу краља, оца, божанства, а као изворна неправда пројектује се његово убиство. Његово тело се потом надомешта бестелесном сувереношћу народа који постаје „наследник трансценденције бесмртног краљевог тијела и принцип свих тоталитаризама” (Рансијер, 2005: 25). Насупрот томе, Рансијерове анализе упућују на то да двоструко тело народа није последица неког модерног раскида већ датост конститутивна за политику, јер је сам народ у сваком поретку двострук, тако да двострукост примарно припада њему, а не краљу. Неправда је, према томе, заснивачка, али не у виду неисплативог дуга или бесконачне кривице, већ као отриће саме немогућности сусптанцијалног основа. Она јесте бесконачна, али не зато што се не може искупити, већ зато што је „потврђивање једнакости бесконачно, а отпор [...] потврди ствар принципа” (Рансијер, 1999: 39). Ово је потврђивање једнакости процес у коме се оно обрађује „крз механизме субјективације који је материјлизују [...] као промену у пољу игре” (Рансијер, 1999: 39).¹⁸⁹

Демократија је скандалозна управо зато што иза њеног имена „никада неће стајати начело заједнице које легитимира дјеловање власти” (Рансијер, 2008а: 63) полазећи од начела које би, наводно, морало бити универзално. Она се у односу на „природни” поредак јавља као *ванредно стање* у коме не функционише ниједан принцип поделе улога на владаре и владане, а „сам недостатак реципроцитета утемељује изузетну бит овог односа” (Рансијер, 2005: 23). И за Аристотела и за Платона, овај вакум овлашћења у коме ниједан основ власти није делатан био је неприхватљив, и оба ова филозофа ће систематски критиковати демократију.¹⁹⁰ За

ставио злато, у душу ратника сребро, а у душе радника жељезо како би заједници зајамчио чврсти ред” (Рансијер, 2008а: 44).

¹⁸⁸ Ова формулација је превођена на различите начине: злодело, изворна неправда, изворно зло итд.

¹⁸⁹ Расправа у изворној неправди од великог је значаја за савремене расправе о политици, поготово се тиче Рансијера и његове полемике са Лиотаром и Агамбеном (видети Рансијер, 2015: 268–270).

¹⁹⁰ Како Рансијер запажа када је Платон у питању: „*Горгија, Држава, Политика, Закони*, сви показују исти напор да се избрише парадокс или скандал ‘седме квалификације’, да се демократија учини обичном врстом неодредивог принципа владавине ‘најјачих’, насупрот које може стајати само владавина оних који посједују знање. Сви ови текстови свједоче о истој тежњи да се заједница подреди јединственом закону диобе, те да се из њеног тијела избаци празна страна [*la partie vide*] *демоса*” (Рансијер, 2005: 30).

Рансијера, сама подела¹⁹¹ између оних који су „предодређени” за владање и оних који су „предодређени” да се над њима влада јесте објект политике. Политика се стога не може мислити ни као специфичан облик живота ни као пракса оних који за то имају компетенцију, већ је она „једноставно моћ која припада онима који немају више власти за владање као нити да се њима влада” (Рансијер, 2008а: 59).

Према томе, прави се грешка када се политика изводи из појма *археа*, као основа за вршење власти (као што то чини нпр. Хана Арент).¹⁹² Заповест и *архе* се у политичком смислу поклапају, тако да се истовремено остварује почело које заснива владање и кроз његово остварење легитимише само ово почело. Према Хани Арент „*археин* [...] значи ‘почињати и владати, дакле, бити слободан’” (Рансијер, 2005: 21), али као што смо видели логика почела предлаже увек нешто друго, одређену хијерархијску релацију оних који владају и оних над којима се влада и зато означава крај сваке политике. Насупрот томе, политика почиње само када они који немају квалификацију за владање, ни језик којим би артикулисали свој захтев, учине управо то, доводећи у питање логику почела, производећи на овај начин саме себе као субјекте. Политика је, дакле, „*специфичан пријелом са логиком архе*” (Рансијер, 2005: 22), али не само као раскид са аристократским или олигархијским почелом устројства заједнице већ као прелом са самом идејом да постоје компетенције које би предодредиле било кога за моћ.

Да би објаснио своје схватање политике, и Рансијер посеже за Аристотелом наводећи како он „разликује политичку владавину од свих осталих као владавину једнаких” (Рансијер, 2005: 20) и како је грађанин за њега онај „који има удела у владавини и који је владан” (Рансијер, 2005: 20). Политика се за Рансијера читава управо у ова два момента: једнакости и учешћу у владавини. Његово схватање једнакости може се препознати као модерно читање Хегелове дијалектике господара и роба, у којој, као што смо видели, сам сукоб две самосвести почива на њиховој изворној једнакости, будући да једино као једнаке могу једна другој да пруже потврду,

¹⁹¹ Појам поделе долази из старогрчког и у традиционалном смислу се повезује са законом. Рансијер наводи да је политика „спор који се институира преко диобе осјетилног, преко те *nemein* која установљава читав *nomos* заједнице” (Рансијер, 2005: 27). Карл Шмит управо користи ову етимологију како би објаснио порекло појма закона. У *Номосу земље*, он објашњава као је *nemein* основ *nomosa* и како означава апропријацију, узимање, *nehmen*, тек према њему је тек друго значење подела, *teilen*, одакле долази немача реч *Ur-teil*, праудео, односно *суд*, којим се одређује подела, удео човека у ономе што му припада (Шмит, 2003: 326). За Рансијера, појам поделе очигледно постаје значајан у његовој концепцији *поделе чулности*.

¹⁹² У овом смислу, *архе* се разумева као „заповијед онога што почиње, онога који је први. Он је антиципација права на заповиједање у чину започињања и верификација моћи почетка у вршењу заповиједи” (Рансијер, 2008а: 49).

чиме се превазилази њихов незадовољавајући однос према чулним датостима.¹⁹³ Слично томе, Рансијер полази од претпоставке једнакости¹⁹⁴ како би објаснио и поредак и политику.¹⁹⁵ Сама чињеница да се послушност оних који су предодређени да се њима влада мора позивати на неко почело легитимности, самим тиме што се овој популацији упућује заповест којом се захтева покорност и што им се намећу „закони и институције које утјеловљују оно заједничко заједнице, заповијед мора претпоставити једнакост онога који заповиједа и онога којему је заповијеђено” (Рансијер, 2008а: 60). Расцеп који смо видели код Аристотела, као расцеп на говор и глас, на господаре и робове, овде видимо као нешто условљено изворном заједницом разумевања, којој обе стране подједнако припадају. Да би роб разумео заповест, он прво мора да разуме језик и самим тиме да поседује једнаку способност разумевања сопственом господару који му ову способност одриче. Рансијер ће то у *Мржњи демократије* изразити на овај начин: „Нема службе која се врши, знања које се преноси, ауторитета који се успоставља а да господар не проговори, колико год то било незнатно, као ‘једнак с једнаким’ с оним коме заповиједа или кога поучава. Друштво неједнакости може функционирати само захваљујући мноштву једнакосних односа” (Рансијер, 2008а: 60). Ово је парадокс са којим се, према Рансијеровом мишљењу, сусрећу мислиоци од Платона и Аристотела до Хобса и Русоа, покушавајући да заснују легитимитет власти, било путем супериорности или уговора. Сваки покушај легитимисања силе приморава је да призна „несводљиву једнакост како би могла профункционирати неједнакост” (Рансијер, 2008а: 60). Зато једнакост није фикција већ „најбаналнија од свих стварности” (Рансијер, 2008а: 60), а демократија која на њој почива за Рансијера је „сама институција политике” (Рансијер, 2005: 23). Она није једно могуће друштвено устројство или врста устава већ „сам режим политике као форма одношења која

¹⁹³ У *Учитељу незналицу* говори о односу наводне супериорне и инфериорне интелигенције управо у Хегеловим категоријама признавања: „Јер своју интелигенцију потврђује само онај који говори себи сличноме који је способен потврдити једнакост обију интелигенција. Дакле, супериорни дух је осуђен на то да га инфериорни духови не разумију. Он своју интелигенцију осигурава дисквалификацијом оних који би му могли одати признање” (Рансијер, 2010: 52).

¹⁹⁴ *Учитеља незналицу* Рансијер закључује следећим речима: „Не преостаје ништа друго до устрајавати на указивању на тај екстравагантни пут који се састоји од тога да у свакој реченици, у сваком чину, види страну једнакости. Једнакост није била циљ који треба досегнути, него исходна точка, претпоставка коју треба одржати у свим околностима” (Рансијер, 2010: 165).

¹⁹⁵ У *Учитељу незналицу* говори о једнакости интелигенција, на начин на који говори о *несагласности*: „Моћ једнакости истодобно припада двојству [dualité] и заједници. Нема интелигенције ондје гдје се налази скуп, један дух спојен с другим духом. Интелигенције има ондје гдје сватко дјелује, приповиједа о ономе што је направио и даје средство провјере стварности властита дјеловања. Заједничка ствар, смјештена између двију интелигенција, полог је те једнакости и то на двострук начин” (Рансијер, 2010: 44).

дефинира специфичан субјект” (Рансијер, 2005: 23).¹⁹⁶ Овај субјект нема квалификацију за владање, али не постоји ни квалификација којом би се над њиме владало.

б. Демос: политички субјект

Субјект демократије, а самим тиме субјект политике јесте *демос*. Међутим, како је политика раскид са принципом почела, и како је квалификација демоса заправо одсуство квалификације, не може се у основи рећи ништа супстаницијално о овом субјекту. Дати термин, према Рансијеровом схватању, „једноставно означава људе који се не убрајају [*qui ne comptent pas*]” (Рансијер, 2005: 24), људе који су део целине заједнице који нема удела у овој целини. У историјском смислу, ово име је означавало најсиромашнији део атинске популације, а употребљавали су га припадници аристократије као „термин поруге”. Временом, међутим, овај се појам проширио на све припаднике полиса, будући да је слобода као атрибут демоса припадала и осталим класама сачињавајући тако минимални заједнички садржилац грађанина. Иако нису поседовали никакве квалификације за власт, па ни право и моћ говора у пуном смислу речи, припадници демоса и даље су били део заједнице. Ово се проширење није одиграло спонтано већ га можемо пратити све до Клистенових реформи, које су нарушиле територијалну структуру атинских општина, а тиме и власт појединих атинских породица која је почивала на пореклу везаном за место (стапање богатства и закона сродства). Демос зато не може да се схвати као одређена класа (нпр. сиромашни) која постаје у класичном марксистичком смислу „самосвесна” и намеће се друштву, већ као „оператор који повезује и раздваја различите просторе, регије, идентитете, функције и способности које постоје у конфигурацији датог искуства” (Рансијер, 1999: 40). Демос је постојећи део популације који тек треба да се произведе као група повезивањем, раздвајањем и преображавањем релација међу постојећим појединцима и групама, тако да он пресеца све постојеће релације. Субјективизација га не производи ни из чега, већ га ствара тако што „идентитете дефинисане природним поретком поделе функција и места преображава у чворишта расправе” (Рансијер, 1999:

¹⁹⁶ У *Мржњи демократије* Рансијер наводи: „Демократија се никада не изједначаје с правно-политичком формом. То не значи да је равнодушна према њима. То значи да је моћ народа увијек с ону или с ову страну тих форми” (Рансијер, 2008а: 67)..

36) и што њихову „саморазумљивост доводи у питање” (Рансијер, 1999: 36), производећи мноштво које није било дато конструкцијом заједнице.

Ово је могуће зато што у свакој заједници, према Рансијеровом мишљењу, постоје делови који нису заступљени њеним друштвеним телом, будући да је „пребројавање ‘делова’ заједнице [...] увек погрешно пребројавање, дупло бројање или забројавање” (Рансијер, 1999: 6). Важно је запазити да у овом случају политичко тело не настаје као сукоб између неког (лакановског) „реалног” на чијој страни би се налазио демос, и „симболичког” као непотпуног представљања реалног, већ да је оно последица самог симболичког, које у свом непотпуном пребројавању производи сопствени вишак, који је претпоставка политичког сукоба и субјекта. Политика зато није сила која долази из простора спољашњег полицији, из неке оностраности захтева заснованог на истини реалног, које полиција не успева да подведе под своју моћ; напротив, „политика нема ‘прави’ предмет, већ [...] су сви њени предмети стопљени са предметима полиције” (Рансијер, 2015б: 265). Такође, то значи да нема чисте политике. Демос је у том случају *„суплементарни дио у односу на свако бројање дијелова популације, које омогућава идентификацију бројања небројених [...] са целином заједнице”* (Рансијер, 2005: 24). Идентификација вишка са целином захтев је претпостављене једнакости која нарушава свако почело пребројавања и омогућује да се захтев дела препозна као питање које се тиче свих.

Немогућност процеса тотализације и његове последице обрађиване су филозофски од Ничеа, до Лакана и Дериде. И Рансијер ће се ослонити на ове ауторе развијајући политичко схватање суплементарности.¹⁹⁷ Иако сваки симболички поредак почива на свом вишку, они су различити од поретка до поретка, различити историјски облици симболизације производе и различите вишкове, тако да се не може унапред одредити популација која ће припадати демосу, која ће бити политички субјект, а самим тиме ни пракса која се може означити политичком. Демос је, дакле, производ који допуњава поредак иако није обухваћен његовим процедурама, а чак би смо могли рећи агамбеновским језиком – да је он укључен у полис релацијом искључивања. Заједница, упркос механизмима поретка, никада није „сума која је сводива на целину” (Рансијер, 1999: 14), никада није пуки збир њених делова, јер се, као што смо видели, само њихово пребројавање/конструисање не може засновати на апсолутном почелу и

¹⁹⁷ Коментар преводиоца уз појам суплемента: „Ријеч суплемент има своју увријежену теоријску употребу почевши од Дерриде као парадокс. Ријеч је о ‘додатку’, ‘надопуни’ која увјетује саму ствар, њезино постојање и тиме релативизира хијерархију те ствари (било да је ријеч о идеји текста, институцији, неком начелу или слично)” (Рансијер, 2005: 24).

тима је увек политичко питање. Суштина политике зато се разумева као делатност ових суплементарних субјеката који се уписују као вишак у односу на остале делове друштва..

Видљиво је да само делатност чини демос политичким субјектом, чиме се имплицитно одговара и на његов наводни статус ванполитичког „голог живота”. *Уписујући се као вишак* припадници демоса „показују да итекако имају права која им нијечу” (Рансијер, 2008а: 75), без обзира на који начин поредак конструише њихово присуство/одсуство. Наспрам Агамбеновог схватања, демос се конструише као популација која не пристаје на дисциплинарне оквире и која сопственим деловањем негира суверену одлуку изузећа, чиме доводи у питање легитимност поретка на коме почива одлука суверена и тиме започиње саму политику. Истовремено, голи живот је категорија која се нужно производи у телима читаве популације западних друштава и која само повремено избија на површину у ситуацијама локализованог или попутног ванредног стања, док је демос увек део популације (који пресеца установљене хијерархије и поделе). За разлику од голог живота, за који је незмисливо да проговори, говор демоса је процес којим управо они који „немају” способност говора показују да га имају тако што „у средиште заједнице постављају неправду која није ништа друго до сама конфронтација, контрадикција два света у једном: света у коме постоји нешто ‘између’ њих и оних који их не признају као говорећа бића која се убрајају и света у коме између не постоји ништа” (Рансијер, 1999: 27). Управо је постојање демоса и његова артикулација говора начин на који се изворна неправда појављује у заједници. Демос није једна од постојећих класа у било ком поретку већ је то класа „неправде која нарушава заједницу и успоставља је као ‘заједницу’ правде и неправде” (Рансијер, 1999: 10).

Политика, према томе, није нужна, иако се претпоставка за њено спровођење налази у основи сваког поретка од антике до данас. Она се увек појављује као „провизорна случајност” (Рансијер, 2005: 26), односно као одговор на одређено стање ствари, који се не мора десити. Осим тога, будући да се увек одиграва у различитим околностима и од стране различитих популација које постају политички субјекат, она не може имати унапред дате смернице, нити неку теорију (иако теорија, као и уметност, могу бити политичке). Стога, можемо закључити „*да је суштински објект политичког спора само постојање политике*” (Рансијер, 2005: 26).

в. Полиција и подела чулности

Овакав опис могао би да нас доведе до уверења да је политика нешто динамично, а да се поредак јавља као стање. Међутим, Рансијер истиче да их „не би требало схватати као супстанцијалне стварности супротстављене једна другој [...] Ти термини означавају два облика конфигурације једног друштва [...] Није само ствар у супротстављању полиције – као стабилног поретка – политици као активности која је поткопава“ (Рансијер, 2015б: 251). Наше институције и закони нису напосто примена полицијског принципа, већ у себи укључују тензију ових принципа. Рансијер зато закључује да је овде реч о два начина пребројавања делова заједнице: „Први убраја само реалне дијелове, стварне групе које су одређене рођењем, функцијама, мјестима и интересима који сачињавају социјално тијело, искључујући сваки вишак. Други убраја ‘додатно’ дио оних без удјела. Први се назива полиција [*la police*], други политика” (Рансијер, 2005: 26).¹⁹⁸ Полиција или полицијски поредак, према Рансијеровом схватању, јесте „конфигурација политичке заједнице као колективног тела, са местима и функцијама подељеним у складу са компетенцијама посебних група и појединаца” (Рансијер, 2015б: 263). Она је подела и организација „емпиријских делова – стварних групација, заснованих на рођењу, функцијама, позицијама и интересима које обликују друштвено тело” (Рансијер, цит. у Чемберс 2011: 23). Његова употреба овог појма је, како сам инсистира, „неутрална и непезоративна” и његово значење није сводиво на државни апарат будући да закони који обликују полицијски режим произлазе из „спонтаности друштвених релација колико и из ригидности државних функција” (Рансијер, 1999: 29).¹⁹⁹ Видимо и да полицијом Рансијер назива управо оно што се данас по правилу разуме под појмом ‘политика’: „Низ процедура путем којих се постиже сагласност колектива, организација моћи, подела места и улога и систем легитимисања ове поделе” (Рансијер, 1999: 28). О неутралности овог појма сведочи и његово иснистирање на томе да полиција може да обезбеди бројна добра, те да постоје боља и лошија полиција, где је боља она која је навикнута на дисконтинуитет заснован на егалитарној логици, уместо на стабилност „природног” поретка или знања „стручњака”. Без обзира на ове њене

¹⁹⁸ Избор самог термина почива на анализама Мишела Фукоа, који је показао да су као „облик владавине, писци седамнаестог и осамнаестог века под полицијом подразумевали све што се тицало ‘човека’ и његове ‘среће’” (Рансијер, 1999: 3).

¹⁹⁹ У интервјуу „Судбина не постоји”, који је дао за *Летонис Матице српске*, Рансијер додаје: „Важно је упамтити да појам полиције превазилази појам државне моћи. Многи традиционални облици заједница имају савршен полицијски поредак, а немају државну моћ” (Рансијер, 2015: 251).

позитивне стране полиција и политика су као праксе суштински супротстављене јер политика увек доводи у питање поделу на којој почива сама полиција, а која је за њу саму по правилу неупитна. Све док се друштвени процеси одвијају унутар ове поделе не може бити речи о политици.

Кључан моменат за наше бављење питањима чулности је онај у коме Рансијер констатује како је полиција заправо „подела чулности”: „Полиција је диоба осјетилног [le partage du sensible] чији је принцип одсутност празнине и додатка” (Рансијер, 2005: 26). О подели чулности Рансијер говори на више места, не наводећи увек да је реч о полицији, али објашњавајући како је она пре свега „систем очигледних чињеница чулног опажања који истовремено указује на постојање нечега заједничког, али и на поделу која одређује делове и позиције унутар њега [...] као и начин на који индивидуе учествују у овој подели” (Рансијер, 2004б: 12). Да бисмо одредили хијерархију, улогу и моћ појединца у некој заједници овоме мора претходити сама подела чулности заједнице која увек већ унапред одређује која се места уопште могу окупирати и шта је за то потребно. Почело владавине одређује заузимање позиције моћи или немоћи, господарства или ропства итд, али тако да је подела позиција приказана као тотална, као конструкција у којој не постоји ниједан део чулне стварности који није убројан, симболизован. Захтев за тотализацијом који је у основи поделе и производи вишак који је, као што смо видели, залог сваког политичог субјекта.

Полиција зато није само фукоовско дисциплиновање тела већ „владавина њиховим појављивањем” (Рансијер, 1999: 29), која је заснована на „на подели места, времена и форми делатности ” (Рансијер, 2004б: 12). Она, према томе, даје оквир нашој заједничкој чулној стварности, регулишући не само различите улоге којима појединци унутар ње могу да се остваре, већ и саме релације приступа овим улогама. Подела открива „ко може имати удео у заједничком заједнице на основу онога што ради, као и на основу времена и места у којима се његова делатност одвија” (Рансијер, 2004б: 12). Она је „подела простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке, која истовремено одређује место и улоге политике као облика искуства” (Рансијер, 2004б: 13). Можемо је видети описану већ у Платоновој *Држави* као „‘просторно’ затварање [...] које жели да свако буде на *свом месту*”, али је управо зато и „временска подела: занатлије се изворно описују као они који немају времена да буду на неком другом месту” (Рансијер, 2015б: 266) осим тамо, можемо додати, где им њихов посао

налаже.²⁰⁰ Постојећа подела увек већ унапред одређује ко заједничком може да приступи и како, односно унутар којих позиција нечије постојање може да се оствари, али и више од тога – подела одређује ко уопште од популације „постоји”, ко је онај ко се „рачуна” када поредак постави било какво питање. То, наравно, значи да ће неки припадници заједнице бити видљиви, а неки не; да ће се нечији глас чути, а нечији не; да ће нечији интереси бити легитимни, а нечији не.²⁰¹

Подела чулности уређује тела, њихов говор, њихову перцепцију, додељује им име и простор појављивања. Она подразумева начин на који су „апстрактне и арбитрарне форме симболизације хијерархије отелотворене као чулна датост, у којој је друштвена позиционираност предвиђена чињеницама чулног универзума, начинима постојања, говорења и виђења” (Рансијер, 2015б: 266). Инсистирањем на чулној димензији поделе Рансијер скреће пажњу на то да овде није у питању апстракција неког правног поретка нити пука филозофска анализа друштвености, већ само материјално устројство заједнице. Друштвене конструкције не остају никада пуке апстракције већ постају чулне, а то значи и делатне, на више начина – са једне стране, оне одређују како ће било који део популације моћи да организује своје чулно присуство, а са друге, на који начин ће било који предмет бити опажан.

У начину на који објашњава полицију можемо зато приметити извешан дуг Ничеовој филозофији. Полиција је у великој мери објашњена као оно што код Ничеа носи назив ‘идеализам’ или ‘платонизам’, којим се стварност уређује према одређеним појмовним мрежама, а оне се у коначном показују фиктивним, што не укида њихово важење и делотворности. И заиста смо видели да описујући полицију, Рансијер посеже за Платоном. Политика која се налази на другој страни, на страни метафоре, могућа је само зато што је полиција арбитрарна. У складу са тиме, Рансијер одбија да онтологизује²⁰² своје интерпретације друштвеног инсистирајући да је увек реч о

²⁰⁰ Видимо, дакле, да се у на овај начин одређеном појму чулност, политика и полиција преклапају, али Рансијер тиме не мисли „естетизацију политике’ којој је Бенјамин супротстављао ‘политизацију уметности’” (Рансијер, 2015: 267). Напротив, на овај начин „политика, пре него спровођење моћи или борба за моћ, јесте конфигурација одређеног света, одређеног облика искуства, у коме се неке ствари могу појавити као политички објекти, нека питања као политичке теме или аргументни, а неки агенти као политички субјекти” (Рансијер, 2015: 267).

²⁰¹ Конкретно, у модерним демократским друштвима свакоме је у начелу омогућен приступ медијима, свачија реч је у начелу прихваћена као значајна, и свако у начелу може да заступа интересе онога што називамо народ. У стварности, међутим, ови канали приступа говору, видљивости и значају строго су регулисани различитим дисциплинарним механизмима, као што су власничка структура медијских кућа, хијерархијско устројство политичких странака, њихов однос према капиталу и медијима, и коначно само образовање и његове (непроблематизоване) институције.

²⁰² Уместо Бадјуове непробројивости, несводивог мноштва „реалног”, за Рансијера постоји само поновно бројање, пребројавање, односно редистрибуција стања које је затечено (будући да постоји само стање

фикцијама,²⁰³ нечему произведеном, чиме, посебно у његовим ранијим радовима, поетика улази у домен политике, као што ће касније политика ступити у домен естетике. Према томе, чулно је уоквирено одређеном поетиком која је инхерентна различитим праксама, уколико су оне усмерене на њену поделу и прерасподелу.

Уколико је политика делатност која доводи у питање сваки основ полиције, реметећи њено пребројавање заједнице, она се може описати и као прерасподела чулности. Рансијер стога наводи следеће: „Политика је првенствено интервенција у видљиво и казиво” (Рансијер, 2005: 27). Она се тиче онога „што је виђено и онога што се о томе може рећи, око способности виђења и говорења, око одлика простора и могућности времена” (Рансијер, 2004б: 13). Њена је форма „супротстављање између двије диобе осјетилног” (Рансијер, 2005: 29). Политика се тиче субјекта и начина на који се овај субјект производи, „крз низ телесних акција и способности за изрицање које раније нису биле препознатљиве унутар датог поља искуства, чије препознавање је део реконфигурације овог поља” (Рансијер, 1999: 35), она „раставља и саставља односе међу начинима чињења, постојања и говорења који дефинишу перцептивну организацију заједнице” (Рансијер, 1999: 40). Политика, у контексту чулности, није само повезивање различитих појединаца, већ такође повезивање различитих модуса постојања и пракси којим се нарушава просторно-временско устројство полицијског поретка. Она је својеврсна прерасподела²⁰⁴ чулности, иступање њеног *вишка и празнине* као видљивог и артикулисаног, као постојећег и делатног, на основу претпоставке једнакости.

г. Уметнички режими

О уметности Рансијер расправља у неколико значајних студија, као што су *Неми говор*, *Политика естетике: подела чулности*, *Судбина слика/Подела чулног*,

које је затечено). Основни принцип ове прерасподеле или пребројавања јесте принцип једнакости, садржан у самом језику.

²⁰³ Ово је класична материјалистичка теза коју смо срели већ код Маркса, а у *Учитељу незналицу* Рансијер отворено наводи да је поредак, заједно са свим његовим идентитетским категоријама, творевина имагинације: „Могли бисмо рећи да је друштвени поредак подвргнут неопозивој материјалној нужности која влада као што планетима владају вјечни закони које ни један појединац не може промијенити. Но, могли бисмо исто тако рећи да се ради тек о пукој фикцији. Све што је род, врста, гомила нема никакве реалности. Само су појединци стварни, само они имају вољу и интелигенцију, а цјелокупни поредак који их потчињава људској врсти, друштвеним законима и различитим властима тек је творевина имагинације” (Рансијер, 2010: 100).

²⁰⁴ Говори о политици као растављању и састављању, односно као о прерасподели чулности, Рансијер делимично дугује Делезу и његовој концепцији *детериторијализације* и *ретериторијализације*.

Политика књижевности и Естетизис. Иако не можемо да пружимо потпуни увид у његово схватање уметности (визуелне уметности нпр. неће бити обрађене) изложићемо најзначајније тезе, посебно када је књижевност у питању.

Као делатност која се одиграва у медијуму чулног, уметност према Рансијеру припада „естетској пракси”, будући да је специфичан начин деловања и стварања, којим се интервенише у општој подели деловања и стварања, повезан са могућим начинима постојања и формама видљивости појединаца и заједнице. Естетске праксе, међутим, нису сводиве на појединачне уметности будући да су „облици видљивости који пружају оквир уметничким праксама, месту на коме се оне одигравају, онеме што ‘чине’ или ‘праве’, са становишта онога што је заједничко у заједници” (Рансијер, 2004б: 13). Неки аутори замерају Рансијеру што у својим анализама инсистира на релативно апстрактној друштвеној позиционираности уметничког дела и његовој потенцијалној субверзивности, занемарујући конкретне материјалне услове његове производње, дистрибуције и рецепције. Чини се, међутим, да их је он управо тематизовао кроз појам естетске праксе, тако да читаву инсистуционалну и технолошку позадину (развој салона, штампе, музеја, трговине и сл.) разумева као услов видљивости уметности као историјске творевине.²⁰⁵ Оно што одбија да учини јесте да трансформације у пољу уметности сведе на последице техничких иновација. Према његовом схватању, промене у разумевању и позиционирању уметности претходе техници и омогућују и детерминишу укључивање њених форми у различите уметничке праксе, које се у историјском смислу могу груписати у *режиме уметности*.

Према мишљењу Рансијера, на Западу се, од античке Грчке до данас, могу идентификовати три велика режима: *етички режим слика, репрезентативни* (или *поетички*) *режим* и *естетски* (или *антирепрезентативни*) *режим*. Ова три режима се у основи поклапају са Платоновим, Аристотеловим и модерним схватањем уметности, започетим у романтизму. Када се одређени период идентификује са неким режимом, реч је о доминантном облику естетске праксе, о дискурсу који руководи начинима видљивости уметничког стварања, али на његовој периферији увек се могу пронаћи друкчије формације, које се временом могу развити у доминантне. Другим речима:

²⁰⁵ Он ово експлицитно наводи у *Естетизису*: „Термин *Естетизис* се односи на начин искуства према којем, већ два века, перципирамо врло различите ствари кроз њихове технике производње и њихове дестинације [...] Ради се о склопу чулног унутар кога су она произведена. То су у потпуности материјални услови – места перформанса и изложбе, облици кретања и репродукције – али такође и начини перцепције и управљања емоцијом, категорије које их идентификују, обрасци мисли који их класификују и интерпретирају. Ти услови омогућују речима, формама, покретима, ритмовима да их осећамо и проживимо као уметност” (Рансијер, 2014: 5-6)

„Режим уметности увек укључује елементе који су формирану у оквиру других режима или на маргинама њихове логике” (Рансијер, 2015: 256).

Строго историјски говорећи, доминација етичког режима трајала је релативно кратко, од тренутка артикулације Платонове критике уметности све до Аристотеловог одговора, односно до периода у коме његова *Поетика* престаје да се схвата као један могући опис и постаје оквир уметности у стваралачком али и институционалном смислу. Са њиме започиње репрезентативни режим, који доживљава успоне и падове (посебно у ренесанси), али свој врхунац достиже у (француском) класцизму и окончава се појавом романтизма. Од романтизма до данас траје естетски режим који ослобађа уметност од хијерархије представљања, поклапајући је са формама искуства. У ширем смислу, постоји линија која повезује ренесансу и романтизам тако да се може рећи да је естетски режим започео поновним открићем и новим тумачењем античке уметности док су се облици и аутори које је репрезентативни режим искључио или послао на маргину, сматрали „претечама у време романтизма и немачког идеализма, што такође подразумева да је Раблеу или Сервантесу придата филозофска озбиљност коју они сами можда не би потраживали” (Рансијер, 2015: 256).²⁰⁶

Полазећи од историјски првог, етичког режима слика, Рансијер констатује како у њему „уметност” није препозната као таква, већ је подведена под питање слика. Као посебан ентитет, слике су предмет двоструког питања: питања порекла (а у складу са тиме и истинитости) и питања сврхе, тј. употребе и ефеката које имају” (Рансијер, 2004б: 20). Платонова критика уметности као симулакрума суштински га одређује, али тако Платон не подређује уметност политици као што се обично мисли, јер за њега „уметност и не постоји, постоје само вештине [занати], као облици чињења и прављења”, а оно што данас називамо уметношћу биће заправо критиковано као један од заната који се не уклапа у претпостављену поделу чулности, у поделу заједничког

²⁰⁶ Проле запажа како Рансијер препознајући у романтизму почетке модерне уметности коју идентификује као естетски режим, чини нешто неочекивано: „Уколико у том покушају можемо говорити о освежавајућим тоновима, онда морамо поменути да они добрим делом проистичу из спајања неспојивог – романтизма и марксизма. За разлику од својих марксистичких претеча, Рансијер не осуђује романтичарску мисао као друштвено ретроградну, нити је оптужује за ескапизам и за мистификовање човекове отуђености у реалним условима производње и потрошње” (Проле, 2009: 44). Видећемо на примеру Траклове поезије како се Марксова критика романтичарског мистификовања феудалне прошлости заиста може сагледати из другог угла захваљујући Рансијеровој мисли.

заједнице Платонове визије државе. Међу различитим занатима, Платон „повлачи линију раздвајања изјављујући: постоје истините вештине, тј. форме знања, засноване на подражавању модела са јасним циљем, и занатски симулакруми који подражавају само појаве” (Рансијер, 2004б: 21). Критици на основу порекла он додаје и критику према сврси „према начину на који песничке представе пружају деци и одраслим грађанима одређено васпитање, и уклапају се у поделу градских послова” (Рансијер, 2004б: 21). Може се запазити и како се према критеријуму сврхе, уметност схваћена као подражавање подражавања, сукобљава са изворном Платоновом полицијском фикцијом, „племенитом лажи”, на којој би требало засновати хијерархијску структуру заједнице. Уметници/занатлије не познају саме идеје и зато њихове „лажи” не могу бити племените, због тога оне нарушавају конструкцију искуства, односно изворну претпоставку да људи не могу бити на више места у времену које им је додељено. Овакво схватање окарактерисано је дубоким неповерењем према самој слици, њеном месту и ефектима, које се објашњава њеним проблематичним онтолошким статусом.

Имајући у виду Рансијерово схватање политике и полиције, може се рећи да Платон произвођењу и рецепцији симулакрума уочава проблематично одсуство посебне компетенције, односно нарушавање поделе чулности засноване на јасним почелима. Песници и сликари своје стваралаштво не изводе из специфичног познавања идеја као што то чине друге занатлије или филозофи већ, напротив, стварају у незнању, некомпетентности, а упркос томе оно што стварају сведочи о целини постојања. Проблем са овим симулакрумом јесте његова вишеструка анархичност – нити говори о нечему одређеном, нити је усмерена некоме одређеном, нити је јасно ко му је творац, нити почива на истини. Хомер, на пример, може да говори о свим могућим вештинама (о сточарству, о ратовању, о видарској вештини итд.) иако му ниједна од њих није професија. Уобичајена публика, демос, која је руковођена само ужитком и болом, једнако је мета манипулације софиста, говорника и песника, зато Платон у *Држави* ограничава публику трагедија на филозофе, који захваљујући познавњу истине могу да исправно просуђују о значењу песничког говора. Демосу, посебно будућим чуварима али и младима уопште, дозвољено је да слуша само пеане и химне који би похвално говорили о божанствима и јунацима, дајући моделе понашања.

Када је извор стварања у питању, у *Ијону* се пориче да је то рапсод, већ се поставља теорија „Херкулових прстенова”, према којој се формира низ подражавања, тако да лошији рапсоди подражавају боље рапсоде, који на крају подражавају оне најбоље, какви су Хомер или Орфеј, али и ови у коначном своју песму добијају од

божанства. Песма, међутим, не настаје тако што појединачни песник/занатлија спознаје само божанство, будући да би ово имплицирало његову упућеност у истину/почело, већ она настаје у стваралачком лудилу. Лудило у потпуности десубјективизира песника и омогућује објашњење у коме он ствара, али не разуме ништа од онога што ствара. Ово објашњење искључује песнички говор из дискурса „нормалног” говора заједнице тако што расцепљује фигуру песника која истовремено захтева послушност (као говор богова) и коју не треба узимати у обзир (као говор песника), а песници се конструишу као парадоксалне фигуре које упркос сопственом говору остају неме. Платон на овај начин покушава да разреши парадокс према коме они који не познају почело и нису филозофи могу да говоре, упркос подели чулности коју је изложио и која тако нешто онемогућује. Његов опис песника као несвесног, маничног бића, није похвала већ, напротив, покушај да се они дисквалификују упркос очигледној артикулисаности њиховог говора.²⁰⁷

Напоследку, у *Држави* је јасно да у стваралаштву и нема истине, на начин на који је она пристуна у свим другим занатима, па иако се оно може употребити као васпитни механизам у обликовању одређене поделе чулности, симулакрум остаје осуђен на статус доксе. Специфичност овакве доксе у томе је што може да превазиђе свој васпитни статус и да наруши поделу места и времена постајући опасна по поделу чулности.²⁰⁸

²⁰⁷ У *Учитељу незналици* Рансијер ће се бавити сличним проблемом, анализирајући однос почела и подучавања, компетнције и знања.

²⁰⁸ Упркос очигледној историчности Рансијерове анализе, видљиво је да је она истовремено усмерена на историјско и савремено, будући да се у Платоновом неповерењу према слици може препознати Бодријарова критика постмодерне културе симулакрума. У историји репрезентације појам симулакрума био је дуго потиснут као нешто што угрожава саму идеју репрезентације подривајући дихотомију модела и копије, оригинала и репродукције, слике и сличности. Симулакрум је схватан као слика без модела, којој недостаје заснованост, било путем сличности било путем подражавања, и зато је одбациван као „лажни претендент на биће који доводи у питање саму способност разликовања стварног од репрезентованог” (Камил, 2004: 59). Жил Делез, међутим, међу првима покушава рехабилитацију симуларума управо на основу онога што је раније схватано као његов централни недостатак: „Он је упориште снаге која оспорава постојање оригинала и копије” (Делез, 1990: 262). Према његовом схватању, уметничка дела као „склоп перцепата и афеката” нису перцепције „које би упућивале на неки објекат” (Делез, 1995, 209), чиме су на пресудан начин ослобођена да стварност производе уместо да је подражавају. Бодријар преузима ову логику, доводи је до њеног екстрема и на тај начин је критикује. Он, као што је познато, читав савремени свет сагледава као бесконачну процесију симулакрума, као *хиперреалност*, која више нема никакву основу у стварности (видети Бодријар, 1991: 3, 6, 10, 13 итд). У первертираном преокрету авангардног захтева за идентификацијом уметности и живота, сама стварност у постмодерном добу доживљава естетску трансформацију и бива замењена знацима конзументске културе, у некој врсти „семио-ургије свега путем рекламе, медија и слика” (Бодријар, 1993: 16). Наспрам њега, Рансијер покушава да покаже да нема ничега изворно манипулативног у самој слици. Али он се не враћа логици репрезентације, инсистирајући да слика „не упућује на нешто друго” (Рансијер, 2013б: 13), нити да је ствар пуког опажаја. Уместо тога, уметничке слике описује као *операције*: „везе између целине и делова, између видљивости и снаге значења и афекта који иде уз ту видљивост, између

Репрезентативни режим уноси расцеп у платонистичко схватање препознајући „специфичну суштину уметности у пару *poiesis mimesis*” (Рансијер, 2004б: 21). У политичком смислу, Аристотел открива *почело/компетенцију* уметничког стварања којим уметност коначно може да се интегрише у полицијски режим/поделу чулности. Рансијер истиче како *mimesis* није превасходно принцип који заповеда подражавање стварности, већ једна врста оквира којим се само уметничко произвођење одваја од заната. Аристотел тиме прерасподељује чулно уносећи у дати простор чињења и прављења нову делатност, на коју није примећив суд о занатима, заснован на употребљивости њихових творевина или близини и владавини истине над њима. Специфичне творевине ове делатности „називамо подражавањем” (Рансијер, 2004б: 21). Према томе, репрезентативни/поетички режим не само да разрешава уметност етички проблематичног статуса какав је као занат имала код Платона, већ такође идентификује уметност унутар поделе чињења и прављења, *чинећи је видљивом* – дефинишући накнадно исправне начине уметничког чињења и прављења као и начине њиховог просуђивања (Рансијер, 2004б: 22).

У овом режиму, четири принципа уређују начин на који ће се пар *poiesis-mimesis* успоставити као уметничко стваралаштво: „примарност фикције, жанровска природа представљања дефинисана и уређена према предмету представљања, примереност средстава представљања и делатни говор као идеал” (Рансијер, 2011: 49). Одређени појмови класицистичке поезике одговарају овим принципима: „*inventio*, који се тиче избора предмета, *dispositio*, који се тиче уређења делова композиције, и *elocutio* који говору даје примерене украсе” (Рансијер, 2011: 42). Први принцип, принцип фикције, установљен је у првом поглављу Аристотелове *Поетике*, а класицизам га је подводио под појам *inventio*, према коме суштина песме није била употреба метричког обрасца већ „представљање људи који делају” (Рансијер, 2011: 42), што значи да уметнички текст није могао бити схваћен као нека посебна употреба језика, како ће то бити случај у модерној књижевности. Овоме треба додати да принцип фикције претпоставља и посебно „време и простор у коме се наратив нуди и перципира” (Рансијер, 2011: 43) чиме се репрезентативни режим практично смешта на позоришну сцену или било који други облик извођења пред публиком (што не значи

очекивања и онога што их испуњава” (Рансијер, 2013б: 13). Дугим речима, слике су интервенције у одређеној подели чулности.

да други облици књижевног стваралаштва не сматрају уметничким, али се одлике репрезентативног режима најбоље препознају у текстовима који се изводе у јавности и као такви усмеравају и друге облике). Принцип примарности фикције такође је омогућавао обједињење система лепих уметности, јер ако је *слика била попут песме*, према чувеној Хорацијевој формулацији, у класицизму је ова сличност почивала на чињеници да и један и други медијум „подражавају радњу” (Рансијер, 2011: 53), људе који делају. Музика и плес су могли да буду сматрани уметностима само ако су почивале на истом принципу.

Али да би се наратив схватио као такав, представљено мора да се усклади и са правилима жанра, што је други битан принцип репрезентативности. Оно што сачињава један жанр није, као што се то обично мисли, скуп формалних правила, „већ сама природа онога што је представљено, предмет приче“ (Рансијер, 2011: 44). На основу предмета представљања формира се и хијерархија жанрова, која почива на хијерархији самих предмета, односно хијерархијском устројству искуства стварности. У основи, постоје два централна начина подражавања, два велика жанра који су истовремено и начини говора, високи и ниски, трагични и комични; први, у коме се предмет представљања уздиже и други, у коме се унижава. Први подразумева људе који делају својим говором, који су племенитог рода и који су, како је то још код Аристотела дефинисано, „бољи од нас”. Други подразумева представљање нижих слојева, неспособних за узвишени модус обраћања и поступања; другим речима, оне „лошији од нас”.²⁰⁹ Описана подела унапред претпоставља начин на који се чулна стварност испоручује на учествовање представљеним субјектима, али и субјектима представљања, односно она установљава изворну хијерархијску визију овог учествовања и његовог приказивања, тако да у високи стил спадају господари, а у ниски слуге. На основу овога се врши и подела „подражавалаца”, тако да они са „племенитим духом“ бирају да представе значајне подвиге „великих, јунака и богова, и да их представе на формално најсавршенији начин: ови подражаваоци постају епски или трагички песници“ (Рансијер, 2011: 44). Подражаваоци мање врлине бирају да испричају своје приче о „ниским људима, да осуде пороке просечних, и они постају комични или сатирични песници” (Рансијер, 2011: 44). У контексту класицизма, може

²⁰⁹ У спису *О песничкој уметности* Аристотел наводи: “Песници подражавају Људе који су или бољи од нас просечних, или гори, или овима слични. То исто налазимо код сликара, јер је Полигнот, на пример, сликао боље, Паусон горе, а Дионисије просечне Људе... Хомер приказује боље карактере, Клеофонт просечне, а Хегемон Ташанин, који је први певао пародије, и Никохар, песник *Делијаде*, горе [...] Како је трагедија подражавање Људи који су бољи него ми просечни, потребно је угледати се на добре иконографе” (Аристотел, 2002: 48)

се поставити питање и о средњем стилу и његовој релацији са експанзијом грађанске класе, али ово је процес који, заправо, имплицира развој естетског режима. Начин на који ће одређени субјекти бити подражавани у простору видљивог, разумљивог и делатног, на овај начин је строго опосредован жанровским процедурама и представама, које подржавају и обнављају полицијски поредак.

Жанровски систем је блиско повезан са *примереношћу*, као трећим принципом репрезентативног режима. Примереност је један од механизма који подређује говор и понашање одређеној хијерархији личности и простору у коме се њихова делатност одиграва (говор је подређен радњи, жанр предмету, стил ликовима и ситуацији). Очигледно је да се овим путем *elocutio* подређује принципу фикције, тако да ни у овом случају језик не може да буде схваћен као основ стваралаштва. Али се примереност, као ни у случају жанра, не тиче превасходно прихватања правила, већ усклађивања различитих образаца примерености, који се могу сврстати у четири групе: „пиродну, историјску, моралну и конвенционалну” (Рансијер, 2011: 46), а стваралачки геније (који као што видимо није изум романтизма) почива на препознавању оне која треба да доминира одређеном ситуацијом. Ово усклађивање, у периоду класицизма „далеко [је] значајније од чувена три јединства или катарзе” (Рансијер, 2011: 44). Увид писца у комплексну мрежу примерености, уместо на познавању правила, почива јединој врсти идентификације писца и ликова, племенитости њихове личности, тако да их повезује исто искуство стварности. На овај начин се остварује примереност писаца са садржајем њихових дела, а његова фигура постаје адекватна фигури јунака, тако да и велики писци и њихови ликови „припадају људима славе, људима лепог и делатног говора” (Рансијер, 2011; 47). Како је „сврха фикције да угоди” (Рансијер, 2011: 44) и то пре свега, „племенитим духовима [honnetes gens]” (Рансијер, 2011: 44) низ примерености има још једног члана, публику, која располаже сопственим захтевима. Публика може да процени склад између представљеног говора, ситуације и статуса лика коме овај говор припада само зато што и сама припада истом типу људи чије делање почива на говорничкој вештини. Принцип примерености је, дакле, низ „усаглашености између три личности: аутора, представљеног лика и позоришне публике” (Рансијер, 2011: 47). У основи овог низа јесте претпоставка компетенције говора (поседовања моћи говора), која се огледа у говорничком начину живота свих његових учесника.

Ни четврти принцип, „говор у акцији као идеал”, не чини од поезије ствар језика, већ „идентификује фикционалне представе акција са инсценацијом говора”

(Рансијер, 2011: 48). Драмска радња постаје смењивање говорничких епизода, које се међусобно сучељавају, кроз које радња напредује и кроз које се заплет разрешава. Рансијер истиче да је овде реч о двострукости економије књижевног система чија ефикасност зависи од једног другог поретка, говора који се одиграва у другом простору, а који јој пружа норму, од „идеала ефикасности говора, који је упућује на уметност која је више од уметности, односно, на начин живљења, начин опхођења са људима и божанствима: на реторику” (Рансијер, 2011: 48). Реторика постаје сцена стварности коју књижевност подражава, а њена сврха није само да угоди, као што је случај са књижевношћу, већ и да „образује умове, спасава душе, брани невине, саветује владаре, охрабрује народ, дисциплинује војнике, или да једноставно покреће разговоре који воде образовани људи” (Рансијер, 2011: 48). Узвишени стил, примерен трагедији и епу, у свом најчиситијем облику налази се у говорништву, које тако пружа језички оквир жанровској хијерархији приказивања.

Сва четири принципа заједно обликују једну врсту државне уметности, у којој њен „интелектуални део [...] (стварање субјекта) управља материјалним делом (примереност речи и слика)” (Рансијер, 2011: 49). Могли бисмо хегеловски рећи да у репрезентативном режиму постоји еквиваленција између чулне стварности и језичког израза ове стварности, као у класичној уметности, али само ако је чулна стварност увек већ пројекција, „идеална“ слика стварности, заснована на одређеном идеолошком контексту. Систем представљања у класицизму припада „одређеном склопу идеја о томе како одређена ситуација треба да изазове одређено осећање, осећање делање, а делање ефекат. Почива на идеји шта су догађаји и осећања, шта субјекти мишљења и говорења, љубави и делања, на идеји шта их нагони на чињење и какве последице дати узроци могу произвести. Укратко, почивао је на одређеној идеји природе” (Рансијер, 2011: 116). „Богови“ и „јунаци“ могу да буду приказани, идеја може да задобије своју чулну форму, зато што је идеологија режима представљена као остварива у домену чулности, као садржина која је сразмерна форми. Али са позиција естетског режима, сама чулност не може да буде представљена, класцизам у својој основи подразумева чулност као непредстављиво. Идеја природе је руководила представљањем, на основу ње се успостављала подела говора и немости, тако да је у најширем смислу, идеја била

артикулисана, а материја нема, говор заповести је обликовао слику чулне стварности, а стварност сама (па чак ни језик сам) није могла да проговори.²¹⁰

Према томе, можемо да кажемо како је репрезентативни режим класицистичка интерпретација аристотеловске поетике, заснована на размени речи и ствари опосредованој релацијом идентитета и разлике, односно говора и *представе* стварности, која се у домену поетике обликује у складу са жанровском хијерархијом стилова, одређених, како то Рансијер тврди, хијерархијом предмета представљања, на релацији господари-слуге. Можемо се зато сложити и са Фредериком Џејмсоном који је запазио како је језик класицистичког песништва, заснован на реторичким формама, био „на известан начин суштински неперцептуалан” (Џејмсон, 2007: 228).

Естетски режим подразумева супротстављање репрезентативном, а његов назив можемо објаснити повратком на Рансијерову интерпретацију Шилеровог естетског стања разумевања, али и појма *aisthesis* као режима чулности, зато што се у естетском режиму „уметнички феномени идентификују путем њиховог поклапања са специфичним режимом чулности” (Рансијер, 2004б: 22). Прелазак на естетски режим може се описати кроз обрт свих основних принципа репрезентативног, што значи да место фикције сада преузима сам језик; уместо жанровске хијерархије представљања, имамо једнакост свих представљених предмета; уместо принципа примерности стила, наступа његова индиферентност; уместо идеала говорништва, долази модел писма (Рансијер, 2011: 50).²¹¹ Стил престаје да буде избор између различитих образаца примерности „постајући сам принцип уметности” (Рансијер, 2011: 50). У естетском режиму постају могуће, као уметничке чињенице: романтичарско мешање жанрова, слободни стих и песма у прози, преплитање различитих уметности, колаж,

²¹⁰ Нешто слично може се препознати у Фукоовој анализи епистемолошког поља класицизма. Он, између осталог, тврди како се у овом периоду смисао не успоставља као целина расутих знакова који су са стварима у сложеној вези заснованој на сличности, као у ренесанси, већ произлази „из комплетне *слике* знакова [...] тако ће слика знакова бити *слика* ствари” (Фуко 1971: 130). Говор је у том систему само слика слике, односно представа представе, „представа представљена вербалним знацима” (Фуко 1971: 145). Зато класицистичка књижевност никада не прилази директно искуству чулне стварности, већ је овај приступ опосредован представом целине, усидрене у глаголу ‘бити’, јер једино он „прекорачује систем знакова” и усмерен је „према бићу онога што је означено” (Фуко, 1971: 157).

²¹¹ Фуко ће много пре Рансијера истакнути како је пресудан за окончање класицистичког схватања књижевности раскид „са сваком дефиницијом ‘родова’ као облика примјерених одређеном поретку представа и постаје обична манифестација језика, чији је једини циљ да афирмише — противно сваком говору — своје издвојено постојање” (Фуко, 1971: 344).

перформанс, ready-made, фотографија, филм итд. Захваљујући трансформацијама у пољу књижевности, постаје могуће модерно издвајање и препознавање појединачних уметности, али и „принцип кохерентности система уметности, конвертибилности њихових форми” (Рансијер, 2011: 52). Уметност такође постаје поље тензије, зато што се од сада налази у хетерономном односу према чулном искуству као таквом, док са друге, и управо зато, може да артикулише захтев за аутономијом, односно независношћу од било какве поетичко-идеолошке условљености.²¹² Естетски режим представља раскид са одређеним системом почела чиме бива осуђен на лутање међу контрадикторним принципима, који не могу да се до краја испуне. Језик се ослобађа од подређености представи идеалне радње и идентификује са чулном стварношћу која више не може да оствари стабилно значење. Двосмисленост у схватању чулности (истовремени немост и говор) омогућиће двосмисленост књижевности (аутономија и хетерономија) у њеном односу према полицији/подели чулности. Поклапајући се са формама живота, уметност по први пут на отворен начин може да изнесе на видело нове форме заједништва,²¹³ редефинишући поделу чулног, чиме постаје могући носилац еманципације.²¹⁴

Трансформације које доводе до формирања естетског режима комплексне су и дуготрајне и не постоји један аутор, попут Платона и Аристотела, који би био одговоран за његово формирање, али његова концептуализација започиње према Рансијеровом схватању са Ђанбатистом Викоом и његовим чувеним покушајем да дође до „правог Хомера”. Вико у том процесу долази до посебне концепције *немог говора*, о којој смо већ расправљали у поглављу о Хегеловој *Естетици*. Вико објашњава како је човек на самим зачецима културе успостављао одређену језичку мрежу којом је осмишљавао сопствено искуство и свет који га окружује. Он се, у том смислу, не може окарактерисати као субјект који поседује језик, али није ни у пуном смислу нем, он се заправо налази између говора и немости, између разумевања света и пуког постојања у свету. Улазећи у језички однос са светом човек се самопроизводи као биће разумевања, али овај прелаз није појмовно филозофски, већ, као што ће то Ниче описати више од сто година касније, песнички, зато што су „изворне фигуре уметности, поезије и реторике гестови којима је човек одређивао ствари” (Рансијер, 2011: 58). Првобитни

²¹² Естетско практично „повезује аутономију и хетерономију” (Рансијер, 2002: 134).

²¹³ Рансијер отворено износи како „естетско доноси обећање новог света уметности и новог живота за појединце и заједницу” (Рансијер, 2002: 133).

²¹⁴ У есеју „Политика књижевности” Рансијер наводи: „Израз ‘политика књижевности’ подразумева, дакле, да књижевност као књижевност учествује у прерасподели простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке” (Рансијер, 2008б: 8).

језик је песнички језик, али он је нем јер још увек није језик ума, појмова и самосвести, нем је као што је сама природа нема, будући да се на њој не може непосредно препознати свест. Песнички језик је стога, у извесном смислу, од самог почетка еквивалентан са предметима, али не на тај начин да би изговарао њихову истину, већ тако што би поседовао исти онтолошки статус као они. Он је различит од предмета у оној мери у којој је производ људске свести, тако да он ипак изговара одређену истину „уколико изговара његово [човеково] место међу њима [предметима]” (Рансијер, 2011: 58). Човеков првобитни говор је митолошки, али на тај начин да се мит код Викоа не посматра жанровски, као еп, пеан или химна, која говори о људима који делају, већ као фикција која посредно говори о самом човеку и начину на који он мисли свет, као метафора истине, на стадијуму на коме човек још није способан за појмовну истину. Поезија је на неки начин схваћена као мишљење неспособно за апстракцију, што му је истовремено снага и слабост. Језик и мишљење тако настају једним песничким гестом, истовремено, од почетка испреплитано, а тропи (сликовит говор, поређења, метафоре) нису измишљотине песника већ „нужни облици изражавања свих песничких народа” зато што је човечанство „обликовало своје прве језике певајући” (Вико у Рансијер, 2011: 58).

Викоово разумевање песништва почива на историзацији кретања мишљења загарантованим од стране хришћанског Бога, који помаже човечанству да путем песме досегне самосвест. Није овде реч о апстрактној самосвести, већ о ономе што ће Хегел касније назвати објективним духом. Дакле, начину на који се свест обликује у друштвене инсистуције и норме заједничког живота. Песници, у том смислу, постају први законодавци људске заједнице, тако што кодификују одређене облике понашања изговарајући их у песми, и први теолози, будући да се норме заједништва заснивају на оностраности. Првобитне заједнице се према Викоовом схватању обликују песнички, зато што се тек у песништву оне препознају као такве, тако да се може рећи како у свим раним уметничким творевинама и кроз све ране песнике, укључујући и Хомера, пева сам народ, сама заједница. Овако нешто је незамисливо за класицистичко стваралаштво, у коме су порекло и циљ песме јасно одељени од неквалификованог демоса.

Са друге стране, уместо да песништво види као алегорију неке скривене појмовне мреже, он предлаже радикалнију тезу: „Поезија је само језик детињства, језик човечанства у преласку из изворне тишине у артикулисан говор путем слика-гестова” (Рансијер, 2011: 59). Викоово одбијање алегоријског карактера

песништва осигурава „симболички статус језика, као језика који говори мање оним што каже, а више ониме што не каже” (Рансијер, 2011: 59). Песма сада, сасвим супротно Платоновом схватању, није даља од истине од било ког материјалног предмета или друштвене институције, будући да сви они такође говоре немим језиком. У свим људским творевинама, као што су сликарство, архитектура, вајарство, а посебно у песништву, истина претходи сама себи у својој немости „као материја која се опире означавању и чији је преносилац” (Рансијер, 2011: 59). Али у односу на све њене остале материјалне манифестације поезија је „привлиеговано оруђе за разумевање ове истине” (Рансијер, 2011: 59).

Рансијер сматра да је Викоова потрага за „правим Хомером” на овај начин поступно довела до револуционисања књижевности, до промене њеног статуса, али и статуса свих уметности, у подели чулности. Поетичност, као што смо видели, више није делатност којом се производе песме, већ је „стање језика, посебан начин на који мисао и језик припадају једно другом, однос између онога што се зна и онога што се не зна, између онога што други изговара и што онога прећуткује” (Рансијер, 2011: 59). Поетичност је немост материје која проговара, она указује на њен двоструки статус, а истовремено, она припада самој суштини језика – песма је њена манифестација. Метафора више није само једна од фигура које красе добар говор, већ постаје „сам принцип поетичности” језика (као што смо то јасно видели код Ничеа, све може да се пренесе у језик захваљујући његовој изворној метафоричности). И у овоме се састоји прелазак са каузалне структуре класицистичког приповедања, *примарности фикције*, на „експресивну поетику језика” (Рансијер, 2011: 60), односно обрт класицистичке хијерархије у којој се примарност *inventia* мења примарношћу *elocutio*.

Захваљујући томе, сваки предмет у себи крије изворну двострукост, тако да његов први статус јесте механички, позитиван, као последица бесконачних каузалних низова, а потом и мистичан, као (метафооричко или метонимијско) иступање суштине у простор чулности, материјалности. Предмет се налази на пресеку два низа – хоризонталног – комуникативног, простора заједнице и бесконачне игре одлагања узрока, и вертикалног – који привилегује суштину која иступа у материју и који има јединствен узрок. На овај начин, читава стварност се претвара у мрежу знакова који упућују на скривено означено, „на скривену моћ сопственог почела” (Рансијер, 2011: 60). Предмети истовремено могу сведочити о мрежи заједнице и историје која их условљава, или о дубинама бића и дијалектици суштине и појаве, и сви се могу се превести у језик јер свака ствара представља себе, откривајући своју унутрашњост

преко спољашњости. То је истовремено језик заједнице, камена и речи, а песник је његов говорник. Нема контрадикције између „молошке формуле Новалиса” и комуникативног разумевања језика јер је он самодовољан само зато што увек већ „рефлектује законе света у себи” (Рансијер, 2011: 63). Ови закони могу „подједнако бити закони историје и друштва као и закони духовног света” (Рансијер, 2011: 64). Суштина поезије припада суштини језика, која се поклапа са друштвеним законитостима, и када тврдимо да је књижевност друштвена, то не значи да мора да се бави друштвеним питањима, већ да се она њима незаобилазно бави, чак и када се брине само о себи. Она је аутономна само у смислу у коме више не постоје правила која су јој примерена, као границе које ће је одвојити од света-језика (Рансијер, 2011: 64).²¹⁵

Идеја да је „књижевност израз друштва” (Рансијер, 2011: 65) доминирала је Француском током 19. века, и Шатобријан је инсистирао да се за то може захвалити реакционарним писцима. Чињеница да су они заиста заступали ово становиште може се разумети са позиција класицистичке поетике, али како је у међувремену књижевност прошла кроз дубоку трансформацију, ово становиште више није само по себи било реакционарно. Њиме се једноставно инсистирало на историчности друштва и језика, а револуција се у њему могла јавити као катастрофални дисконтинуитет изазван просветитељском књижевношћу, али и као нужан развој у коме је књижевност играла значајну улогу у добро устројеној републици (Рансијер, 2011: 66).

Утицајна заступница ове друге интерпретације била је мадам Де Стал, која је расправљајући о темема које нису поетичке (укус, добра композиција), већ друштвене, попут релације међу делима, институцијама и обичајима, „разорила само срце репрезентативног система, наиме његов нормативни карактер” (Рансијер, 2011: 66). Више нема разлога да се пише на начин који би задовољио судије укуса, већ се релација писања сада одиграва „између духа, језика и друштва” (Рансијер, 2011: 66), а песма је оно што треба да буде „језик духа времена, народа и цивилизације” (Рансијер, 2011: 66). Одбацујући интересовање за политичке основе поетике, Де Стал је ослободила књижевност посредовања компетенцијом указујући на неутралну верзију експресивног писања којим се супротности (геније и народ, аутономија и подражавање,

²¹⁵ Сви књижевни правци који се јављају током деветнаестог века (романтизам, реализам, симболизам, натурализам итд.) у основи прате овај низ еквиваленција, али се разликују у становишту са кога врше превод (метафоризацију) језика чулне стварности у језик књижевности (Рансијер, 2011: 64). Свако песничко удвајање предмета (препознавање предмета као ознаке почела), може се тумачити и на мистичан и на позитивистички начин, у првом случају нам указује на свет духа, а у другом на карактер цивилизације и доминацију класе (Рансијер, 2011: 64) и не морају се међусобно искључивати.

дух и друштво) повезују у заједнички основ.²¹⁶ Захваљујући овој концепцији, на истој страни су се нашли заступници чисте књижевности и историчари и социолози који је виде као израз друштва. Принципи којим се ово остварује Рансијер формулиша као два правила: „[П]рво, наћи испод речи виталну силу која изазива њихово изрицање; друго, наћи у видљивом знак невидљивог” (Рансијер, 2011: 67).

Супротстављеност између стваралачког субјекта и народа, или уметничког дела и културне размене може се формулисати само на основу исте идеје језика и на основу истог расцепа са репрезентативном поетиком. Народ и појединац не могу у правом смислу те речи да говоре у класицизму, у њему говоре говорници, жанр и примереност, а уметничко дело не може да буде аутономно јер су релативно јасно одређени принципи стваралаштва, којима му је додељено место у подели чулности. Раскид са кругом примерености аутора, јунака и посматрача омогућује стварање јединственог простора друштва и књижевности. Они се међусобно изражавају, али на тај начин да не постоји норма која руководи овим изражавањем. Појам генија омогућује прелаз са једне стране на другу, али романтичарски геније означава појединца само ако је истовремено производ „места, времена, народа и историје” (Рансијер, 2011: 69), тако да „песма ствара народ, народ ствара песму”, а дух је име „размењивости између моћи експресије која се појављује у делу и колективне моћи које дело манифестује” (Рансијер, 2011: 69). Он спаја обе интерпретације – и колективност и мистичност израза: „Књижевност као израз индивидуалног генија и као израз друштва су две верзије једног текста; оне изражавају исти начин перцепције дела и писања” (Рансијер, 2011: 70).

У претходним смо поглављима релативно детаљно показали како идеализам утиче на формирање естетског режима, почевши од Канта, преко Шилера и естетског стања, Фихтеа и апсолутног субјекта као начина на који поезија претходи самој себи, Новалиса који отвара питање језика, све до Хегела који коначно разара утопизам романтичара. Књижевност већ са Шилером није једноставно израз суштине (природе, друштва и мишљења), него историзовани израз (сентиментално и наивно песништво), што се код Хегела показује као њен централни проблем. Она или може да развије неку врсту херменеутике сопствене прошлости и да покаже да није реликт превазиђеног ступња духа или „да се прогласи принципом стварања новог песништва” (Рансијер, 2011: 74). У *Естетици*, Хегел систематизује прво становиште. Он покушава да оствари

²¹⁶ Сетимо се само Рембоове песме „Песнику поводом цвећа”, у којој се ларпурлартистички оквир Банвилковог песништва, путем умрежавања његове наводно неутралне предметности (цвеће) у шири контекст, разоткрива као дубоко проблематичан говор о друштвеној стварности.

два циља: са једне стране, он „нуди решење на дилему између индивидуалног и колективног [...] његова поетика одређује исправан однос између знања и незнања, језичке манифестације мишљења и немости камена, колективних облика постојања и сингуларних исказа уметности” (Рансијер, 2011: 75), али са друге стране показује да је решење могуће „само по цену радикализације тезе која утапа поезију у одређени облик језика или историјски модус мишљења и тиме трансформише тензију између принципа романтичарске поетике у расцеп између историјских ступњева духа” (Рансијер, 2011: 75). Видели смо да његова историзација оставља отвореним питање о томе да ли уметност уопште може да има неку значајну будућност.²¹⁷

Његови савременици покушали су да у књижевности створе нову митологију духа која ће пружити нови „органични” основ заједници, различит од економске прорачунатости модерног доба. Ова митологија угледала се на антички свет и покушавала је да пронађе замену за хомеровски еп (као слику јединства духа обичајне заједнице) у роману као адекватној форми модерног доба. Хегел, међутим, показује да ово више није могуће јер еп није наивно песништво, као што су они сматрали, већ се налази између „првог” језика и модерног света – он говори о стварности која више не постоји и зато је песничка утопија. Хармонија епа, али и других форми класичне уметности, одиграва се на нивоу света, језика, колектива и индивидуе, али ова хармонија припада друштву које претходи подели рада, тако да је његова судбина истовремено и судбина епа, а судбина епа судбина читавог песништва: превазиђеност.

Модерно доба јесте период романа и класицизам је безуспешно покушавао да га смести у такозвани средњи стил, којим се описују животи средњег сталежа, али је он, као форма, од самог почетка нестабилан и у непрестаној потрази за сопственим правилима (као нпр. лик Дон Кихота у истоименом Сервантесовом роману), које у извесном смислу никада неће пронаћи, остајући „жанр без жанра” (Рансијер, 2011: 50). Проза не може да поетизује свет, не може да га искупи и обједини, зато што не поседује никакав принцип на основу кога би то учинила. Модерна уметност, као уметност прозе и прозног света, не може да се самопревазиђе, јер се у недостатку поетике не може формулисати становиште које треба превазићи. Форма више није сразмерна садржини јер у недостатку жанровске хијерархије више не постоји адекватна садржина уметности. Она је увек већ изван себе, увек већ идентична са светом, увек

²¹⁷ Сва авангарда може се свести на покушај разрешења ове Хегелове дијагнозе – уметност која покушава саму себе да превазиђе. У филозофском смислу, најближа овом пројекту јесте концептуална уметност.

већ обрађује појединачне чулне феномене, у бесконачном самопотврђивању фиктеовског стваралачког субјекта, који се слободно уноси у сваки исказ. Али ова моћ субјекта се може показати „само по цену разарања сваког предмета. Принцип индиферентности прождире принцип поетичности” (Рансијер, 2011: 84). Уместо да поврати свету поетичност, роман је осуђен да сведочи о сопственом стању, о расцепу између сопствених песничких аспирација и баналности модерног буржоаског света (Рансијер, 2011: 84). Уместо читања „песме природе”, роман се показује као „неусмерено лутање мртвог слова” (Рансијер, 2011: 84).

Модерна књижевност зато не може да успостави принципе нове поетике будући да почива на некомпатибилности два организациона принципа: „принцип којим песништво постаје посебан модус језика и принцип којим се проглашава индиферентност према предмету представљања” (Рансијер, 2011: 86). Два наведена принципа представљаће и два начина писања која ће бити међусобно сукобљена. Први ће представљати наставак романтичарског уверења о књижевности која је говор чулних предмета или заједнице, а други о књижевности као говору чије кретање не усмерава било какав ауторитет. У одсуству поетичког принципа, песничка реч поново постаје неми говор, али сада то више није неми говор мита, сликовито мишљење које не познаје себе, већ је то двострука немоћ, пре свега као

говор сирочета лишеног ауторитета живог говора, тј. говора господара: могућности да се ‘брани’, да одговара када је питано [...] Такође, ова немоћ чини писмо превише говорљивим. Будући да није усмерено оцем, који је способан да препозна исправан начин који доноси плодове, писани говор лута неусмерено (Рансијер, 2011: 93).

Принцип модерне књижевности, као и у случају демократије, само је одсуство принципа, ако се под тиме мисли ауторитет говора/говорништва и свих његових дискурзивних препоставки и подела. Писање које је лишено живог говора више није способно да интервенише у односу са публиком и да одбрани своје значење, али исто тако није способно да одабере своју публику. Али га иста ова „немоћ” осуђује да каже више него што мисли и зато постаје превише говорљиво.²¹⁸

²¹⁸ Ова димензија модерне књижевности повезује је са Рансијеровом концепцијом „учитеља незналице”: „Књига, то је заустављени бијег. Не знамо којим ће путем кренути ученик. Али знамо одакле неће изићи

Након урушавања репрезентативне поетике, деветнаести век се, дакле, поново сусреће са низом проблема етичког режима. Суочавање писања и живог говора јавља се управо са Платоном, а о њему је опширно расправљао Жак Дерида, тако да је ово још један од полемичких момената Рансијерове теорије. У наведеној опозицији може се препознати Деридина теза, према коме је писмо „важило као обична допуна за ријеч” (Дерида, 1976: 15), док је „у свим случајевима глас ближи означеном, било да га строго одређујемо као смисао [...] или еластичније као ствар” (Дерида, 1976: 20). Али Рансијер тврди да Платон не интерпретира писање као визуелно посредовање означеног супротстављено вокалном догађању присуства истине, већ као „посебну инсценацију говорног акта” (Рансијер, 2011: 94). За Платона, писмо и његова циркулација делују као напад на легитимни полицијски поредак према коме „логос врши поделу говора и тела у заједници” (Рансијер, 2011: 94). Он писмо види пре свега нешто што нарушава начин „на који знање и дискурс уређују видљивост и успостављају ауторитет” (Рансијер, 2011: 94). Као што смо већ видели, Платонова идеја заједнице почива на хармонији поделе рада, простора и времена, могућности говора и делања. Писмо у ову поделу уноси вишеструку тензију, будући да, са једне стране, није намењено никоме одређено, а са друге, да нико не руководи његовим значењем. Захваљујући томе, начин на који писмо постоји нарушава сваки принцип којим бисмо могли да регулишемо циркулацију говора. Књижевник модерног доба, у недостатку принципа примерености, више не зна ко му је публика тако да „пише за оне који не би требали да га читају” (Рансијер, 2011: 106), што значи, не више за повлашћене, као власнике говора, већ и за оне који не би требали да га поседују (демос).²¹⁹

Истина писма које је укинуло репрезентативни режим није била отелотворење речи или заједнице коју су призивали романтичари већ, парадоксално, њено укидање у немости лутајућег писма. Управо ово је и принцип демократије, односно политике, као

– из вјешбе своје слободе. Знамо и да учитељ неће имати право бити било гдје другдје осим на вратима. Ученик све мора видјети сам, непрестано успоређивати и увијек одговарати на троструко питање: што видиш? што мислиш о томе? што ћеш учинити с тиме? И тако у бескрај” (Рансијер, 2010: 34). Уметник на овај начин скоро директно постаје учитељ незналица – онај који подучава иако сам не зна и чији су резултати подучавања непредвидиви.

²¹⁹ Током деветнаестог века појавиле су се приповетке и романи у којима се тематизује први сусрет јунака/јунакиње са писаном књигом, који потом доводи до потпуне трансформације његовог/њеног живота. Књига са којом они долазе у сусрет јесте „књига без власника, која само што није одгурнута из круга значења и рециклирана као пука материја” (Рансијер, 2011: 90). Они који књугу налазе могу, наравно, припадати повлашћеном слоју, али далеко чешће реч је о радницима, сељацима или домаћицама. У овој другој верзији расплет је често погубан, успостављајући релацију између „случајног сусрета са књигом и рада смрти” (Рансијер, 2011: 91). Рансијер сматра да је ово, заправо, варијација античке приче о Гигу, у којој њига преузима улогу чаробног прстена (видети: Брадић, 2015: 229–320).

„режима писма, режима у коме превртираност слова јесте закон заједнице” (Рансијер, 2011: 95). Модерна књижевност је у основи демократична, лишена поетичког принципа, чиме су све могуће релације између кружења дискурса и друштвеног поретка поремећене јер демократија, као што смо видели, за Рансијера није поредак већ интервенција у подели чулног, његова прерасподела, а принцип ове прерасподеле је „режим писма сирочета у његовој приступачности, односно ономе што називамо литерарношћу” (Рансијер, 2011: 95).

У основ језика песме романтичари су поставили апсолутни поглед фикштеовског субјекта „немиметчки поглед [...] који нема никакве везе са формалистичким обожавањем аутореференцијалности језика. Он сведочи о чињеници да песнички језик више не уређује видљивост према репрезентативној економији” (Рансијер, 2011: 106–107). Проблем романа као парадигматског модерног жанра лоциран је у самом принципу посматрања на коме почива, а који „више није у служби подражавања, већ афирмише сам себе ради самог себе, нарушавајући тиме наративну логику и поруку приповеданог” (Рансијер, 2011: 107). Модерно писање, неусловљено вертикалном кодификацијом и предметом представљања, губи контролу над ониме што жели да искаже. Према двострукости принципа естетског режима, апсолутни поглед удваја сваки чулни предмет, приморавајући га да истовремено искаже своје значење и покаже своје невидљиво. За реализам то не значи проналажење мистичне дубине бића већ друштвене релације уписане у предметима, које препознају као оно невидљиво видљивог. Предмети који се непрестано описују на тај начин антиципирају заплет и значење, али исто тако омогућују читаоцу да види оно што не може да види, односно омогућују му да постматра језиком (Рансијер, 2011: 107). Парадоксално, ова језичка визија није изговарање значења, већ изговарање/описивање предмета који остају неми, чиме језик прозе постаје унутрашњост (језик) изврнута наопачке (предмет).

Флоберово књижевно дело може се разумети као покушај да се превлада ова подела, да се измире језик и вид, тако да се кроз категорију стила „устпоставља идентитет писања и погледа” (Рансијер, 2011: 114). Уместо „књиге живота”, коју су романтичари желели да напишу, код Флобера ће се наћи оно што Рансијер назива „дело као пустиња, ‘књига о ничему’ која приморава реч и мисао да се стопе искључиво захваљујући снази стила” (Рансијер, 2011: 115). За Хегела би ово био само

последњи ступањ у ослобађању уметности од материјалности (чулности), али Флобер не пристаје на овакав закључак „зато што је и форма једнако као и материја залог: крајња тачка је управо њено потискивање” (Рансијер, 2011: 115). Поричући схватање стила као празне слободе фантазије, коју је Хегел идентификовао са стваралаштвом Жана Паула, Флобер даје чувену формулацију према којој је „стил апсолутни начин посматрања ствари” (Рансијер, 2011: 116). Стил више није усклађивање примереног регистра са ситуацијом и жанровским принципом хијерархије нити систем украшавања говора. Писати од сада значи „видети, постати око, поставити ствари у чисти медијум посматрања, односно у чисти медијум њихове идеје” (Рансијер, 2011: 116).

Стил као апсолутни начин посматрања јесте релација са предметима која је лишена било које друге релације (нпр. жанра). Ствари се морају видети искључиво њима самима, а идеја о њима постаје нераздвојива од „њихове” идеје о самима себи, односно од њихове манифестације у медијуму видљивости” (Рансијер, 2011: 116). То, дакле, није бирање одређеног угла којим би се сама ствар прилагодила посматрачу и његовој слободној уобразиљи, напротив, стил није ништа друго до виђење ствари онаквима какве оне саме јесу, ослобођене од сваке тачке посматрања. Зато је сасвим нужно укидање жанровске кодификације стилова и предмета представљања, али и раскид са класицистичким схватањем саме природе ствари. Уместо примарности фикције (*inventio*) као водиле система представљања, сада је то „медијум погледа, постајање безличним, у коме се посматрачева позиција подудару са виђеним” (Рансијер, 2011: 119). На овај начин, сви предмети постају једнаки пред писањем, не постоји ништа повлашћено, ништа што не би требало да уђе у књижевни текст као ни ништа што не би могло. Са Флобером постаје јасно да у естетском режиму не постоји непредстављиво.

Овакво писање је анархично, а то за Рансијера такође значи и политичко, демократско.²²⁰ Сада се и романтичарски систем претпоставки обрће, па уместо значења као тајне чулности, говора као тајне немости, долазимо до „значења које је постало бесмислено, чулности која је постала нечулна” (Рансијер, 2011: 120). Рансијер сматра да се управо са Флобером ударају темељи модерне књижевности, која је ослобођена дилеме између субјективности (неусмереност маште) и објективности (епа који је носталгија за идентитетом света и песме). Код њега више нема расцепа између „правца развоја приче и ‘књижевних’ ћутања које је наводно прекидају” (Рансијер,

²²⁰ Упркос репутацији коју је имао током двадесетог века, као писац чисте књижевности, Флобер је у тренутку свог појављивања нападан управо као заступник демократије у начину на који је писао.

2011: 121), односно говорљивости и ћутања писма и чулних предмета. Али на овај начин писац почиње да „копира дискурс баналности од кога је и желео да побегне. Апсолутни начин посматрања има последњу реч – у односу на ову баналност, на прозу света коју је неприметно преобразио” (Рансијер, 2011: 127). Поетика књиге о ничему „идентификује два принципа романтичке поетике – апсолутни карактер стила и виртуелно присуство језика у свим стварима и на крају их обоје поништава тако што их спушта на ниво онога што је Маларме називао ‘универзалним извештавањем’” (Рансијер, 2011: 129).

Маларме је следећа преломна тачка књижевности деветнаестог века, у којој се још једном преображава романтичарско схватање у покушају превазилажења Хегелове дијагнозе. Према Малармеу, постоје два типа језика,

„брутални и непосредни” облик говора коме одговарају задаци изрицања, подучавања и описивања, функција тачне комуникације и размене чији је коначни циљ језички знак који испуњава чисту функционалност монетарног знака. За суштинско стање сачувано је „чудо преношења природних чињеница у њихово скоро вибраторно нестајање [...] чиме се јавља, у одсуству тежине блискости или конкретног подсећања, чист појам” (Рансијер, 2011: 130).

Књижевни језик је, према томе, изузет од баналности, од закона размене информација, са намером да се књижевности обезбеди „доктрина и територија” (Рансијер, 2011: 130). Али за последицу ово има реинтерпретацију симбола који је од романтизма био на месту пресека чулности и духа. За Малармеа песнички симбол постаје нека врста метафоре, тако да се песничком формом изражава само форма чулности, или како то Рансијер хегелијански формулише, у песми „дух говори духу језиком духа” (Рансијер, 2011: 134). Форма која означава и чулна форма обухваћене су духом као заједничким именитељем, чиме се истовремено избегава класицистичко хијерархијско подражавање, али и баналност света прозе.²²¹ Романтичарска контрадикција се заобилази зато што се на овај начин отклања отпор материје према форми.

²²¹ Али ова апсолутизација поезије, „ослобађање од материјалних и формалних оквира асимиловали су је још једном са апстракцијама мишљења и комуникацијом надражаја [...] прозе од које су желели да по сваку цену диференцирају своје дело” (Рансијер, 2011: 134). Бенјамин је овај парадокс формулао чувеном максимом „идеја поезије је проза”, али Рансијер сматра да то није само проблем модерне поезије већ да је „конститутивни парадокс књижевности” (Рансијер, 2011: 135).

Али и овако осмишљен песнички језик има своје проблеме. Додељујући поезији за садржај форму, Маларме је усмерава у правцу музике.²²² Музика заиста не прави компромис са класицистичким подражавањем, и истовремено превазилази баналност света прозе, али га прелази тако што постаје „гробница слике, у оној мери у којој је гробница говора који именује, информише, уређује и слави” (Рансијер, 2011: 136). Постајући музика, поезија поново постаје нема. Музика као узор песништву, међутим, није само једна међу уметностима већ постаје уметност уметности, нова идеја уметности у антирепрезентативној поетици која заузима место „које је некада припадало поезији” (Рансијер, 2011: 137). Овакво разрешење може се наслутити већ у Хегеловој *Естетици* и Рансијер сматра да је постављањем књижевности на парадигматско место он покушао „да онемогући ову судбину по цену замрзавања судбине уметности као такве” (Рансијер, 2011: 138). Али како су генерације уметника и филозофа покушале да преокрену Хегелову пресуду, оне су нужно пронашле „музику као идеју антирепрезентације, као идеју уметности и сагласности различитих уметности у пострепрезентативном добу” (Рансијер, 2011: 138). И ово је заправо кључно запажање – уметност која не може да постане своја филозофија тако што ће се ослободити материјалности, може да постане чиста форма (дух) материјалности, форма која представља форму, а која је на располагању чулности, суштински нерепрезентативна, што је, дакако, музика. Рансијер ово назива „романтичарским фундаментализмом” у коме нема више симбола већ „постоји само духовни свет” (Рансијер, 2011: 138).

Маларме, међутим, није заступник овог самоукидања поезије у музици, иако путем његовог песништва оно постаје видљиво.²²³ Самоубиство поезије у његовом стваралаштву превазилази се кроз једну врсту синтезе музике и просторне уметности. Како би се обрачунала са новом немошћу, овај пут немошћу музике, поезија мора да „склопи савез са просторном материјалношћу” (Рансијер, 2011: 140), наспрам темпоралности музике, а то ће чинити са једне стране на позоришној сцени, које је било традиционално место репрезентативности на коме сада треба осујетити његово подражавање и омогућити стварање језичког лика, а са друге „у књизи, простору немоговорљивог писма” (Рансијер, 2011: 140). Рансијер зато одлучно тврди следеће: „Малармеовска ‘тишина’ није повезана са метафизичком стрепњом над белом

²²² Нешто слично можемо препознати и код раног Ничеа у његовом чувеном спису *Рођење трагедије из духа музике*.

²²³ Постојала су три могућа решења: „[Н]атурализам као компромис старе и нове поетике, идентификација прозе и поезије, и идентификација музике и поезије” (Рансијер, 2011а: 138).

страницом или са бескрајним настојањем песника да пренесе народу орфејско објашњење земље. Не ради се о тескоби карактера ни о аристократском одбацивању песничке речи. Она је баш, напротив, повезана са политиком песме, са поимањем времена и места песме у републици” (Рансијер, 2008б: 100). Песма се не може раздвојити од стварања целине заједничког живота, али целина у коју се она уписује је увек једна врста отуђења и учествовања. У естетском повратку поетичком простору, место песме је позоришна сцена, тако да „народ мора да присуствује представи, призору своје величанствености” (Рансијер, 2008б: 100). Песма сада постаје истовремено заплет и позорница на коме се он одиграва.

д. Закључак

Уколико бисмо нешто могли да закључимо из читавог овог излагања о књижевности и уметности то би вероватно било следеће: једнако као што нема чисте политике, будући да она све своје објекте дели са полицијом, тако нема ни чисте књижевности; једино је у питању други тип испреплетености. Тиме се Рансијер битно раздваја од других савремених мислилаца, попут нпр. Алена Бадјуа, за кога уметност представља једну од четири издвојене процедуре истине, чиме се ствара „уверавање да уметност има природу [...] која се потврђује у јединственом искуству” (Рансијер, 2009: 64). Овакво разумевање, према Рансијеру, не узима у обзир непрестано преплитање неуметности и уметности естетског режима,²²⁴ које се може приметити и код Малармеа и код Флобера, уметника који су у двадесетом веку можда најчеће нападани као представници чисте књижевности.²²⁵

²²⁴ Описано преплитање, које је и услов могућности прерасподеле чулности код Пролета се сагледава и као могућ проблем Рансијерове мисли: „Доследно примењен Рансијеров концепт деобе чулности би само додао још шаренила на пољу чије контуре су већ попуњене до непрепознатљивости” (Проле, 2009: 44). Уколико је тачно да видљивост у области културе није више гаранција моћи, у Рансијерову одбрану можемо рећи да борба за прерасподелу чулности није борба за пуку видљивост ове или оне популације, већ за промену начина на који се сама видљивост успоставља – односно, уколико су како то Сталабрас тврди, галерије приватизоване, те видљивост уметности почива на оваквом институционалном оквиру, онда је јасно да прерасподела чулности није довођење нових невиђених дела у овакве галерије, већ напад на институцију галерије, односно на новац као критеријум видљивости уметничких дела. Зато се конкретан садржај разлике и страности може успоставити само у односу на постојећи режим чулности, што је задатак еманципаторне ументичке праксе у различитим временима. Рансијерова филозофија, са друге стране, и сама врши прерасподелу чулности у нашем времену тако што реинтерпретира и десупстанцијализује појам политике. Домет и ефекти овакве интервенције могу се, наравно, довести у питање.

²²⁵ Бадјуови апологете, међутим, истичу да је кроз развајање уметничких и поитичких истина он покушао да превазиђе исторцистичку окамењеност, нудећи „појмовна оруђа за разумевање како нови догађаји, било естетски или политички, иступају из свог времена” (Шо, 2007: 199). И овај приговор има

Естетски режим је расцепљен од самог почетка: „Са једне стране он је распад система женрова и изједначавање свих предмета у односу на сам *elocutio*. Са друге, он је одцепљивање самог *elocutio* од дубине која омогућава говор. Уобичајено име ове дубине је дух” (Рансијер, 2011: 146). Модерна књижевност се увек већ налази између два поништавања: првог које видимо код Хегела као окончање њене улоге у формирању духа, односно артикулације значења, и другог у коме је проза укинула хијерархију представљања и разлику између језика и чулности. На овај начин, у први план долази „моћ празнине, празнине која неприметно повећава празнину бескрајног понављања баналности, док јој на крају не постане идентична” (Рансијер, 2011: 146). Књижевност се у складу са тиме одиграва у расцепу између ова два поништавања, између опште поетичности која гута поезију „у њеном духу, било у терминима Тена или Сведенборга” (Рансијер, 2011: 146), а са друге као „апсолутизована проза тоне до границе своје разлике” (Рансијер, 2011: 146), постајући скоро идентична модерном свету буржоаске стварности.

Али овај расцеп није „неместо”, већ има релативно јасну „територију и границе, простор компромиса у којима банално само показивање књижевности и радикална искуства књижевних противречности могу да нађу своје место” (Рансијер, 2011: 146).²²⁶ Форма у којој се превазилазе ове тензије, према Рансијеровом мишљењу, „иста [је] она која је започела конфликт: жанр без жанра, роман” (Рансијер, 2011: 147) захваљујући коме више нема модела подражавања, узорног доба, жанра или модела цивилизованости, зато што „сви постају манифестације, у сопственом простору и времену, исте вечне стваралачке моћи” (Рансијер, 2011: 147). Књижевност почива, једнако као и демократија,²²⁷ на почелу које је одсуство почела,²²⁸ и зато се отвара у

одређену тежину, будући да се на хоризонту Рансијеровог мишљења осим естетског режима не види ништа ново.

²²⁶ Управо зато је авангарда у покушају да оствари немогуће, да превазиђе уметност која више нема поетику коју би требало превазићи, усмерила своје снаге ка превазилажењу места уметности, односно институције умесности у модерном друштву.

²²⁷ Владимир Гвозден ће исправно уочити да би се из Рансијерове мисли могло доћи до закључка да „потцењивање књижевности, одустајање од ње, заправо значи одустајање од промене, од демократије, од идеала једнакости и, коначно, од заједнице. То значи да смо коначно и неопозиво пристали на тоталитарну постполитику или метаполитику, на измештање одлучивања из воље народа. Није проблем у томе што је наше одустајање од књижевности угрозило књижевност, већ је проблем што је то знак одустајања од слободе!” (Гвозден, 2015: 294).

²²⁸ У *Учитељу незналици* чак, као неку врсту утопије, пројектује друштво уметника: „Можемо тако сањати о друштву еманципираних које би било друштво умјетника. Такво би друштво одбацило подјелу између оних који знају и оних који не знају, између оних који посједују и оних који не посједују интелигенцију. Оно би познавало само дјелатне духове: људе који раде, који говоре о томе што раде и тиме преображавају сва своја дјела у средства истицања човјештва које је у њима као и свима осталима” (Рансијер, 2010: 89).

правцу бесконачности, која није бесконачност непредстављивог у феномену узвишеног (Лиотар), већ бесконачност једнакости предмета/публике/форме представљања, односно неисцрпивост представљивог.²²⁹

У двадесетом веку долази до реинтерпретације естетске револуције и њеног расцепа у два правца. Први естетску револуцију идентификује са аутономијом уметности и освајањем самог њеног медијума (формализам, структурализам, нова критика), док други почива на заступању заједничке формалне одређености живота и уметности (надреализам, Франкфуртска школа). Ово не значи да је уметност „подређена” формама које живот користи да би се обликовао, али истовремено подлвачи чињеницу да не постоји никакав домен трансценденције на коју бисмо се могли ослонити како бисмо засновали њену аутономију. То не може бити ни чиста форма (Гринберг), ни одбегли богови (Хајдегер), ни кантовска несводивост чулног на умно у феномену узвишеног (Лиотар). Аутономија уметности може се одиграти једино унутар полицијског режима, и може бити (иако не мора) један облик „поновног пребројавања” стања ситуације, прерасподела чулног. Тако нешто је могуће једино уколико уметност остане оно што је модерна књижевност била од њене појаве током 18. века – дубоко скептична према самој себи, својим средствима и својим предметима.²³⁰ Јер је управо њена скепса омогућила „отпор књижевности” (Рансијер, 2011: 174) против машина репрезентативне доксе, које су, као што знамо, већ у Хелдерлиново време од Аполона направиле бога новинарства, а Клопштока учиниле предметом забаве његовог издавача. Оваква уметност има еманципаторни потенцијал управо зато што нам не говори како да је користимо, како да је гледамо, читамо и разумемо, зато што остаје нема и неусмерена.

²²⁹ У овоме се можда слажу Бадју и Рансијер као филозофи који наспрам хајдегеријанске коначности инсистирају на бесконачности као пресудном моменту људског постојања.

²³⁰ У складу са тиме, Рансијер сматра да криза уметности не припада књижевности као таквој већ „пластичним уметностим, са њиховим превеликим богатством средстава” (Рансијер, 2011: 174) које их онемогућује „да постану скептичне, да фикционализују сопствене границе и хиперболе” (Рансијер, 2011: 174). Нескептична уметност била би она која је „оптерећена сопственим мишљењем, и приморана да се бави задатком оспољавања овог мишљења све док не досегне сопствене претпоставке. То је уметност која не може да живи од својих контрадикција зато што их никада не сусреће” (Рансијер, 2011а: 174).

2. Историја чулности

Историја чулности [енгл. *sensory history*, дословно *чулна историја*], као посебно поље историјских истраживања, новијег је датума. Не треба је мешати са *историјом чула* [енг. *history of the senses*], која се најчешће тиче истраживања појединачних чула и то пре свега у физиолошком смислу, расправљајући о еволуцији и начину на који је људски организам развио чула, видећи њихову историчност искључиво на физичком плану. Историја чулности (узимајући у обзир и физиолошко), своју пажњу пре свега упућује у правцу културних конструкција – она описује начин на који су људи временом осмишљавали своју чулност, као мрежу комплексних релација и подела, и анализира почела и последице овог осмишљавања.

Историја чулности је скоро парадигматски пример историје дугог трајања.²³¹ Она прати промене режима чулности у периоду од неколико векова (Фернан Бродел, Алан Корбен) до читаве историје Запада (Констанца Класен, Марк М. Смит, Роберт Јуте, Гунтер Хиршфелдер). Као таква она није усмерила пажњу ка променама изазваним процесима који се не тичу политичке дипломатије, већ како наводи Жак Ле Гоф, на проучавање онога „што се споро мења” и онога „што се [...] зове именом структуре” (Ле Гоф, 85).²³² Она скреће пажњу на то да постоје одређене поделе у домену чулности које опстају у веома дугим периодима и на које не утичу непосредно свакодневни догађаји, макар то били поступци владара, елита, флукуације тржишта (све док функционише исти економски систем) или ратови.

²³¹ Иако је Фернан Бродел први употребио овај појам, Питер Берк наводи да је сам приступ формиран већ у *Краљевом додиру* (1924) Марка Блока, које „није било везано за конвенцијални историјски период као што је средњи век” (Берк, 1990: 17). Она је, како нас обавештава Жак ле Гоф, развијена као одговор на „политичке и дипломатске историје, историје-слике, историје-уџбенике, филозофске историје, и оно што се зове историзујућа историја, са основом у догађајној историји, пасивној пред чињеницама, без проблема, затвореној у преживање текстова” (Ле Гоф, 2009: 72). Оваква историја, према његовом схватању, није била способна да захвати и објасни сталност и промене. Историја дугог трајања требало је да се обрачуна са идолима класичне историје: *политичким, индивидуалним и хронолошким* идолом (Ле Гоф, 2009: 81).

²³² Као пример, Ле Гоф наводи „појаву нових медија – штампе, телеграфа, телефона, новина, радија и телевизије” (Ле Гоф, 2009: 85), који нису зависили од политичких промена, ставова појединаца, генеолошких процеса.

Историчари чулности немају намеру да реконструишу одређене сензације прошлости (звукове, укусе и мирисе) јер је услед ишчезавања читавог контекста у којима су се оне одигравале и ишчезнућа субјеката који су их искушавали, постало немогуће у пуном смислу обновити појединачне сензације у чулности савременог човека. Ово не значи да нам је чулност прошлости у потпуности неприступачна, већ да једино можемо да реконструишемо значење које јој је одређеним чулним феноменима додељивано, да пројектујемо синтаксу сензација, њихову међусобну повезаност и условљености, различите хијерархије и устројства. Насупрот ономе што тврди Марк М. Смит – да ми данас не можемо да разликујемо шта је била бука, а шта звук за људе који су живели у другим историјским епохама (Смит, 2010: 860) – чини се да је један од централних задатака историје чулности управо реконструисати структуру вредности на основу које се бука разликовала од говора, видљиво од невидљивог, пријатно од непријатног итд, и ко је био тај који је могао да види, говори или чује, а коме је ово право било ускраћено. Историји чулности, дакле, не реконструише искуства појединачног чулног поља (овако нешто је вероватно немогуће) већ читаве симболичке структуре које су га окруживале, што имплицира и значења која су му додељивана, субјекте које је обликовало, а потом и поредак који му је ову моћ гарантовао.

Немачки историчар чулности Роберт Јуте наводи да је недавни пораст популарности ове дисциплине условљен „све већим бројем теоријских анализа телесности” (Јуте, 2005: 1), које своје методолошке оквире углавном налазе у различитим варијантама постмодерног мишљења. Чини се, међутим, да Јуте превиђа да је услов могућности овог интересовања епохална дискурзивна трансформација која се одиграла на прелазу из 18. у 19. век (и о којој смо већ причали). Сам Рансијер експлицитно наводи следеће у *Немом говору*: „Они који су измислили ‘књижевност’ у Француској [...] поставили су основе херменеутичким принципима историје и социјологије, наукама које немим стварима додељују моћ говора, као истинско сведочење о свету” (Рансијер, 2011: 68). Да би се стварност могла проучавати историјски, у модерном смислу речи, потребно је да ствари „проговоре“ немим говором о сопственом пореклу. Оно што се у књижевности може описати као *естетски режим*, последица је свеобухватног покрета који, како Фуко запажа у *Рађању клинике* [1963], истовремено „подупире лиризам у XIX веку” и човекову „позитивну спознају о самом себи” (Фуко, 2009: 220). Можемо стога да кажемо како, у једном ширем смислу, појава књижевности имплицира и појаву историје чулности,

односно способности чулности да проговори и могућности да се овај говор историзује.²³³

Пре него се осврнемо на развој дисциплине потребно је скренути пажњу и на неколико методолошких претпоставки које се односе на њу као историјско проучавање. Француски историчар Пол Вен истиче да је један од основних проблема историје као науке примена појмова, будући да она нужно „представља описивање индивидуалног кроз универзално” (Вен, 2009: 221). Историјски појмови омогућују разумевање „зато што су богати смислом који првазилази сваку могућу дефиницију” (Вен, 2009: 225), али из истог разлога „стално воде ка контрасмислу” (Вен, 2009: 225). Историја се зато непрестано налази у опасности од сопственог језика зато што он претендује на општост коју не може да испуни. Подвођење историјских феномена под историјске појмове подразумева и историзацију самих тих појмова, чиме се омогућује реконструкција значаја појединачне историјске чињенице, документа или сведочанства, а да се на њих не пројектује савремена дискурзивна структура. Историјски извори и појмови тиме постају неразлучиво повезани – будући да једни сведоче о другима, а да друге употребљавамо како бисмо приступили првима. Ово нам, међутим, даје лажну представу да у разумевању историје постоји *херменеутички круг*, кретање између дела и целине. Вен нас, ипак, упозорава, да у стварности „круг уопште не постоји, пошто се детаљи на којима се заснива привремено тумачење разликују од новог детаља који треба протумачити” (Вен, 2009: 252).

Тако се, на пример, појам чула у историји чулности, којим располажемо и који смо конструисали на основу одређених извора, разликује од сведочанства на које желимо да га применимо. Не постоји основ који би нам гарантовао постојање целине о којој херменеутика сведочи и са које бисмо прешли на делове, те ако реално постоји, оно нам никада није доступно, а ако је производ нашег кретања кроз грађу, оно је само регулативна фикција, мање или више заснована и функционална. Уместо тога, Вен

²³³ Драган Проле ће у есеју „Ка хоризонту свакодневице” запазити како су „историјске представе о човековом односу према исхрани најчешће [...] опосредоване од стране литерарних извора” (Проле, 2006: 319), истовремено упозоравајући да је овај потез проблематичан будући да се на овај начин пројектује на читаву заједницу једна сужена перспектива која јој не припада. Ми, међутим, тврдимо да је сама историја постала „литерарана” и да је управо зато могла да нам посведочи о чулности. Књижевност као аутономна естетска пракса, дакако, није довољна да се прошлост чулности разуме, али је и контекст који додељује значење чулности појединих књижевних дела и сам у структурном смислу „књижевни”.

сматра да у историографији постоји нешто што назива *ретродикцијом*. Ретродикција је поступак „запушавања рупа”, односно покушај разумевања историјске узрочности, која у основи није ништа друго до „узрочност у нашем свакодневном животу, овоземаљска узрочност с обзиром да историја не постоји” (Вен, 2009: 240). Узрочно-последични однос у историји, према томе, није ни универзалан ни константан, али постоје одређене тенденције на основу којих се ипак може говорити о догађајима, мада никада са научном извесношћу (због чега историја, према његовом схватању, не може бити наука). Јасно је да свака последица има свој узрок, али је исто тако јасно да узрок, или оно што се перципира као узрок, не мора имати последицу – а историчари се, сматра Вен, често налазе у ситуацији у којој морају „из последице да изведу претпостављени узрок путем ретродикције” (Вен, 2009: 246). Једино на шта они тада могу да се ослоне јесу „обичаји, конвенције, типови” (Вен, 2009: 249), на навике људи да се „понашају у складу са њима”, због чега је и „ограничен број могућих узрока” (Вен, 2009: 249). Не постоје стога историјске законитости у класичном смислу речи, само конвенције, покретне структуре, мање или више трајне, а покушај излагања историје представља фикционализацију стварности која мора да полаже рачуне пред документима и материјалним изворима.

Нешто слично тврди и Рансијер када наводи како је са естетским режимом урушавање „јасне поделе између реалности и фикције онемогућило рационалну логику историје и науке историје” (Рансијер, 2004б: 36). Али то не значи да у модерном добу фикција влада над стварношћу. Напротив, у њему „логика описа и наративног распореда фикције постаје суштински нераздвојива од распореда које употребљавамо у описивању и интерпретацији феномена друштвеног и историјског света” (Рансијер, 2004б: 37). Естетска револуција укинула је почело које је уметност издвајало из других облика стварања и чињења, нарушавајући њихову „равнотежу”, тако да сада „сведочанство и фикција потпадају под исти режим значења” (Рансијер, 2004б: 37). У том смислу, он иде један корак даље од Вена и уместо обичаја, конвенција и типова који би требало да понуде формални оквир историјском опису „фикција естетског доба пружа моделе повезивања и представљања чињеница и форми спознаје, чиме је нарушена јасна граница између логике чињеница и логике фикције” (Рансијер, 2004б: 38). Није, дакле, „све фикција” као што су неки постмодернисти објавили, већ су историја и књижевност „потпали под исти режим истине” (Рансијер, 2004б: 38). То, такође, не значи да је историја нереална, да је пуки низ прича које причамо сами себи, већ да „‘логика прича’ и наша способност да поступамо као историјски агенти

припадају једно другом. Политика и уметност, као облици знања стварају ‘фикције’” (Рансијер, 2004б: 39). Историја и књижевност се поклапају са чулношћу и као такве учествују у њеној подели и прерасподели.

2.1. Историја историје

Као што смо показали у претходним поглављима, већ се код Новалиса сусрећемо са „мистичном” историзацијом чулности, док се код Маркса она изводи на дијалектичко-материјалистичким основама, чиме се припрема терен за њену „научну” обраду. Први историчари који ће прихватити овај позив су, по свему судећи, оснивачи школе Анала Марк Блок и Лисјен Февр. И један и други аутор скрећу пажњу на конструисање материјалне стварности са посебним освртом на одређена поља чулности која су, мењајући се током историје, пружала различите оквире људским делатностима.

У *Краљевом додиру* (1924) Блок се бавио посебним историјским феноменом, „веровањем актуелним у Енглеској и Француској, од Средњег века до осамнаестог века, да краљ има моћ да излечи шкрофуле [...] додиром, у склопу ритуала који је организован искључиво са овом сврхом” (Берк, 1990: 17). Ово је вероватно једна од првих историјских студија посвећена искључиво одређеном чулном феномену, која је истовремено скренула пажњу на то како је чуло додиром, то наизглед најнепосредније од свих чула, невероватно пријемчиво за семантизацију, закључујући расправом о разлозима вере у овакве „колективне илузије”.²³⁴ Са друге стране, Марк М. Смит, Роберт Јуте и Алан Корбен сматрају да је управо Лисјен Февр својим расправама пружио теоријске основе историји чулности (Смит, 2007: 6; Јуте, 2005: 11; Корбен, 1986: 4). У овом смислу посебно се истиче његов есеј „Осећајност и историја: како да реконструирамо емоционални живот прошлости”, у коме Февр тврди како емоције упућују на однос једног човека са другим, односно на групне релације, и како се „упркос томе што могу настати као органска структура адекватна одређеној индивидуи [...] изражавају на такав начин да се може рећи како добијају облик захваљујући читавом низу искустава заједничког живота на основу сличних и истовремених реакција на утицаје истих околности и понављаних сусрета” (Февр, 1973: 14). Јуте у

²³⁴ Блок је запазио како су „неки болесници долазили да буду додирнути и други пут, што нам говори да лечење није било успешно, али ова чињеница није поткопала веру. ‘Само очекивање чуда стварало је веру у њега’” (Блок, цит. у Берк, 1990: 18).

овоме препознаје логику у потпуности примењивану на историју чулности (Јуте, 2005: 11), а према којој, чулност увек зависи од колективног искуства и као таква мора да се проучава. Управо је Февр упозорио историчаре да се одупру искушењу пројектовања савремених појмова на прошлост и да уместо тога покушају да покажу на који начин се чулност конституисала у другим историјским периодима.

Марк М. Смит издваја Февра као главног претходника историје чулности зато што је у *Проблеми неверовања у 16. веку* [1942], „изнео храбру тезу да су у Европи током 16. века невизуелна чула била важнија него у модерном добу” (Смит, 2007: 6). У овој студији Февр описује људе 16. века као људе „чистог ваздуха, који виде природу, али је такође осећају, миришу, чују, додирују, упијајући је кроз сва своја чула” (Февр, 1982: 424). Своју аргументацију углавном заснива на сведочанствима „књижевних” текстова, пре свега Раблеа, Ронсара, Бушеа, Мароа и Маргарете Наварске. Тако, на пример, Буше у „Одговору” наговештава да ће описати природни крајолик, и модерни читалац очекује да ће добити „линије, боје, схеме и видиковце – пријатности за око. Али не, добијамо звуке, буку, гласове – пријатности за ухо” (Февр, 1982: 428). Када Маро у својој песми описује Купидонов храм, „врт у њему није засађен цветовима јарких боја. То је врт који не треба да засени око већ њух” (Февр, 1982: 429). Нешто слично Февр запажа и у *Хептамерону* Маргарете Наварске, која је као сведок дворских процесија свог времена била у могућности да пружи повлашћени увид у њихов свет, али уместо тога, у њеном делу „апсолутно нема моћи евокације – ни принчева ни краљева, ни њеног брата, ни њене мајке, ни њена два мужа или имагинарних ликова који се јављају у седамдесет две приче *Хептамерона* [...] А можемо додати, ни пејзажа па чак ни Пиринеја захваћених невременом” (Февр, 1982: 436–437). Стање је исто и код Брантома, само клишеи, „дарежљиве краљице, лепе и успешне господе, дворска и галантна господа” (Февр, 1982: 437). У њиховим текстовима Февр не налази ниједан значајнији пример погледа, чиме потврђује своје раније запажање. Али да би показао да запостављеност погледа није само ствар песништва, своје истраживање проширује и на друге домене: „Занимљиво је видети да је Парацелзус, инсистирајући да је медицина пре свега ствар физичког опажања, морао да посегне за читавим низом акустичких и олфактивних слика” (Февр, 1982: 431). Из овога он изводи закључак како су попут „оштрог слуха и чула мириса људи овог времена несумњиво имали и оштар вид. Али баш је у томе ствар. Нису га још раздвојили од осталих чула. Још увек нису повезали његове специфичне информације са њиховом спознајном потребом” (Февр, 1982: 437). Према његовом схватању, тек ће се са овом диференцијацијом, прерасподелом у пољу

чулности, „успоставити схематизација вида у научно чуло *par excellence*” (Февр, 1982: 437). У шеснаестом веку зато не постоји ни „Хотел Фервју [...] ни Проспект хотел.”²³⁵ Они се неће појавити до романтизма” (Февр, 1982: 437). Будућим историчарима отвара пут позивајући их следећим речима: „Не бисмо се требали бојати подвлачења свега овога. Низ фасцинантних студија могао би се написати о чулним основама мишљења у различитим периодима” (Февр, 1982: 436). Овај позив прихватиле су наредне генерације школе Анала, тако да Фернан Бродел, њен послератни предводник, значајан део своје тротомне студије *Материјална цивилизација, економија и капитализам од 15. до 18. века* [1967–1979] посвећује истраживању историје исхране, одевања и становања Европљана.

Видимо да је већ Февр опазио конвенционалност у представљању, коју Рансијер описује под именом репрезентативног режима. Можемо зато поставити питање да ли је његово закључивање о подели чулности на основу књижевних текстова довољно засновано. Уколико је „књижевна” перцепција вођена репрезентативном логиком, упитно је у којој мери нам може послужити као сведочанство о самој чулности одређеног периода. Потискивање чула вида или његова непривилегованост не би било део опажајне стварности већ последица поетике која руководи њеним представљањем. Али управо се то може разумети као специфичност чулности периода. Февр делимично потврђује оно што ће деценијама касније тврдити аутори од Фукоа, до Џејмсона и Рансијера, а то је суштинска неперцептуалност (у његовом случају, невизуелност) репрезентативне поетике.

Далеко више него на осниваче школе Анала, историчари чулности, посебно енглеског говорног подручја, позивају се на дело Маршала Меклуана, а према схватању Марка М. Смита, управо се у њему може препознати оснивач историје чулности. Његова централна теза, која је остала релевантна до данас, јесте да су медији *продужеци наших чула* (Меклуан, 56). Овакво стање ствари довело је такозване „велике поделе” – са изумом штале дошло је до успона чула вида у периодима ренесансе и просветитељства, „поглед је почео да доминира западним мишљењем” (Смит, 2007: 9), чиме је дошло до *поделе* у историји самог Запада, али и између западних, визуелних друштава, и незападних (азијских, афричких, јужноамеричких), племенских друштава, којима доминира чуло слуха. Захваљујући томе, крајем 16. века чуло вида постаје „мерило истине, носилац разума и заштитник интелекта, док су чула

²³⁵ У питању је игра речима: Фервју (Fairview) значи леп погод, а Проспект (Prospect) видиковац – *прим. прев.*

укуса, додира и мириса била потиснута у други план” (Смит, 2007: 9). Видимо, међутим, како теза о великој подели, дугује доста Лисјену Февру, што Меклуан уосталом и не скрива, позивајући се редовно на његова дела. Оно што Меклуан раздваја од француских историчара јесте покушај да објасни „читава људску историју, као и разлике у друштвеном организовању између Запада и племенских друштава Африке и Оријента, у категоријама ‘размере чула’, проузроковане променама у технологији комуникације” (Хауз, 1991: 70).

У *Гутенберговој галаксији* [1962], Меклуан тврди да се читава историја Запада може поделити у четири етапе: *орално-слушну, рукописну, типографску и електроничку* (Меклуан, 1973: 35, 56, 93, 96). У орално-слушним друштвима, комуникација почива на говору, који обликује читав карактер колективног мишљења и понашања. Будући да у оваквим друштвима говор доминира, чуло слуха је изузетно значајно, али и чула мириса и додира (будући да се људи окупљају како би комуницирали, додир и мириси били су део њихове *синестетичке* интеракције). Према његовом мишљењу, сва друштва која нису освојила писменост, нужно су заснована на друштвености којом доминира чуло слуха, хиперестетичност и синестетичност. У оваквим друштвима рационални свет каузалности произведен визуелном технологијом писма, које у линеарном низу излаже знакове, још увек није формиран, тако да се човек налази у „имплицитном, магијском свету” (Меклуан, 1973: 32). Ово је свет интензивних афеката будући да је усмерен на директне интеракције међу људима, за разлику од визуелног света који је дистанциран и зато делује емотивно неутралано (Меклуан, 1973: 32). Непрестана изложеност другима онемогућује развој унутрашњег психичког живота, а самим тиме и „унутарња скретања” (Меклуан, 1973: 20), која су услов индивидуализма, тако да је орална култура често дубоко униформна. Према Меклуановом мишљењу, овај стадијум развоја припада европској прошлости и окончава се проналаском писма, али то не важи за друге области света – тадашња Африка, Кина, Русија и Индија за Меклуана су и даље дубоко орална друштва, упркос њиховој привидној модерности.

Рукописна фаза подразумева распад оваквог устројства чулности усред постепеног посредовања комуникације писмом, што води ка успону визуелног. Тријумф ока је, међутим, још увек несигуран, а његова доминација још није суштинска, било у Египту, Грчкој или Кини, где долази до открића различитих облика писма. Фонетски алфабет је, заправо, кључан у овом процесу, зато што ни „пиктографски или идеограмски или хијероглифски начин писања” (Меклуан, 1973:

22), не води еманципацији, једино „фонтеско писмо има моћ да човека преведе из племенске у цивилизовану сферу” (Меклуан, 1973: 42). Прогресију према визуелности Меклуан препознаје, пре свега, у Римском царству и средњовековној култури Запада, док су се Грци, и у античком и византијском периоду, „грчевито [...] држали великог дела старије усмене културе, с њеним неповерењем у акцију и примењено знање” (Меклуан, 1973: 37). Они никада нису успели да остваре римску дисциплинованост било у војном или техничком смислу јер она почива на униформности и хомогенизацији популације, која је могућа тек са пуним прихватањем погледа на свет који са собом носи фонетски алфабет. Грци, међутим, захваљујући алфабету стварају прве граматике, које су биле „визуализација невизуелних функција и односа” (Меклуан, 1973: 37) међу појединцима, због чега се о колективу све више размишља у визуелним категоријама. Захваљујући томе, долази до увећавања дистанце међу људима, а писмени човек може да почне да развија свој унутрашњи свет. Наспрам унутрашњег развоја, истовремено се одиграва отупљивање спољашњости у виду постепеног губљења хиперестетичности оралног човека. Иако се са доласком писма променио читав однос међу чулима, вид неће моћи да се установи као главно интелектуално чуло све до проналаска штампе, а као илустрацију, Меклуан наводи како су током средњег века „људи још увек читали, не као данас – првенствено очима, већ уснама, изговарајући оно што су видели, и ушима, слушајући изговорене речи, слушајући оно што се називало ‘гласом страница’” (Меклуан, 1973: 106).

Централни део Меклуанове студије јесте опис тријумфа чула вида кроз формирање типографског човека и доласка Гутенбергове галаксије. Треба нагласити да је управо опис овог процеса најзадуженији код Февра почивајући на његовој *Појави књиге* [1958], у којој се излаже историја штампане књиге на Западу.²³⁶ Меклуан наводи да су у овом периоду текстови почели да се перципирају искључиво на визуелан начин, постајући стандардизовани, а да је њихова репродукција постала масовна (о значају репродукције за статус текста међу првима је расправљао, наравно, Валтер Бенјамин). За разлику од говора и слуха, који су „продирали у унутрашњост саговорника”, вид, опуномоћен штампом, објектификовао је предмете посматрања, установљавајући *тачку гледишта, перспективу, дистанцу, издвојеност и осећај идентитета* посматрача. Стабилан индентитет појединца омогућен је управо развојем перспективе

²³⁶ Меклуан на једном месту наводи: „И *Појава књиге* Февра и Мартина [...] и *Књига у петнаестом веку* Курта Булера [...] исцрпне су студије прелаза из рукописне у типографску културу” (Меклуан, 1973: 153).

која се сакупљала у једној тачки и пројектовала правила еуклидовске спољашњости на унутрашност посматрача. Униформност и масовност књига омогућила је успостављање централизоване моћи која је почивала на делегирању одговорности и дисеминацији јединственог система вредности, а тиме створила „централизоване националне групације” (Меклуан, 1973: 193), без кога не би могло постојати јединствено „тржиште, или систем цена” (Меклуан, 1973: 193). Поновљивост изворног текста омогућио је пренос и делегирање погледа централне моћи, без његових већих промена. Упркос централнизацији и стабилизацији, типографски човек наставља да развија своју унутрашњост тако да истовремено постоји као део колектива и као појединац, што свој екстремни израз добија у „култу индивидуализма” (Меклуан, 1973: 236). Ове трансформације створиле су „у седамнаестом веку свет *несвесног*” (Меклуан, 1997: 276), који је, према Меклуану, директни производ штампарске технологије, будући да као и текст „гомила згуре одбачене свести” (Меклуан, 1973: 277). Меклуан зато закључује да је штампа створила „националну једнообразност и државни централизам, али и индивидуализам и опозицију према држави као таквој” (Меклуан, 1973: 267). Са Гутенбергом Европа улази у технолошку фазу прогреса, када промена постаје норма друштвеног живота. Ова ће фаза раздвојити друштва Запада од остатка света и потрајаће све до почетка двадестог века.

Према Меклуану, актуелна етапа историје, електронско доба, започиње распадом еуклидовског простора штампе и открићем закривљеног простора нових медија, почевши од телеграфа (Меклуан, 1973: 285). Захваљујући новим медијима, пре свега филму и телевизији, она подразумева поновно уједињење свих чула. Око више није на врху, зато што технолошки изуми враћају значај осталим чулима. Осим тога телеграф, радио и телевизија не теже више „хомогености у дејству културе” (Меклуан, 1973: 166), већ нас враћају типу субјективности који припада оралним културама. Модерно друштво на тај начин поново улази у различите синестетичке односе, али су сви они сада глобализовани.

Шездесетих и седамдесетих година двадесетог века Меклуан је био изузетно утицајан (теорија медија и комуникација, историја књижевности, културологија итд), али након тога његов утицај постепено опада. Историја чулности му је несумњиво задужена, али не треба занемарити ни проблематичне тезе које овај аутор износи. Прва се тиче односа узрока и последице и можемо је схватити у смислу Венове ретродикције. Низу одређених феномена, епохалних трансформација (пре свега у периоду ренесансе) Меклуан претпоставља јединствени узрок, технологију

комуникације. Њиме он објашњава најразличитије процесе, тако да у одређеним ситуацијама само објашњење делује више као метафора него аргумент (нпр. униформност војне јединице и штампане странице). Његова објашњења представљају алтернативно тумачење историјских кретања, које поготово занемарују релације производње и власништва, постављајући технику штампе у основ, иако је она могла да се види и нпр. као симптом или оруђе успона грађанске класе.²³⁷ Јер да би штампа могла да испуни свој историјски потенцијал, потребна је трансформација читаве друштвености (овде можда може да буде корисна опозиција Исток-Запад, будући да штампа није имала исте ефекте у оба културна круга).

Друга, далеко проблематичнија теза, тиче се Меклуанове географије чулности. Према њему, дуготрајна писменост, па чак и проналазак штампе на далеком Истоку „ипак је, чини се, имало мало утицаја на ослобађање мисли” (Меклуан, 1973: 50). Идеограмско писмо је за њега проблематично јер за разлику од фонетског алфабета, почива на комплексној слици која (не каже се како) „истовремено ангажује сва чула” (Меклуан, 1973: 50), тако да не успева да доведе до издвајања вида. Кинези зато нису успели да остваре „многобројне специјализације и поделе функција, које индустрија и примењено знање подразумевају” (Меклуан, 1973: 50–51) остајући заглављени између племенске и модерне друштвености. Поред тога, иако више пута истиче како је искључиво фонетски алфabet створио модерну цивилизацију, он неприметно пројектује расцеп унутар алфabetских култура када наводи како је сукоб између „источне и католичке цркве [...] само су очигледан пример опозиције усмених и визуелних култура” (Меклуан, 1973: 86). Ћирилично писмо се, изгледа, не признаје као писмо, а посебно не цивилизаторско, алфabetско. Ово се проширује и на савремено доба, у коме се постојање штампе на Истоку не може порицати, али се упркос томе инсистира како Руси имају „усмени карактер према технологији”, који их спречава да остваре све описане ефекте писмености. Коначно, Меклуан на овај начин прича о свим западним друштвима, пре свега Африци, Кини и Русији. Проблематичност његових тврдњи примећује и Марк М. Смит када каже како су оне „толико широке и свеобухватне да имају малу историјску вредност. ‘Кинези су’ каже Меклуан на једном месту, ‘племенски, народ слуха’, што је констатација која више покреће питања него што на њих одговара” (Смит, 2007: 11).

²³⁷ Приговор који упућујемо њему сличан је приговору који Рансијер упућује Бенјамину, када наводи како технологија не може сама да трансформише уметност јер је пре тога неопходна трансформација читавог поља уметности како би производи технологије могли да буду схваћени као уметничка дела.

Јасно је да смо овде сведоци империјалне хладноратовске реторике, али проблем на који наилазимо је и методолошки – јер уколико су одређени народи захваљујући свом „менталитету”, својој духовној „супстанци”, успели да се одупру ефектима медијске технологије, не доводи ли то у питању претпостављену каузалност између ње и историјских трансформација? Или, можда, говор о значају медија морамо да разумемо као говор о менталитету западних народа који је своје оспољење у њима успешно пронашао? Када читамо како „свако дурштво које поседује азбуку може превести све суседне културе у свој азбучни облик” и како је ово „једносмерни процес” зато што се ниједна „не-азбучна култура не може преузети азбучну, јер се азбука не може асимилисати” (Меклуан, 1973: 65). Имамо осећај да реч ‘азбука’ можемо заменити речју ‘Запад’ и да ће политички подтекст тек тада бити јасан. Управо зато Меклуанова анализа данас може да се прихвати само са одређеним заградама, више као сведочанство о развоју једне дисциплине него као темељ на коме треба даље градити. У сваком случају, он успешно скреће пажњу на значај технологија комуникације за развој и устројство чулности, али и на само њено историјско кретање, и зато остаје значајан до данас.

Упркос томе што многи савремени историчари чулности, попут Смита, сматрају да је Меклуан пружио најугицајнији оквир за даља проучавања, чини се да ово место ипак припада Мишелу Фукоу. Јуте, на пример, наводи како су његове „историјски оријентисане специфичне студије идентификовале друштвене и политичке узроке ‘нових’ начина виђења [...] [он је] показао како преображаји форми и израза производе комплексне, динамичне процесе форми које су одређене логиком политичких система и културним и економским факторима” (Јуте, 2005: 10–11). Смит, наравно, упозорава да „морамо да будемо пажљиви како не бисмо пренагласили значај његовог дела [...] посебно уколико имамо на уму невизуелна чула” (Смит, 2007: 6), зато што је Фуко наводно „деградирао ‘гласине’ као и ‘укус и мирис’ као изворе знања” (Смит, 2007: 6–7). Али он, чини се, ипак превиђа методолошки оквир који је Фуко развио, а који је примењив на његовим делом нетематизована чула (за шта је добро сведочанство Алан Корбен). Он, такође, превиђа улогу говора и тактилности у Фукоовим анализама бриге о себи, сексуалности, кажањавања и дисциплиновања, који увек функционишу умрежено.

Савремена историја чулности полази од достигнућа наведених аутора и покушава да их провери, продуби, докаже или оповргне, како би формирала целовитији увид у семантичку структуру чулности и њену историчност. Значајни

аутори који се данас баве овом дисциплином и чија дела ћемо користити јесу Констанца Класен, Дејвид Хауз, Роберт Јуте, Гунтер Хиршфелдер, Ален Корбен и Марк М. Смит. Првих двоје аутора припадају канадском кругу који, поред историјског, изразити акценат ставља на антрополошки приступ, Јуте и Хиршфелдер су представници немачке школе, преокупирани интелектуалном и културном историјом чулности, Корбен је француски историчар треће генерације школе Анала, док Смит представља америчку историју, чији приступ је уоквирен постколонијалном и критичком теоријом. Њихов се рад простире кроз бројне области знања, те поред наведених можемо сусрести и филозофију, социологију, историју уметности, психологију и физиологију.²³⁸

2.2. Режим чулности модерног доба

У овом поглављу изложићмо реконструкцију режима чулности модерног доба, на основу истраживања савремених историчара чулности, као и аутора из других области који су се бавили овом тематиком. Само излагање кретаће се ради прегледности од једног до другог поља чулности традиционално схваћених пет чула (вид, слух, мирис, укус и додир) али нам је у потпуности јасно да се сама поља чулности никада не јављају раскомадана и апстрахована на овај начин. Чулна

²³⁸ Што се тиче интердисциплинарности, јасно је да се историчари чулности користе достигнућима других наука, али оно што их раздваја јесте различит акценат који стављају на појединачне науке у својим делима. Можемо тако запазити да се Јуте, у односу на остале истраживаче, у већој мери позива на историју науке, пре свега медицине и физиологије, као и на филозофију, а у нешто мањој мери и лингвистику. Констанца Класен и Дејвид Хауз, као и читава канадска школа, значајан акценат стављају на антропологију, тако да је у њиховом заједничком делу *Арома: културна историја мириса* читаво поглавље „Истраживање олфактивне разлике” посвећено антропологији чулности у неевропским културама. Дејвид Хауз је написао и антрополошку студију, под насловом *Чулни односи* (2003), у којој анализира чулност меланезијских племена, поредећи је са чулношћу Запада. Његова намера је да путем компаративне методе покаже да су одређени ставови који се о чулности гаје на Западу, културно условљени. У закључном поглављу, „Либидиналне и политичке економије чула” он посебну пажњу посвећује критици Фројда и Маркса, наводећи како су и један и други запоставили одређене аспекте чулности, први чуло мириса у теорији о развојним фазама, а други у чулну, квалитативну страну робе у теорији вредности (Хауз, 2003: 175–204). Основ његове критике је управо чулност Меланезана, који показују значајна одступања у начину на који развијају систем забрана и дозвола, и начину на који конзумирају робу у односу на припаднике западних друштава. Занимљиво је, међутим, да ова антропологија није никада историјска антропологија, те да се чулност других култура посматра анистројски, док се једино чулност Запада историзује. Марк М. Смит акценат ставља на критичку и постколонијалну теорију, конзистентно излажући процесе формирања феномена класе и расе у домену чулности на Западу. Његова анализа расног дискурса показује њен фиктивни карактер, тако да се одређеним телима (Афроамериканцима) приписује одређени (непријатан) мирис (Смит, 2007: 72), тактилно (већа издржљивост на бол) (Смит, 2007: 109), њихова музика се чита као израз расе (тзв. *црни звук* блуза и цеза) (Смит, 2007: 55), док се као основни означитељ њихове расне припадности види боја коже (Смит, 2007: 37). Он, такође, даје увиде у неевропске и неамеричке културе, али су његови увиди фрагментрани, те иако показује извесну историјску свест, она је ограничена на појединачне периоде.

стварност се, напротив, боље може разумети кроз оно што Делез на једном месту назива „мултисензорним комплексима”, као „комплексима делатности и страсти, акције и реакције” (Делез, 59). Материјална стварност је уоквирена оваквим комплексима, у којима одређена чула могу да доминирају, али се једино могу разумети у односу са осталима, у променљивим размерама у које са њима улазе.

а. Вид

Као што смо показали, постоји одређени консензус када је чуло вида у питању, било да се ослонимо на историчаре школе Анала или на Меклуана – модерност означава његов одлучујући успон. Роберт Јуте тврди да „ниједно чуло није тако драстично преображено доласком индустријске револуције, као чуло вида” (Јуте, 2005: 186). Марк М. Смит сматра да постоје довољни докази да се прихвати Меклуанова тврдња према којој су „штампарска револуција и проветитељство заиста уздигли вид” (Смит, 2007: 21). И код Фукоа је, као што ћемо видети, овај успон симптоматичан за модерност.

У овом периоду постаје опште прихваћено да је природна предност ока то што може да „надгледа ствари са даљине” (Смит, 2007: 23), а научници почињу да славе вид као услов без кога нема истине. Смит додаје како је поглед у медицини добио на значају после седамнаестог века, читајући са тела „знаке и наговештаје”, а посебно са његовим продором у унутрашњост тела, прво путем аутопсије, а потом и рендгенским зрацима (Смит, 2007: 24). Роберт Јуте овај поглед назива *клиничким*, запажајући како је у овом периоду заострен и примењен на многе области медицинског знања, и да се односи „на облик медицинског испитивања који је почео да стиче популарност у клиничким праксама крајем осамнаестог века [...] [подвргавајући] патолошке симптоме тела номиналистичкој и хемијској редукацији” (Јуте, 2005: 199). Њихова се запажања, дакако, ослањају на чувену студију Мишела Фукоа *Рађање клинике* [1963], у којој се наводи како се оснивање модерне медицинске науке, али и новог облика дисциплинарне моћи, може пратити управо кроз трансформације у домену погледа:

Чини се да се простор истраживања поистовећује са доменом пажљивог погледа, оне емпиријске будности отворене само за очитост видљивих садржаја. Око постаје ризничар и извор јасноће; има моћ да изнесе на светлост дана истину коју прима само у оној мери у којој ју је изродило (Фуко, 2009: 13).

Током 18. века поглед је још увек почивао на уверењу у затвореност материјалног света за поглед, а унутрашњост предмета која је била недоступна виду била је гарант истине. Насупрот томе почетком 19. успоставља се суверена моћ „емпиријског погледа” који мрак унутрашњости, као истину, износи на светлост дана. Нови поглед „више није редуктиван, већ утемељивач индивидуе у његовом неумањивом својству. И тако постаје могуће да се око њега организује рационалан језик. *Предмет* дискурса може исто тако да буде и *субјекат*, а да тиме не буду покварени облици опредмећености” (Фуко, 2009: 14). Нови поглед, дакле, успоставља нови однос са језиком који почива на изрецивости материјалне стварности, али и самог субјекта говора. Истовремено, његову делатност говор не сме да наруши, да опосредује, зато што он за себе верује да је „чисти поглед”, који претходи свакој интервенцији на предмету посматрања, веран „непосредном које преузима не преиначујући га” (Фуко, 2009: 127). Једино тако за њега он може бити посматрање које „оставља у месту”, за које „нема ничега скривеног у ономе што се одаје” (Фуко, 2009: 127).

На овај начин долази до извођења специфичног обрта – оно што је посматрано у тишини (имагинације, теорије) може само да проговори, односно „оно што се очитује јесте изворно оно што говори” (Фуко, 2009: 128). Посматрање постаје слушање и читање природе, које почива, како Фуко наводи „на страховитом постулату: да је читаво *видљиво исказиво*, и да је у *потпуности* видљиво зато што је у потпуности *исказиво*” (Фуко, 2009: 136).²³⁹ Осим тога, чисти поглед почива на фантазији о непосредности, обијајући да прихвати да је сам поглед увек већ постављен на одређену позорницу посматрања, *клинику*,²⁴⁰ која руководи његовим резултатима. Ефекти описане поделе улога између говора и вида доводе до уверења да вид открива истину, да поглед ствара знање, прикривајући артифицијелност самог спознајућег погледа, зато што се видљиво види „само зато што зна Језик; ствари се нуде ономе који је продро у ограђени свет речи; а те речи опште са стварима зато што се покорављају правилу које је унутар њихове граматике” (Фуко, 2009: 135). Ефекти овако пројектоване поделе чулности уместо у простор истине и јасноће, „воде клинику у нове просторе, у којој се видљивост згушњава, замућује, у којима се поглед судара са мрачним масама, са непрозирним запреминама, са црним каменом тела” (Фуко, 2009: 138).

²³⁹ Јасно је да се Рансијер ослања управо на ове анализе када описује естетски режим.

²⁴⁰ Фуко је схвата на следећи начин: „Бескрајном игром преиначења и понављања, болничка клиника, дакле, омогућује да се пропатно издвоји у страну. Но, иста та игра омогућује гомилање суштинског у спознаји: варијације се, наиме, поништавају, а последица понављања постојаних феномена спонтано исцртава темељне спојеве. Истина, указујући се и сама у облику понављања, указује на пут који омогућује да се до ње дође” (Фуко, 2009: 130).

Логика клиничког погледа није искључиво медицинска и Фуко клинику бира као један од парадигматских простора њеног формирања. Али она може да се препозна и у другим областима људског постојања делујући као оруђе моћи у обликовању чулне стварности. Бројне комплексности овог односа Фуко излаже у свом чувеном делу *Надирати и кажњавати* [1975]. У њему видимо како је један од најзначајних момената у формирању модерних друштава управо трансформација у начину на који се моћ успоставља и спроводи у домену чулности. Прелаз између 18. и 19. века и овде је одлучујући и као што се у клиници радило о трансформацији односа између погледа и говора, можемо рећи да се овде ради о трансформацији односа погледа и додира.

Током 18. века, праксе кажњавања за најразличитије преступе биле су изузетно насилне и као такве нису биле само „правосудни чин, него и показивање снаге; боље речено, ту се правосуђе показује као физичка, материјална и застрашујућа снага монархова” (Фуко, 1997: 50). Моћ монарха уписивала се у пољу тактилности, на телу оптуженог, али је и само ово уписивање имало додатну, спектакуларну димензију тако да разарање тела излагано као бесконачно видљива представа за гледаоце чији циљ је, наравно, био изазивање страха. Реформатори казненог система 18. и 19. века, међутим, схватају „да јавна погубљења [...] напросто не застрашују народ” (Фуко, 1997: 62) тако да долази до постепеног укидања раскоши призора кажњавања, иако казна још увек остаје јавна. Видљивост казне се још увек сматра њеном битном, педагошком, компонентом за разлику од њене тактилности, која је раније била пресудна.²⁴¹ Али и овај облик кажњавања је релативно у кратком року укинут, да би на његово место дошла затворска казна. Управо се у овој трансформацији крије значај који поглед има за простирање моћи у модерним друштвима.

Затворско кажњавање представља потпуни обрт у односу на ранију праксу зато што се сада казна брижљиво скрива иза затворских зидина: „[Т]акав зид постаће једнолична, истовремено материјална и симболичка слика казнене власти која се среће у непосредној близини, а понекад и у самом средишту градова 19. века” (Фуко, 1997: 112). Прерасподела видљивог и тактилног у вршењу државне моћи сада драматично мења – иако казна више није представљена јавности, она се и даље усмерава на тело кажњеника, али сада јој није циљ да покаже своју несразмерну моћ у виду педагошког

²⁴¹ Казна сада постаје педагошка представа која се показује „само с висине и издалека” (Фуко, 1997: 63), тако да призор вршења казне замењује насиље казне. Овиме се открива и промена у мети казнене власти, јер то више није тело, „од сада је мета човеков дух” (Фуко, 1997: 98). Представе кажњавања треба да делују на жељу посматрача, да обликују његово понашање и да га одврате од злочина. У скаду са тиме се развија и читава мрежа знакова: „[Н]атписи, робијашке капе, објаве, плакати, симболи, текстови који се читају или су штампани – све то неуморно понавља законске прописе” (Фуко, 1997: 109).

спектакла, већ да завлада душом преступника тако што се усмерава на његово „тело, на време, на свакодневно понашање и активности; она циља на душу само утолико што је ова средиште човекових навика” (Фуко, 1997: 125).

Преображај затворске казне Фуко сагледава само као симптом успона дисциплинарне моћи у друштву уопште. У другој половини 18. века „људско тело потпада под машинерију власти која га истражује, рашчлањује и поново саставља” (Фуко, 1997: 133), а сврха дисциплине је да масовно производи „послушна“ тела. Дисциплиновање претпоставља механизме који ће „принуду спроводити преко система осматрања” (Фуко, 1997: 167), за шта је потребно специфично устројство простора и техника надзора „које омогућавају видљивост јединки [и] уједно преносе дејство власти” (Фуко, 1997: 167). За овако нешто потребан је двоструки покрет: прво, установљење одређеног места као издвојеног из опште циркулације, као света за себе, за шта модел пружају манастири и утврђења, а потом и парцелација датих простора, у чије се одељене ћелије смештају појединци.²⁴² Излагање тела погледу руководи његовим позиционирањем у простору, као и самим обликовањем овог простора (као што смо то већ видели у случају клинике).²⁴³ Они који су непрестано надгледани сами обликују своје понашање у складу са захтевима моћи, без потребе за њеном директном насилном (тактилном) интервенцијом. Као парадигматски простор надзирачког типа моћи Фуко, као што је познато, издваја Бенетамов Паноптикон, циркуларну затворску структуру са осматрачницом у средини:

Тај затворен, одсечен простор, надзиран у свим својим тачкама, где су јединке везане за одређено место, најмање кретње контролисане, сви догађаји забележени, где су непрекидним записницима, извештајима и наредбама повезани центар и периферија, где се власт врши на искључив начин, према правилном хијерархијском устројству, где се свака јединка стално осматра, проверава, испитује и распоређује у групе живих, болесних или мртвих – такав простор представља компактни модел дисциплинске апаратуре (Фуко, 1997: 192).

Циљ на овај начин успостављеног простора јесте бесконачно отварање тела затвореника за поглед. Посебан преокрет овог механизма лежи у чињеници да није

²⁴² Конструкцију овог простора Фуко описује на следећи начин: „Простор за дисциплинирање тежи да се издели на онолико делића колико има тела [...] циљ је да се онемогуће сумњива подвајања, неконтролисана нестајања јединки, њихова дифузна кретања, њихова некорисна и опасна повезивања; то је тактика против дезертерства, против скитничења, против масовног окупљања” (Фуко, 1997: 138).

²⁴³ О пресецању различитих пракси и простора Фуко наводи следеће: „Здравствена контрола болести и зараза повезана је са низом других: са војном контролом дезертерства, фискалном контролом различите робе, административном контролом лекова, порција хране, нестанака, излечења, смртних случајева, симулирања болести” (Фуко, 1997: 139).

неопходно да он заиста стално буде надзиран већ само да има свест о томе да је његов надзор непрестано могућ, чиме власт постаје „видљива и непроверљива“. Појединац у том смислу непрекидно треба да има пред очима средиште простора одакле могу да га посматрају, али не сме да за да ли га баш у том тренутку посматрају. Паноптикон је стога за Фукоа парадигма дисциплинарног апарата у коме потенцијални посматрач представља материјализацију погледа самог погледа поретка (његове савести и заповести), који се на овај начин интернализује у телу дисциплинованог. Унутар Паноптикона субјект самог себе дисциплинује постајући „начело властитог потчињавања” (Фуко, 1997: 197), усклађујући се за заповешћу погледа и потом преносећи овај поглед сопственим присуством и поступцима.

Описано устројство машинерије моћи Фуко назива *паноптизмом* и препознаје њено функционисање у другим просторима. Као што се може претпоставити, паноптизам постаје принцип клиничке праксе, где се кроз њега надгледање и стварање знања поклапају. Али овај модел се шири и на бројне друге институције као што су фабрике, колежи, касарне, заводи за бескућнике итд. Као оруђе за увећање продуктивности у фабрикама треба применити „интензивну, непрекидну контролу током читавог производног процеса” (Фуко, 1997: 170), за шта се брину нови специјализовани помоћници, чувари, контролори, пословође и, уопште, особље обучено за надзор. Надзор тако постаје битна функција самог процеса производње и прати га од његовог почетка до краја. Иако радници радије бирају окружење еснафског типа, власници у новом типу надзора „виде нераздвојни елемент система индустријске производње, приватне својине и профита” (Фуко, 1997: 171). У школама ученици бивају распоређени тако да „‘рангирање’ постаје начело које пресудно одређује општи облик расподеле јединки у школском систему: рангирају се ђаци на простору учионица, ходника, школских дворишта; рангирају се резултати свакога од њих” (Фуко, 1997: 142), док учионица постаје нека врста „велике, јединствене табеле [...] увек под учитељевим ‘брижљивим’ погледом” (Фуко, 1997: 143). Марк М. Смит запажа како су урбанизације²⁴⁴ током деветнаестог века такође вођене паноптичким принципима: „[Ш]ироке авеније, у све боље осветљеним срединама [...] Јавни простори постали су све чешћи предмет визуелног надзора [...] Око као чувар државе –

²⁴⁴ У градским срединама непосредна интеракција, било тактилна било вербална, постала је све ређа, а странци су се „једино могли посматрати” (27). Георг Зимел запазио је како у овим срединама градски саобраћај такође утиче на стварње нове перцепције: „Модерни превоз постепено своди највећи део међусобних чулних релација међу појединцима на чуло вида, чиме ће се незаобилазно променити основ друштвеног осећања” (цит. у Јуте, 187).

дефинисало је сигурност и модерност, намећући разум на друштво у целини” (Смит, 2007: 25). *Паноптизам*, дакле, превазилази простор коме је изворно намењен и постаје општи принцип „начело нове ‘политичке анатомије’” (Фуко, 1997: 202).

Роберт Јуте²⁴⁵ у својим проучавањима скреће пажњу на значај технолошких трансформација за визуелно искуство, стварајући читаву листу нових погледа: *заоштрени поглед* – носилац овог развоја било је усавршавање вида, које је погледу омогућило продор у нове, до тада непознате светове, а тиме се пре свега мисли на изуме телескопа и микроскопа који су помогли нова научна открића, али и империјална освајања, стварање знања и ширење моћи (коју је ово знање производило); *бестелесни поглед*, камера опскура, ствара посматрача који је на површини слободна самостална индивидуа и приватизовани субјект затворен у привидно домаћи простор, одсечен од јавног света спољашњости; *субјективни поглед* формира се крајем двадесетих година деветнаестог века, након оптичких чулно-физиолошких експерименти са такозваним „накнадним сликама на мрежњачи“ који доводе до развоја читавог низа справа које су искориштавале познату тенденцију да брзу смену чулних надражаја стопимо у један лик – ови инструменти (тауматорп, фенаиктоскоп, стробоскоп, стереоскоп итд) користили су се за одмор и разоноду урбане буржоазије; *панорамски поглед* – кружне или полукружне панорамске слике посетале су модерне крајем осамнаестог века, оне су претпостављале напуштање јединственог угла посматрања, омогућавајући посматрачу да мења своју позицију, а тиме приказ који му је представљан – за велики број људи су панорама, и њен наследник, диорама постали „школа за поглед”; *фиксирани поглед*, заснован на идеји захватања неког тренутка заувек, на записивању тренутних слика, који је постао могућ са изумом дегеротипије и фотографије; *убрзани поглед*, настао као последица нових транспортних технологија, као стварње новог визуелног искуства брзине; *лутајући поглед*, који је боље познат као поглед фланера, први пут формулисан код Шарла Бодлера, а који Јуте објашњава на следећи начин: „Савршени фланер се осећа као код куће у анонимности града. Рођени је посматрач, носилац универзалног погледа, који никада не осећа да га други посматрају” (Јуте, 2005: 198); коначно, ту је и *замагљени поглед*, који је био групно име за низ поремећаја чула вида који приписиваних модерном начину живота и рада. У том смислу вреди запазити да је ваздушно и физичко загађење урбаних простора прво схватано као контаминација визуелног, а не

²⁴⁵ Видети: Јуте, 2005: 187-200.

олфактивног или здравственог типа. Марк М. Смит расправу о виду проширује констатацијом да је и он као и друга чула прошао кроз процес уписивања родности, тако да је „женама на Западу активно онемогућаван приступ окуларном” (Смит, 2007: 32), што значи: читању, писању, али и путовању, посебно оном истраживачког типа. Уместо тога, додељена су им чула мисриса, додира и укуса па Констанца Класен комплементарно закључује да је поглед успостављен као типично мушко чуло, чуло истраживача, научника, мислилаца, авантуриста, управљача (Класен, 83).

У овом периоду долази и до значајних промена у изгледу градова и простора за становање, као и до успона моде. Осамнаести век је период у коме се, како нам Бродел преноси, шири основна раскош у свакодневном животу Европљана. Још у 17. веку европски центри попут Лондона и Париза постају градови камена и опеке (Бродел, 2007: 246), али у 19. веку у њих стиже и ноћно осветљење, прво гасно (Лондон је први град са гасним осветљењем, 1807, док га Париз добија тек 1820), а касније и електрично (Париз и Лондон га уводе исте године, 1878). Гасно осветљење је посебно допринело продуктивности фабрика које су сада могле да раде без престанка, дању и ноћу. Постојала је и моралистичка реторика која је пратила имплементацију јавне расвете, најављујући да ће она да онемогући криминал или барем смањи његову стопу. Паноптичке импликације оваквих пројеката су очигледне, али Смит запажа и како „осветљење није умањило криминал, али је разоткрило ефекте необуздане индустријализације и урбане беде” (Смит, 2007: 35).²⁴⁶

Начин на који се граде куће и станови у урбаним срединама такође доживљава трансформацију.²⁴⁷ Све до тада просторије у којима се ради и у којима се живи биле су спојене, али сада богати раздвајају просторије у којима раде од оних у којима живе. Можемо рећи како је и простор дома подељен тако да се њиме пројектује родност, будући да на једној страни постоји дом, место где се једе, спава и подижу деца, као простор где „жена треба да буде само домаћица куће” (Бродел, 2007: 259). На другој страни је простор намењен мушкарцима, у коме се ради, трговина у којој се продаје, или канцеларија у којој се проводи већи део дана. Намештај и кућна опрема постају широко распрострањени, чак и међу сиромашнијим слојевима. Подови кућа престају да се праве од керамичких или оловних плочица и од 18. века дрвени паркет постаје широко распрострањен. Ово је период у коме и плафони задобијају модеран изглед, будући да се почињу облагати гипсом и фарбати у светле боје. Зидови престају да се

²⁴⁶ Живо сведочанство о париском ноћном животу може се прочитати у Бодлеровој песми „Сутон”.

²⁴⁷ Видети: Бродел, 2007: 272-288.

облажу трском и таписеријама и почињу да се облепљују тапетама које су јефтине и зато се брзо прихватају. У богатим кућама, од 17. века почињу да се уграђују широка врата, а велики прозори устаљују се у 18. веку. Намештај се крајем 17. века престаје фарбати у јарке боје попут златне, сребрне, црвене, зелене, а у 18. веку његова израда постаје елегантнија, прилагођена размерама будоара, дневне и спаваће собе „новим потребама удобности и присности” (Бродел, 2007: 287). Јављају се и нови комади намештаја попут „столова за игре“, „ноћних сточића“, „писаћих столова“, „столова за средину просторије“, столова за послуживање итд. Почетком 19. века јављају се и можда и читав низ фотеља. Што се тиче осветљавања куће, лојане и воштане свеће, као и уљане лампе користиће се све док се 1808. не појави плинска светлост.

Уколико имамо на уму да је ово период рађања јавне сфере, не изненађује Броделово запажање како је већа приватност новост 18. века, те да ће буржоазија од тада настојати да заштити свој приватни живот начином на који конструише своје становање. Можда управо зато јавни део њихових станова, просторија за примање, постаје пространа, врло висока, отворена према споља, смишљено свечана, с обиљем украса, кипова, украсног намештаја (креденци, као и богато изрезбарени бифеи) на којима стоји украсно сребрно посуђе. Према томе, у самом начину на који се конструише простор препознаје се расцеп на јавно и приватно, на оно што је изложено погледу других (трговина, просторија за примање) и оно што је намењено индивидуалној и породичној употреби (просторије за живот). Први простор припадао је превасходно мушкарцима, иако су жене често биле задужене за примање гостију и организовање салона, док је други простор превасходно намењен женама.

Интензивни јавни живот у већој или мањој мери ослобођен диктата апсолутног центра монархије доводи до честих варијација у изгледу гардеробе и до стварања моде у модерном смислу речи. Бродел сматра да се о њој „као нечему што влада не може [...] говорити пре 1700” јер се тек тада шири уверење како „ваља пратити догађања” (Бродел, 2007: 294). У овом раду немамо простора да изложимо бројне варијације у свету моде, тако да ћемо само скренути пажњу на Броделово читање моде као симптома нечег дубљег, „енергије, могућности, захтева, животне радости одређеног друштва, привреде и цивилизације” (Бродел, 2007: 300). Мода је за њега наговештај успона капиталистичке производње, бенјаминовски говорећи, *вечног враћања новог*, које ће се током деветнаестог века проширити по читавом свету и досегнути ступањ глобалне доминације. Мода је, према томе, симптом новог друштвеног поретка, новог режима чулности, који је спреман да се мења и да раскине са својим традицијама како

би тријумфовао, а „у Европи се и ради о смишљању новог, о укидању застарелог. Устаљене вредности – црква и монархија – све више настоје да сачувају исти изглед: калуђерице носе женску одећу из Средњег века; бенедиктинци, доминиканци, фрањевци остају верни свом старом руху” (Бродел, 2007: 302), али све што је чврсто од сада се претвара у дим, а једини принцип постаје иновација која ће обнављати глобалну доминацију капитала.

6. Слух

Слух се најчешће сматра једнако важним као и поглед, и Смит зато наводи да је он кључан за објашњавање модерности. Захваљујући драматичним променама у овом периоду продубљују се два његова екстрема: *бука* и *тишина*. И један и други имају своју премодерну историју, али оно што их чини типично модерним јесте њихова релација са урбанизацијом и индустријализацијом. Модерну буку створиле су машине деветнаестог века, а Јуте препознаје три њене врсте: „1) индустријска бука, 2) саобраћајна бука, 3) бука у приватној сфери (стамбени квартови, комшилаци)” (Јуте, 202). Фабрике, улице и стамбени квартови у којима су живели сиромашни, били су посебно изложени буци, тако да је ова популација почела са њом да се идентификује.

Смит, међутим, скреће пажњу на то да није сваки гласан тон перципиран негативно, будући да су власници фабрика какофонију рада машина схватили као звук „‘активности, продуктивности’ – док су критиковали све оне звукове за које су веровали да означавају ‘расипање, неред и назадовање’“ (Смит, 2007: 53). Дисциплина није спровођена само у домену вида већ и у домену звука, било као артикулисаног или неартикулисаног говора – у фабрикама су „певање, звиждање и други облици нарушавања тишине приватне природе било експлицитно забрањено фабричким регулативама, под претњом физичке казне” (Јуте, 2005: 169). Радници су у фабрикама морали да ћуте и раде, а једина бука која је требало да се чује била је бука продуктивности машина. Али радничку класу ова звучна семантизација није напуштала ни ван радног места, на коме они нису могли бити дисциплиновани као у фабрикама, тако да је буржоазија почела да презире „буку радничке класе [...] [која је долазила] са улица” (Смит, 2007: 53), којој ваља придружити контаминирајућу буку странаца и свих нижих класа. Читава ова популација произведена је у систему представа поретка као превише бучна, било на радном месту или ван њега, бука је била

представљена као нешто што јој супстанцијално припада. Зато је тишина морала да им се намеће.

Тишина је, како то Јуте запажа, била део дисциплинарног пројекта модерности и можемо је лако препознати и у другим институцијама овог типа: у школама, у којима су педагози седамнаестог века увели праксу седења у тишини и, наравно, у затворима, за које је немачки реформатор Лудвиг Фридрих Фрорип (1779–1847) предлагао технику „чулне депривације” (Јуте, 2005: 164) као јефтин начин да се затвореници одржавају под контролом, кроз употребу маске за лице која би их привремено учинила глумим и немим (Јуте, 2005: 162) (ова је техника успешно примењена у лондонском затвору Пентонвил).

Тишина је, поред своје дисциплинарне, имала и класну димензију. Пре свега, она је била предуслов развијања модерног суда укуса: „[И]змеђу 1750. и 1850. француска позоришна публика престала је да прича и почела је да слуша” (Смит, 2007: 50). На овај начин се развија посебан облик тишине који подрумева слушање и расуђивање и који је истовремено субјективан и колективан, испуњен јавним и политичким значењем, будући да се њиме доводио у питање традиционални оквир суђења заснован на гласу монарха, нудећи трећу тачку аудитивне арбитраже. Овај процес је најавио „егалитарни сензибилитет” (Смит, 2007: 51) модерних демократија, у којима су сви ослобођени на сопствени вредносни суд. Директно повезан са њим је, наравно, и успон буржоаског сензибилитета, потврде његовог идентитета, кроз дисциплиновање понашања, и „искључивање (и дефинисање) друштвене другости” (Смит, 2007: 51). Радници и странци су у овом процесу конструисани као популација буке, док је буржоазија постала популација тишине, што, такође, значи да први нису били способни да рефлектују и просуђују, док је рефлексивни мир буржоазије био један од основа њене компетенције за владање. Не треба стога да изненађује да су тишину почели да захтевају и интелектуалци „будући да се претпостављало да она инспирише *vita contemplativa*” (Смит, 2007: 53), те да је у складу са тиме бука сагледана као непријатељ интелектуалног рада. Као типичан пример овог става Јуте наводи Шопенхауерову жалбу: „Никада нећемо бити истински цивилизовани све док уши не престану да буду легитимна мета и док никоме не буде дозвољено да се намеће свести другог мислећег бића унутар пречника од хиљаду корака [...] својим викањем, урлањем и чекићањем” (Шопенхауер, цит. у Јуте, 2005: 169). У стварности, међутим, бука је углавном била пригушена фабричким зидовима, тако да је „‘зараза буке’ највише погађала раднике који су у фабрикама радили” (Јуте, 2005: 203). Медицинско

истраживање спроведено крајем деветнаестог века открило је да су „рудари, ковачи, казанције, радници у ваљаоницама метала и уопште прерађивачи метала, имали далеко више физичких оштећења која су била последица излагања буци” (Јуте, 2005: 204).

Поље звука је, као и друга поља, преобликовано новим технологијама, тако да је типично модеран развој изум материјала за звучну изолацију, крајем 19. века, чиме су се пригушиле и ограничиле звучне вибрације, повећавајући ефикасност рада. Оне су допринеле и смиривању градских квартова јер су сада „потрошачи могли да купе тишину и протерају одређене типове буке из својих домова” (Смит, 2007: 54). Паралелно са овим развојем борба против буке је уродила плодом, а „чвршће грађевине и трговински споразуми [...] помогли су да се бука умањи” (Јуте, 2005: 206). Крајем 19. века технологија за снимање и пренос звука била је усавршена, чиме су створени нови начини слушања: Томас Едисон је изумео фонограф 1877, Александар Бел је патентирао телефон 1876, а стетоскоп је омогућио приступ унутрашњим звуцима пацијентовог тела без дирекне физичке интеракције са њим (Смит, 2007: 48).

в. Мирис

Чуло мириса је, по свему судећи, доласком модерног доба прошло кроз постепени процес потискивања и дискредитовања. Филозофи су сматрали да пролазност мириса не може да пружи чврст спознајни основ, историчари су показивали да је заједно са осталим „нижим” чулима чуло мириса потиснуто у корист чула вида (Февр, Меклуан), а психолози да оно припада нижем еволутивном ступњу, на коме се човек још увек није у потпуности усправио и успоставио дистанцу погледа, тако да се морао ослонити на чуло мириса да би опстао (Халер, Фројд). Током деветнаестог века, међутим, мирис успева да се барем у уметности једним делом искупи и постаје привилеговани инструмент сећања (Бодлер, Уисманс).

Како нам поручује француски историчар Ален Корбен у студији *Задах и мирис* [1982], разумевање мириса у модерном добу нераздвојно је од историјског развоја медицине, односно разумевања конструкције организма и схватања порекла болести. Током седамнаестог и осамнаестог века, сматрало се да свака животињска врста има свој специфични мирис, који је почивао на њој својственим органима. Сматрало се да сви органи луче одређени мирис, ширећи тиме свој утицај на окружење, тако да су телесне течности које тело лучи представљале сведочанство о непрестаном самообнављању и виталности организма (Корбен, 1986: 35). Јак телесни мирис био је

знак здравља, те је стога велики број болести лечен различитим техникама интензификације мириса (Корбен, 1986: 37). Сваки пол је имао специфичан телесни мирис који је сведочио о плодности организма тако да су женама припали мириси менструалне крви и млека, а мушкарцима мирис семене течности, који се сматрао самом животном есенцијом. Веровање према коме завођење почива на снази мириса управо и потиче из 18. века (можемо га наћи код бројних аутора, попут Де ла Роша, Казанове, Русоа, Гетеа и Дорвилија). Мирис је зато разумеван као чуло љубави, али само уколико може да допре до телесног, зато што је мушкарце привлачио специфичан „odor di femmina“, а жене мирис мушке животне есенције, називане још и „aiga seminalis“ (Корбен, 1986: 44). Употреба парфема у овом периоду била је подређена описаним уверењима, тако да он није смео да прекрива телесна испарења, већ је било потребно да се кроз њега „осети јединствено ‘Ја’” (Корбен, 1986: 72). Парфем је, како запажа Корбен, све до краја осамнаестог века имао сличну улогу корсету – уместо да прикрије телесност, он је требало да је нагласи. Зато су посебно били популарани анимални мириси, поготово мошус. И мушкарци и жене носили су парфеме, а они су сматрани делом личне хигијене. Веровање да су људи у овом периоду били опседнути парфемима и цвећем развило се тек накнадно, а овај мит су популаризовали, ако не и измислили, Ј.К. Уисманс и Едмон де Гонкур (Корбен, 1986: 76).

Будући да је граница естетског и медицинског у пољу олфактивног била мутна, у овом периоду је постојало уверење да пријатни мириси имају терапеутско дејство, те су мириси попут мошуса, цветке и амброзије требало да имају лековито дејство на женску плодност. Парфеме су, такође, сматрани средствима за чишћење и дезинфекцију, не само тела већ и животног простора (лекари су у ову сврху препоручивали употребу рутвице, мајорана, нане, жалфије, рузмарина, наранџиног цвета, босиљка, тамјана, лаванде итд). Рузмарин и жутиловка били су посебно коришћени у болницама, а домаћинство се могло дезинфиковати кађењем помоћу било које од ових биљака, по приземљу куће, пошто би уздизање дима прочистило остале спратове (Корбен, 1986: 61-65). Дим је, дакле, сматран прочишћујућим и лековитим и није виђен као озбиљна опасност све до деветнаестог века. Јасно је да су оваква схватања онемогућила развој личне хигијене, у модерном смислу речи.

Јавни простори и стамбене просторије урбаних средина у осамнаестом веку су још увек били испуњени непријатним мирисима. Функционалне канализације нису постојале, екскрамент се одлагао у септичке јаме, које су биле поред кућа, док се ноћу просто избацавао на улицу. Сам начин конструкције септичких јама стварао је

опасност од клизишта, и несреће овог типа су биле честе у Паризу. Ђубре је одлагано на улице, где би га сакупљали најсиромашнији слојеви покушавајући да на њему зараде. Париз, који је био „центар науке, уметности, моде и укуса истовремено је био и центар смрада” (Корбен, 1986: 27), а ни Версај није био изузет из овог олфактивног пејзажа јер је „септичка јама била одмах поред палате” (Корбен, 1986: 27). У овом периоду још увек није успостављена олфактивна разлика између богатих и сиромашних, али се непријатни мирис свакако супротстављао хармонизијућој друштвеној слици коју је градио поглед. Имплицитне мапе мириса још увек су служиле за исцртавање територија заразе, а тек ће у деветнаестом веку санитарни реформатори пренети тактике на разграничења класног типа (Корбен, 1986: 55).

Сврха постављања плочника у градовима (Париз је добио гранитни плочник 1782) била је санитарно-олфактивна зато што се сматрало да је (влажна) земља била пуна опасних испарења, миазми, која су претила заразама. Ово је уједно био разлог за већ помињано ширење моде гипсаних плафона и малтерисаних зидова и оловних, керамичких и дрвених подова. Градитељи су покушавали да стамбене просторије херметички затворе за ове опасне мирисе. У другој половини века почело је озбиљно да се размишља о чишћењу градова, а сматрало се да је најбољи начин за ово конструисање зграда и улица тако да кроз њих непрестано протичу ваздух или вода зато што је кретање материје (пре него прање), сматрано прочишћавајућим (Корбен, 1986: 91). Изградња градске канализације постала је озбиљна тема, али се она сукобљавала са интересима власника септичких јама и компанија које су их чистиле, зато што су препродајући екскрамент као ђубриво зарађивали значајне суме новца. Констанца Класен овоме додаје како је један од главних аргумената против рашчишћавања улица био то што је „велики број сиромашних – уличних чистача, сакупљача, продаваца ђубрива итд – финансијски зависео од отпада. У Паризу су 1832, након покушаја да се отпад уклони, избили нереди” (Класен, 1994: 80). Ситуација је била таква да се бирало између окружења и запослења, а многи званичници, пословни људи и радници бирали су запослење: „Чисте улице биле су луксуз [...] послови су били неопходност” (Класен, 1994: 80).

Крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века ствари постепено почињу да се мењају. Немачки просветитељ Ернст Платнер (1744–1818) почиње да заговара личну хигијену, наводећи како физичка нечистоћа онемогућује телесним мирисима да напуштају тело (Корбен, 1986: 71).купање постаје тема јавне расправе, сматрано посебно опасним из моралних, а не толико здравствених разлога. Оно, међутим, остаје

још дуго сведена на мали број повлашћених, који имају приступ текућој води. Корбен запажа како је купање, барем у Паризу, за ширу популацију све до краја деветнаестог века остало углавном колективна или терапијска пракса. У сваком случају, овај период означен је опадањем употребе снажних мириса анималног типа, а уместо истицања, мирис тела је требало прикрити. Нови мириси који су стекли популарност били су флоралног типа, „попут руже, љубичице, тамјана и више од свих, лаванде и рузмаринове водиче” (Корбен, 1986: 74). Овај прелаз је, између осталог, омогућен открићима из биологије, тако што је показано да цвеће и биље не пренести погубне мирисе подземља као што се раније веровало. И сама женственост била је успостављена према моделу пољског цвета, који је био „скроман, природан [...] слободни дар [...] који је наговештавао несхватљиву жељу” (Корбен, 1986: 84). Женино мирисно тело је престало да се замишља кроз животињски троп (мошус, амбра), а његово место је заузео биљни.

Палета мириса се проширила у овом периоду захваљујући колонијалним освајањима, доносећи егзотичне мирисе са колонизованих територија. Поред мирисног тела било је потребно произвести и мирисни простор, тако да су станова у Паризу били испуњени букетима цвећа (козокрвнице, љутићи, јоргован, љиљан, нарцис итд), а прави „култ је окруживао љубичице” (Корбен, 1986: 75). Рукавице и лепезе биле су намирисане тако да расипају мирисе по просторијама у којима су се налазиле. Снажни, анимални мириси осамнаестог века сада су припадали још само онима који нису успели да се ускладе са модним (и политичким) кретањима: сељацима, урбаној сиротињи и проституткама.

Читав овај преокрет у ставу према мирисима може се приписати драматичном успону буржоазије, која је у парфемима у почетку видела расипање профита, његов дословни нестанак у ваздуху, који се „противио логици акумулације“ (Класен, 1994: 3). Парфеме, повезани са „мекоћом, нередом, склоношћу према ужитку, били су антитеза раду” (Корбен, 1986: 69). Убрзо након ових напада на расипништво парфема јавили су се и научни гласови (Гитон де Морво) који су довели у питање њихову здравствену функцију. Са друге стране, након што су у експериментима видели како се животиње гуше у вакуму, научници су закључили да је циркулација ваздуха неопходна за живот. Тако је формирана идеја *здравог, свежег ваздуха* (Корбен, 1986: 78), што је наредних деценија довело до умножавања јавних паркова у градовима и оснивања ваздушних бања на планинама. Сматрало се да је најбоље за кружење ваздуха у урбаним срединама протицање реке кроз град. Проветравање је постало једно од главних

тактика јавне хигијене, а контролисање циркулације ваздуха највиши интерес санитарних власти. Градитељи просветитељства трудили су се да користе архитектонска средства да захвате ваздух, да га натерају да кружи и да га избаце. У ту сврху су постављани велики мехови, а убрзо су конструисани и први вентилатори који су почели да се примењују у рудницима, болницама и затворима. Али се ово кружење могло постићи и самим обликом зграде, па су куполе и лукови постали „машине за извлачење мизами“ (Корбен, 1986: 98). У новоизграђеним становима почеле су да се постављају индивидуалне постеље и тоалети, а усталила се и пракса индивидуалних гробница, тако да је дошло до једне врсте приватизације мириса.²⁴⁸ Као што се може очекивати, на основу Фукоових анализа, простор за експериментисање са новим санитарним политикама биле су институције надзора, попут клиника, касарни и затвора (који су само неколико деценија раније били најсмрадније грађевине у градовима).

Све ово се према Корбену може назвати великим процесом деодоризације јавних и приватних простора, који је покренут успоном буржоазије крајем 18. и почетком 19. века. И Констанца Класен запажа исто: „Исквареност сиромашних по правилу је повезивана са њиховом прљавштином и смрадом, а аристократија је има свој олфактивни потпис у тешким парфемима. Средња класа која је доживљавала успон, наћи ће своју преграду у средњем простору олфактивне неутралности” (Класен, 1994: 83). Процес деодоризације био је могућ само захваљујући постојању јаке централизоване власти која је могла да му наметне административне оквире (Корбен, 1986: 61).

Пораст популације у Паризу у првим деценијама 19. века довео је до опсесивног страха од повећања количине отпада. Конструисање канализације сада је постало приоритет, као и организовање редовног одношења неорганског и органског отпада, које ће још дуго вршити најсиромашнији. Расправе су се сада усмериле на корист, односно профитабилност отпада, који је разбацан по улицама једнако као и парфем означавао расипништво. Депонија Монфуко поред Париза је 1834. године имала годишњи профит од пола милиона франака (Корбен, 1986: 116), а Констанца Класен додаје како је „екскрамент, наравно, имао вредност као ђубриво. Балеге се употребљавала у обради коже као омекшивач. Рафинерије шећера су са друге стране

²⁴⁸ Корбен сматра да је овај сусрет човека са сопственим мириса „за последицу имао развој нарцизма” (Корбен, 1986: 95).

користиле велике количине животињске крви у деловима обраде” (Класен, 1994: 79).²⁴⁹ Управо је профитабилност деодоризације, уместо бриге за јавно здравље довело до њеног испуњења. Како Корбен наводи, почетком 19. века у Француској су донесени закони којима се уређују смрад и хигијена индустријке прозиводње, а неколико деценија касније су формиран градски савети који су били задужени за примену ових мера.

Покрет деодоризације, међутим, није могао да се испуни до краја све док није учињен пробој у техници хемијске обраде мириса. Први корак учинио је Гитон де Морво открићем да оксиданти успевају да униште смрад уместо да га само прикрију, а убрзо су му се придружили и други научници, попут Антоана Жермена Лабарака, открићем хлорног дезинфиковања воде и хлорног раствора за дезинфекцију болница (1823), који је имао стварне ефекте и у здравственом и у олфактивном смислу (Корбен, 1986: 122). Пресудни допринос у раздвајању олфактивног и медицинског дискурса дао је свакако Луј Пастер открићем микроорганизама (1857–58) као „јединог извора заразе“ (Класен, 1994: 80). Било је потребно више деценија да ово откриће буде опште прихваћено, али захваљујући њему, коначно више неће бити потребе да се страхује од земаљских испарења нити да се парфемом бори против заразе.

Све већи успеси у борби против непријатних мириса суочили су буржоаске реформаторе са смрадом сиромашних, чије су станове описивали „истим дискурсом којим су у протеклом веку описивали смрад затвора“ (Корбен, 1986: 49). Цена некретнина у Паризу била је повезана са олфактивном територијом у којој су се налазиле, тако да је успешно успостављена социјална подела у пољу мириса – мирисна мапа града била подељена по класним, а не више здравственим основама. Буржоазија је развила све већу осетљивост на мирисе, пројектујући на сиромашне све оно што су покушавали код себе да потисну. Слике народних маса постале су нерзадвојиве од прљавштине и животињског смрада јер се сматрало да још нису прешли праг виталности који је у основи људске врсте. У домену мириса, као и у домену звука није им се допуштао дигнитет људских бића, односно равноправних чланова заједнице (која је сада представљена као заједница мириса). Постојала су нека занимања међу сиромашнима која су ипак захтевала редовно купање, као што су кућна послуга, топионичарство и рударство (о хигијенским праксама рудара сведочи нам Зола у

²⁴⁹ Ни Класен ни Корбен не наводе оно што износи Февр у *Доласку књиге*, а то је да се папир све до средине 19. века производио од одбачене тканине: „А тек је према шездесетим годинама деветнаестог века слама универзално примењена као замена за крпе у производњи новина” (Февр, 1997: 36).

Жерминалу). Постојао је, заправо, читав низ фигура којима је у колективној имагинацији средње класе додељен „супстанцијални” смрад: проститутке, осуђеници, хомосексуалци, морнари, мигранти из провинције, сељаци, радници, али и јевреји и црнци (Корбен, 1986: 145–154), сви су, као фигуре потенцијално опасне другости, били „осуђени“ на смрад. Друга половина 19. века означила је опадање интересовања за мирис сиромашних, али развој интересовања за мирис расе који ће бити у средишту испитивања научника потоњих деценија.

Деодоризација и пораст хигијенских стандарда у приватним становима најбрже су се током деветнаестог века одигравали у Енглеској, почивајући на три принципа: „вода под пуним притиском и слободна славина, у кухињама и тоалетима; одливање канализације кроз одводе; прихватање нових машина комфора” (Корбен, 1986: 172). Средином века, око триста хиљада домаћинстава у Лондону имало је текућу воду, а у добростојећим кућама сваки спрат је имао купатило. У мањим местима спроведене су водоводне и канализационе инсталације на основу градског пореза, а „очишћење је било тренутно” (Корбен, 1986: 172). Приватна купатила у градовима појавила су се након приватних тоалета, а у Паризу су постала широко распрострањена тек крајем века. Проблем са купатилима и даље је био моралног типа и тек ће изум и популаризација туша, који је скраћивао време купања, делимично умирити критике моралиста и омогућити ширење хигијенских пракси. Прање косе ће се међу женама усталити тек последњих деценија деветнаестог века, јер је, услед смањене употребе прфема, „снажан мирис косе остао њен једини адут” (Корбен, 1986: 180).

Буржоаско тело се конструисало као деодоризовано, окружено „симболичким, једва приметним дахом чистоће” (Корбен, 1986: 182). Упркос својим полазиштима, буржоазија је постепено почела да се такмичи са аристократијом у раскоши, тако да је и употреба парфема почела постепено да се развија. Козметика, зато, није ишчезла, већ је променила улогу и начин примене. Она је требало да изазове представу „елегантне чистоће”, те се парфем више не наноси директно на кожу, већ се то чини само са ароматичним тоалетним водама (дестилована ружа, банана, јагода) и колоњском водом. Флорална мода се задржава, жена остаје цвет (посебно млада жена), али се палета смањује, тако да сада постоји само шест основних мириса: „ружа, јасмин, наранџа, акација, љубичица и тубероза” (Корбен, 1986: 183). О флоралној природи жене се слажу и бројни песници, од Новалиса преко парнасоваца, до Нервала, који развијају читаву естетику цвећа, наспрам којих стоје Бодлер („Коса”) и Рембо („Песнику поводом цвећа”), као анахронизми и свесно одбијање.

Класен додаје како је све ово довело до формирања чула мириса као чула „интуиције и осећања, домаћинства и завођења, који су се повезивали са женама” (Класен, 1994: 84). У ово време се формира и фигура парфимера-уметника, коју је искористио Уисманс, а дискурс о парфемима врши апропријацију музичког дискурса, иако не постоји ниједна теоријска расправа која би га образложила. Упркос првобитним критикама, бружоазија је брзо научила да се у индустрији мириса може остварити значајан профит. У технику производње парфема поново се озбиљно улаже, а до 1868. парфемима произведени у Лондону и Паризу суверено тријумфују, док фабрике у Шпанији, Немачкој, Русији и САД нуде само осредње производе. Након неколико векова Запад коначно успева да преокрене свој однос са Оријентом, на који почиње да извози мирисе, док састојке увози из читавог света, у чему се лако може прочитати империјална географија мириса (Корбен, 1986: 197).

г. Укус

Историјска анализа чула укуса подразумева бављење историјом обичаја у исхрани на Западу, али и онога што је ове обичаје омогућавало. Фернан Бродел у првом тому своје монументалне студије *Материјална цивилизација, економија и капитализам од 15. до 18. века* значајну пажњу посвећује исхрани Европљана. Да бисмо могли говорити о ономе по чему је посебно Француска до данас позната, о високој кухињи и гастрономији, која настаје крајем 18. и почетком 19. века, морамо да изложимо основне тенденције у кретању исхране.

У односу на остале делове света, посебно Кину и Индију, може се запазити да од средњег века европско становништво конзумира несразмерно велику количину меса. Ово је могуће само зато што је унутрашњост континента била слабо насељена што је оставило „широке могућности за сточарство” (Бродел, 2007: 89). Од 15. до 17. века неумереност у месу изгледа није била питање раскоши, већ је распрострањена по читавој Европи и међу свим друштвеним слојевима.²⁵⁰ Али са порастом популације током 17. века стање се мења и све до средине деветнаестог века исхрана биљкама биће у успону, а месо у повлачењу. Немачки историчар Гунтер Хришфелдер наводи како је након 1855. потрошња меса почела поново да расте „достигавши око 1900. у

²⁵⁰ О трговинском односу Балкана, источне и западне Европе Бродел наводи следеће: „Немачка и северна Италија још се обилније снабдевају из источних подручја Пољске, из Мађарске и балканских земаља, које већ у 16. веку извозе на запад живу и полудивљу стоку” (Бродел, 2007: 174)

Немачкој изност од око педесет килограма по глави годишње. Кризе двадесетог столећа убрзо су поништиле ту тенденцију, да би тек након 1960. конзумирање меса поново достигло 1900. годину“ (Хиршфелдер, 2006: 209).

Главне културе које су повезане са исхраном на Западу су, како Бродел запажа, житарице, пре свега пшеница, али и многе друге пратеће културе. Техника узгајања хлебних житарица споро се и неравномерно развијала (предводиле су Енглеска и Холандија док је источна Европа, укључујући Пољску и Русију, стагнирала све до 19. века). На тај начин, европске земље не успевају да створе обиље, а житељи западне Европе принуђени су да прихвате трајније несташице и да им се прилагоде. По цени, жито је на трећем месту међу трошковима просечног Парижанина на прелазу између 18. и 19. века, након меса и вина. Оно је, дакле, храна сиромашних, а преко његове цене можемо да одредимо сразмерну скупоћу других намирница. Пшеница и друге житарице се, наравно, користе за израду хлеба, који је такође типично европски, а његова владавина произлази из релативно ниске цене жита „у односу на његов калорични садржај“ (Бродел, 2007: 116).²⁵¹ Бели хлеб има дугу историју, али је све до средине 19. века луксуз, уместо њега се праве хлебови од различите комбинације житарица, мекиња и понекад, у временима оскудице, пиљевине. О његовом значају сведочи чињеница да се у Француској 1780. оснива Национална пекарска школа, док се у ово време у већим градовима губи обичај печења домаћег хлеба. Хлеб, његов квалитет и цена били су изузетно значајни за најширу популацију: „Поскупи ли све се узбурка, а побуна прети [...] хиљаде сличних побуна избијају од 15. до 18. века, а једном од њих отпочела је и Француска револуција” (Бродел, 2007: 128).

Поред меса и хлеба, намирнице које се могу сматрати свакодневним су сир, јаја, млеко и маслац. У Паризу сиреви стижу из покрајине Бри из Нормандије, Турене, Пикардије, у Венецији се продају далматински сиреви а током 18. века холандски сиреви освајају тржишта Европе и целог света. Сир је у Европи надомештао месо у временима несташице и као најјефтинији извор беланчевина био је једна од главних намирница у Европи. Млеко се такође троши у огромним количинама, толико да у градовима настају тешкоће са снабдевањем. Када су масноће у питању, север Европе је простор употребе маслаца док је остатак континента подручје свињске масти, сланине и маслиновог уља.

²⁵¹ Пшеница је 1780. године „једанаест пута јефтинија од меса, шездесет пет пута јефтинија од свеже морске рибе, девет пута од речне рибе, три пута од усолјене рибе, шест пута од јаја, три пута од маслаца и уља” (Бродел, 2007: 116).

Осамнаести век доноси пораст разноврсности исхране у читавој Европи, будући да је то период у коме се прихватају нове биљне културе увезене из Јужне и Северне Америке. Смит ће подвући како су колонијална освајања донела неке од првих модерних роба у Европу, у смислу да су „конзумиране и сматране суштинским од стране оних који их нису произвели” (Смит, 2007: 84). Биљке Старог света стижу у Нови и обрнуто – у једном смеру путују приринач, жито, шћерна трска, дрво кафе, а у другом прутују кукуруз, кромпир, пасуљ, парадајз, маниока и дуван. Најзначајнији за најширу популацију, а посебно сиромашне, јесу вероватно кукуруз и кромпир. Зрно кукуруза је у Европу донео Колумбо на повратку са свог путовања 1493. године, а за европске стандарде он је „чудесна биљка: брзо расте, а његово зрно је јестиво и пре него што сазре” (Бродел, 2007: 144), док су му приноси око десет пута већи по зрну од било које тада познате житарице. Ширење кромпира у Старом свету текло је споро и није било тако обухватно као ширење кукуруза, а земље које су га најпре прихватиле биле су Швајцарска, Шведска и Немачка. Он се код њих усталио крајем 18. и почетком 19. века као отпорна биљка, која може да се узгаја на великим висинама и температурама које су непогодне за жито или кукуруз. Посебна предност му је што „никада не страда у рату. Војска може да логорује у пољу читаво лето а да не уништи јесењи род” (Бродел, 2007: 150–152). Свуда где се кромпир нуди као замена за хлеб долази до отпора, а његово коначно усвајање може да се тумачи тешком животном ситуацијом. Можемо зато да приметимо како са сваким ратом узгој кромпира постепено расте.

Занимљиво је Броделово запажање према коме је крајем средњег века исхрана сељака и занатлија, посебно у Француској, далеко богатија него у каснијим периодима, а до погоршања долази што се више удаљујемо од средњег и крећемо ка средини 19. века.²⁵² Уколико се прихвати његова претпоставка о модерном уносу од 3.500 до 4.000 калорија дневно, калоријска вредност просечних оброка у 17. и 18. веку скоро је дупло мања: „Чим се дође до просека (на пример за велике градске масе) норма је приближно око 2000 калорија. Тако је у Паризу уочи револуције” (Бродел, 2007: 113). Индустриска револуција упркос својим технолошким напрецима донеће глад најширој популацији, а до постепеног побољшања доћи ће „тек средином 19. века, захваљујући вештачким ливадама, развоју научног сточарства, као и узгоју стоке у Новом свету” (Бродел, 2007: 178). Друга половина 19. века како запажа Хиршфелдер означила је

²⁵² На нашим просторима ситуација је нешто друкчија: „У неким подручјима европског истока, посебно на Балкану, ситуација се погоршава и до средине 20. века” (Бродел, 2007: 176).

повлачење глади, а поред аграрних напредака који су ово омогућили, треба им додати побољшање метода конзервирања хране и *револуцију транспорта* која је погодовала трговини животним намирницама и довела до развоја читаве нове мреже снабдевања храном која је обарала њене цене. Као илустрацију промене он наводи следећу паралелу: „[О]ко 1800. још увек су била потребна четири сељака, да би нахранили једног потрошача који се не бави пољопривредом. Већ око 1900. један сељак снабдевао је четири потрошача“ (Хирфелдер, 2006: 204).

Када говоримо о зачинима, једним делом већ залазимо на територију густативне раскоши. Може се рећи да је трговина зачинима значајно утицала на развој светске историје, а бибер више од свих, будући да су од њега зависили планови истраживача 15. века. Повлашћена Европа је дуго гајила сраст према биберу, али и према цимету, каранфилићу, мускату и ђумбиру, док су сиромашни користили локалне биљке, „мајчину душицу, мајоран, ловоров лист, анис, коријандер, и пре свега бели лук“ (Бродел, 2007: 201), а само је шафран од локалних зачина био луксузан производ. Употреба зачина драматично расте након 16. века и то са наглим порастом увоза после путовања Васка де Гаме, тако да се и у пољу исхране може ишчитати колонијална политика. Али у Француској исхрани у 17. веку долази до неочекиваног обрта, прекида се са зачинима и окреће се мрисима: „Миришу се чорбе, слаткиши, ликери, сосови, а за то служе амбра, перуника, ружина водица и наранџин цвет, мајоран, мускат и тако даље“ (Бродел, 2007: 204), чему ће на крај стати тек висока кухиња 19. века.

Један од основних додатака храни је со, и као таква она је и једна од најчешћих роба којом се тргује. Она је велики извор прихода држава и трговаца тако да са њеном трговином не престаје ни у периодима великих ратова. Наспрам соли, мора се поменути и шећер, чија је историја веома различита. Након што су Арапи проширили трску по Европи, Португалци је у 16. веку доносе у Бразил и после тога производња и потрошња шећера више неће опадати. О порасту потрошње шећера у периоду од једног века седочи податак да „Енглеска [...] 1800. троши 150 000 тона шећера, скоро петнаест пута више него 1700“ (Бродел, 2007: 206). Производња шећера из шећерне трске у колонијама имала је турбулентну историју, будући да шећер захтева велику количину радне снаге (што у Америци значи робове) и скупа постројења, као и да произвођачи шећера на континенту нису дозвољавали узгајивачима трске у колонијама да сами прерађују шећер јер је овај процес био једнако профитабилан колико и производња

саме трске.²⁵³ Бродел, међутим, упозорава да се не сме превише значаја давати ширењу шећера јер је упркос свему, његова производња напредовала крајње споро. Тек ће са развојем индустријске обраде, крајем деветнаестог века, шећер од луксузног поризвода постати масовна роба (Хиршфелдер, 2006: 210).

Када су у питању пића, Бродел започиње расправу пијаћом водом и њеним различитим изворима (кишница, речна вода, изворска вода, бунари итд.). Све до краја осамнаестог века читави градови па чак и они најбогатији – имају лоше снабдевање водом, а и вода која се пије лошег је квалитета. Огромна трансформација настаје са инсталирањем парних пумпи крајем осамдесетих година осамнаестог века, прво у Лондону, а потом у Паризу и другим Европским метрополама. Поред воде у Европи пије се велика количина алкохола, а главна алкохолна пића која се вековима конзумирају јесу вино и пиво. Вино се конзумира свуда, али се производи само у јужним крајевима, где је свима приступачно, за разлику од севера, где је повластица елите. Све до 17. века оно не може да се дуго чува, будући да се „за претакање, точење у боце и употребу чепова од плуте није [...] још знало” (Бродел, 2007: 214), тако да се неки интелектуалци ишчуђавају што је „за Римљане ‘старост вина’ била ‘знак квалитета’” (Бродел, 2007: 215). Можда је значајнији корак у чувању вина учинио отац Перињон, како нас обавештава француски филозоф Мишел Онфре: „Конечно, потписаће смртну пресуду кучини од науљене конопље којом су до тада запушаване дволитарске боце да би је заменио чепом од плуте чиме ће онемогућити хировите изливе течности” (Онфре, 2002: 16). У сваком случају, племенита вина не постоје све до 18. века. Потрошња у Паризу уочи Револуције је релативно висока (око 120 литара по особи годишње), али мора се имати на уму да је вино, као и друге врсте алкохола, могло бити надокнада за оскудну трпезу.

Пиво се усталило на територијама на којима се није могла узгајати винова лоза, што значи, пре свега, на северу, од Енглеске и Холандије, до Немачке, Чешке, Пољске и Русије. Једно време постоји сукоб између произвођача вина и пива, посебно у винским областима, али се постепено установљава подела према којој је „пиво пиће сиромаша и [...] свако тешко раздобље повећава његову потрошњу; насупротив томе добра времена у привредном погледу, претварају пивопије у винопије” (Бродел, 2007:

²⁵³ Посебан проблем за колоније била је подела земљишта између трске и прехрамбених култура, због чега „колоније произвођача шећера не могу саме да се прехране” (Бродел, 2007: 207). У Европи је производња шећера релативно ограничена све до наполеонских ратова, када су Французи приморани да га сами производе, услед континенталне блокаде. Тада први пут долази до значајније производње шећера из шећерне репе – иако је била позната још од 16. века (Бродел, 2007: 206).

219). Поред тензије између вина и пива, још једно алкохолно пиће јавило се као конкурент пиву, а то је јабуковача [енгл. *cider*]. Она је имала успеха пре свега зато што се пиво производи од житарица, па је његова производња, за разлику од производње јабуковаче, конкурисала производњи хлеба. Најмлађа алкохолна пића у Европи су ракије и „жестока пића од житарица” са високим садржајем алкохола. Створио их је „XVI, XVII их је учврстио, а XVIII век их је вулгаризовао у народу” (Бродел, 2007: 222). Иако је у Европи постојало неопходно знање за дестилацију алкохола већ око 12. века, он је пре свега сматран медицинским препаратом²⁵⁴ и није конзумиран као редовни део исхране. Временом ће се ово мењати, али до драматичних промена доћи ће са развојем дестилације вина у једном кораку, коју 1801. године развија на индустријском нивоу француски проналазач Едвард Адам. Оне ће омогућити снижење цена производње и допринети великом ширењу алкохола у 19. веку. У овом периоду се стварају и различити слатки ликери у Француској, као и огроман број алкохолних мешавина. У сваком случају, у модерном периоду алкохолизам је „у сталном порасту у Европи“ (Бродел, 2007: 207).

Вреди поменути и кафу, која је доспела у Венецију око 1615. године, и заједно са чајем сматрала се чудотворним леком. За кафу се везује развој читаве кулуре испијања на јавним местима која порпима свој коначни облик са кафеом, односно кафаном, а помодност кафе прошириће се на све друштвене слојеве. Прве кафане у Паризу ничу у околини Француске комедије и у њима се окупљају и мушкарци и жене, како би разговарали о текућим темама. Захваљујући томе, у кафеима ће се, поред салона и академија, развијати оно што називамо *јавном сфером*. О огромној популарности кафе сведочи и чињеница да у 18. веку „постоји могуће тржиште од 300 милиона људи за кафу” (Бродел, 2007: 240).

Смит запажа како је ово период у коме се развија концепт естетског суда, који се назива *судом укуса*, стапајући чуло укуса са апстрактнијим чулима вида и слуха. За Канта је, како запажа Смит, постојала суштинска разлика између „моћи суђења – која се тичала естетског, трансцендентног становишта” (Смит, 2007: 81) и „културе укуса – која се тичала језика, грла, животињског” (Смит, 2007: 81). Сама ова подела, као процена визуелне лепоте путем језика, према Смитовом мишљењу отрива „друштвену политику на делу” (Смит, 2007: 81). У њеној основи, међутим, налази се промена у снабдевању храном: „Пошто је снабдевање храном постало релативно стабилно до

²⁵⁴ Сматрало се да „ракија [...] прави чуда, чува младост, разлаже вишак телесних течности, јача срце, лечи пролив, водену болест, парализу, грозницу, смирује зубобољу и штити од куге” (Бродел, 2007: 222).

хиљаду седамсто педесетих захваљујући међународној трговини [...] елите су престале да наглашавају квантитативну конзумацију хране у име новог, квалитативног приступа храни” (Смит, 2007: 82). Захваљујући овоме, нови тип говора о комплексности и суптилности укуса могао је да се развије. У Хјумовој расправи *О мерилу укуса*, његова класна димензија је посебно видљива, будући да код њега он постаје „повластица групе ‘људи из високог друштва’ који поседују добар укус и могу да се поставе као друштвене судије” (Смит, 2007: 82). Смит описује како је опадање цена визуелних добара, попут одеће, отежало вишим класама да се диференцирају од нижих, тако да друштвени статус више није био очигледан. Како је вид допирао само до површине, Хјум је славио укус, чуло близине, као нешто што припада само елитама, нешто што може да се затвори у малу групу и да се „уоквири сентименталним језиком који би радничкој класи отежао да га подражава” (Смит, 2007: 83). Поред Хјума, и Енгелс је приметио класну димензију укуса, запажајући како он не варира само од земље до земље „већ такође међу класама унутар земаља” (Јуте, 2005: 172). Смит додаје да ни идентитетску димензију укуса треба занемарити будући да је актуелна до данас, а да њена кодификација почиње током деветнаестог века, у времену успона националних држава, када је исхрана почела да се сматра значајном тачком у конструисању националне разлике, тако да је култура укуса постала део националног идентитета.

Висока кухиња [фр. *haute cuisine*], по којој је Француска постала чувена, и која се јавља средином 18. века, може се посматрати и у класном и у националном светлу. Она се у класном искључиво тиче раскоши и „већина становништва нема ништа заједничко с рецептима у куварима писаним за богате” (Бродел, 2007: 169),²⁵⁵ док се у националном њена гобална доминација може читати као последица снажног утицаја француске буржоаске културе. Смит запажа како је француска кухиња, у овом периоду почела да меша „науку и чулне мотиве, успостављајући правила и кодове онога што се једе и начина на који се једе” (Смит, 2007: 80). Овај комплексни приступ који је требало да стимулише апетит схватан је изузетно озбиљно, тако да су ускоро основане прве формалне академије за кулинарство, а развијени су и нови изрази за нове укусе и јела. Уметници кулинарства почели су о храни да размишљају у категоријама „композиције и хармоничних структура” (Смит, 2007: 80), одражавајући шире естетске бриге о равнотежи, класификацији и суђењу.

²⁵⁵ Селк на пример продаје „своје ‘вишкове’ и не једе своје најбоље производе: он се храни просом или кукурузом, а продаје пшеницу; једном недељно једе усолјену својетину а на пијацу износи живину, јаја јариће, телад, јагњад” (Бродел, 2007: 169).

Детаљно изложен развој гастрономије налазимо у делу *Гурмански ум* [1995] Мишела Онфреа. Према његовом мишљењу, фигуре које су пресудно утицале на оснивање и развој гастрономије и високе кухиње јесу Гримо де ла Ренијер (1758–1837), Брија Саварен (1755–1826) и Антонен Керем (1774–1833). Њихов живот се одиграва у преломном периоду Француске историје, али упркос свом наводном жаљењу за за сјајем и славом европске монархије”, упркос оштрој критици Француске револуције, сви ће они „величати врлине краља-новца, трговине и нових богаташа, скоројевића или скороједића који ће постати њихове нове мецене” (Онфре, 2002: 152).

Оснивач гастрономског дискурса адвокат и есејиста Гримо де ла Ренијер дао је савременом добу нове обичаје, нове форме конзумирања хране, које су нашле израз у новој дисциплини, *гастрономији*.²⁵⁶ Од самог почетка она је повезана са одређеним позоришним становиштем тако да „постављени сто постаје позорница” (Онфре, 2002: 34), а обедовање престаје да се разумева само као животна неопходност и постаје једна врста догађаја, који има своју драматургију, ликове, публику и критичаре. Ренијер започиње двоструки приступ храни који се састоји од „лудичког писма које се бави добрим јелима, гостионицама, гастрономском критиком у савременом значењу те речи, и једне строге кодификације” (Онфре, 2002: 38). Гастрономија је зато од самог почетка питање односа појединца и заједнице, уживања у догађају обедовања које се посредством језика испоставља на увид колективу, као специфичан однос говора и густативности. Ово је период бројних техничких и архитектонских иновација у кухињи, које Ренијер страствено подржава и заговара. Ту су термичка стерилизација, апарат за филтер-кафу, и увођење новог типа тигања, али и нови начин повезивања кухиње са трпезаријом, путем мини-лифта и акустичке цеви, за комуникацију.²⁵⁷

Далеко важнија од њих је револуција у начину сервирања и послуживања хране. У овом периоду се прелази са француског²⁵⁸ на руски начин, који ће потрајати до данас. Обичај да за столом влада обиље без реда смеђује се посебном

²⁵⁶ Још је у 4. веку п.н.е. постојао комични спев *Хединатеја* грчког песника Архестрата са Сиракузе у коме се користи трмин *гастрологија* (као говор о храни), али модерна дисциплина бира назив гастрономија и тиме постаје „дисциплина номоса, науке о законима” (Онфре, 2002: 58). Термин је у модерну употребу ушао 1801. године са Гримоовим делом *Гастрономија, или човек са села за столом*. Онфре наводи како је „Рабле [...] предлагао израз гастрологија, док је Монтењ помињао науку о чељустима. Нешто касније Фурије ће говорити о гастрозофији” (Онфре, 2002:58).

²⁵⁷ Онфре запажа, како се на овај начин омогућава комуникација „у реалном времену, чиме се интервал између жеље и испуњења своди на најмању меру” (Онфре, 2002: 56).

²⁵⁸ Француски начин послуживања организован је на следећи начин: „[П]опут три чина неке представе: свако од њих трајало је отприлике тридесет минута. Прибор за јело се није мењао и одмах се морало одлучити између хладног предјела, гушчије цигерице, сирева и ситних колача, јер се све то служило истовремено и одмах износило на сто” (Онфре, 2002: 57).

темпорализацијом излагања. Онфре француски начин описује кроз призму политичких категорија: „[C]а једне стране ризик да се остане кратких рукава, с друге опасност да се претовари стомак. Једни се преждеравају други посте. Права слика неједнакости Старог поретка у којем се срећа једних остваривала на грбачи других” (Онфре, 2002: 57). Руско послуживање подразумева изношење јела „по одређеном редоследу. Једно за другим, никад истовремено, већ пре или после овог или оног јела, увек послужујући у круг, око стола” (Онфре, 2002: 57). Управо ова трансформација допушта могућност гастрономије јер послуживање на руски начин дозвољава да читав обед буде организован као прогресија различитих укуса.

У овом периоду се формирају и начела односа међу учесницима оброка, нека врста „гастрономског уговора”, између гостију, домаћина и особља. Домаћин је задужен за ужитак свих својих гостију, према свима би требало да се понаша на исти начин, чиме се друштвени положај одгурује у други план „јер би за столом морала да влада општа једнакост” (Онфре, 2002: 60). Обиље сада мора да се подреди „добром укусу”, а ужитак појединца зависи од ужитка других и без њега се сматра немогућим. Између званица и произвођача хране треба да се успостави слога, а домаћин треба да одабере „свог вазала на основу веома строгих критеријума [...] да буде одличан дегустатор, вешт набављач хране, спретан послужитељ, добар познавалац рачуна, угодан саговорник [...] добар теоретичар и практичар кулинарства” (Онфре, 2002: 64). Све ово делује као савршена буржоаска утопија у којој постоји класа оних који једу и класа оних који раде, а гастрономско писмо, у виду необавезујућег уговора, има функцију посредника, легитимишући успостављену поделу као друштвену хармонију.

Брија Саварен је аутор који је гастрономију покушао да одведе на виши ступањ тако што је своју *Физиологију укуса: размишљања о трансцендентној гастрономији* (1825), осмислио као приказ развојног пута гастрономије како би ова могла да стекне приступ признатим наукама и тамо добије место које јој „по заслуги” припада. Саваренова употреба појма „трансцендентног” очигледно се не поклапа са Кантовим појмом трансценденталног, али по свему судећи, он је смерао у правцу његове раширене употребе као онога „што би се могло сматрати најузвишенијим аспектом неке науке” (Онфре, 2002: 96). Његов покушај да гастрономију оснује као науку подразумева и напор за формулисањем релативно строге методе, која претпоставља „посматрање, постављање хипотезе, проверу у пракси, формулисање једног општег закона и извођење закључка који ће имати вредност научне истине [...] закључка који ће безброј пута моћи да се провери” (Онфре, 2002: 115). Филозофски речник је сада

ступио на територију укуса, као што је гастрономски речник ступио на територију филозофије један век раније. Гастрономија је за Саварена рационално сазнање о свему што има везе са човеком као бићем које се храни. Посебно је занимљив Саваренов покушај обједињавања исхране и сексуалности кроз појам *генеративног чула*, које би требало да на колективном плану означи оно што глад означава на личном – „нагон за одржањем“ (Онфре, 2002: 98). У основи гастрономије је комбинација материјализма и хедонизма – тело као машина која ужива у сопственим физиолошким процесима. Онфре зато сматра да се код њега може приметити једна од првих назнака модерног тела које „више није непријатељ“, чија „унутрашњост [...] више није нешто понижавајуће“ (Онфре, 2002: 118).

За разлику од Ренијера и Саварена, Антонен Карем није био само гастроном, већ и кувар и један од првих представника високе кухиње, „буржоаске кухиње“, величајући вредности буржоазије кулинарским средствима. Према Онфреу, његов стил је био монументалан, онакав какав је био својствен архитектури његовог доба. Каремова буржоаска кухиња одбацује стару подређеност јела зачинима, шећеру и уопште олфактивном искуству (Бродел) и предност даје „оку, гледању и чулу вида“ (Онфре, 2002: 154), структурама развијеним у постору. Да би то постигао, он поједностављује укус и избацује зачине „који умртвљују непце, почев од ђумбира, па преко коријандера и цимета. Сумњичав је према мирођији и уздржава се да претерано користи тамјан, ловор, мушкатни орах, каранфилић и бибер“ (Онфре, 2002: 155). Он даје коначни облик начину на који се храна служи, успоставља одређена правила у презентовању јела, забрањује мешање меса и рибе, захтева већу густину сосова, смањује количину прибора за јело на разумну меру и захтева његово хармонично и симетрично постављање, установљава правило округлих тањира, захтева да број постављених места одговара броју гостију и захтева да имена буду семантички повезана са јелима. У припреми јела установљава категорије *интензитета* (употреба и поређење зачина), *узајамних веза* (дозвољена мешања састојака), *текстуре* (конзистенција јела), *форме* (распоред и презентација) и *таксиномије* (говор о храни) (Онфре, 2002: 155–158). Висока кухиња подразумева одређену констелацију ових категорија: суздржани интензитет, промишљање узајамних веза, компактне текстуре, симболичку форму и једноставну таксиномију. Количина хране поново расте, а Онфре запажа како су за буржоазију од сада „сметње у варењу знак престижа“ (Онфре, 2002: 158).

Основни принцип ове кухиње, међутим, одговара начину на који се конструише видљивост у друштву у целини, преко расцепа између суштине и појаве – то је стварање привида, подређивање понашања друштвеном угледу. То значи да су Кармова јела пуна трансформација, приправљања једне намирнице тако да се појављује као друга: „прекрити, сакрити, помешати, пригушити изворни укус и арому, маскирати, уништити природни производ, угушити га обиљем и количином – радњи, поступака, састојака, третмана” (Онфре, 2002: 161). Од куvara се захтевају комплексне стратегије посредовања, рада на материјалној стварности, како би господарима могао да се испоручи врхунски ужитак. Онфре у оваквом кувању види израз класног пројекта чији је циљ „добијање тешке густе и масне материје која даје осећај сигурности” (Онфре, 2002: 161). Карем, заједно са Савареном и Ренијером, у коначном гастрономију подређују „трговачком погађању и пословним ручковима” (Онфре, 2002: 158).

У Француској ће оваква кухиња потрајати све до шездесетих година двадесетог века, а тек након маја ‘68. одиграће се револуција *Нове кухиње*. Пре тога, међутим, у Италији се спроводи експеримент чија ће позорница бити авангардна уметности, футуристички покрет, са Маринетијем и Филијом на челу:

Да би створили човека који је агресиван, моћан, енергичан, инвентиван и креативан, као и нацију која би му била по мери, Маринети и Филија намењују кулинарству архитектонске задатке и захтевају од куvara да припремају јела при чијем конзумирању ће „свако имати утисак да једе уметничко дело” (Онфре, 2002: 202).

Читав деветнаести век означен је непрестаним приближавањем гастрономије уметности, али тек су авангардисти одлучили да покушају да ову границу прекораче. Ово нас не мора чудити уколико нам је познат њихов захтев за превладавањем институције уметности. Начин на који су ово покушали да остваре у кулинарству био је усклађен са принципима естетског режима, материје која нам се бескрајно обраћа. У њиховим рецептима не једе се само пука храна: „[Ф]утуристи ће поистоветити храну са њеним значењем, зготовљену материју са симболима” (Онфре, 2002: 203). Напад на високу кухињу био је сасвим у складу са принципима напада авангардне поезике на високу уметност, заговарајући „мешавину жанрова: меса/рибе, слатког/сланог, предјела/десерта, јестивог/нејестивог” (Онфре, 2002: 203). У семантизацији хране, међутим, можемо да приметимо резидуум религиозног, поготово трансплантације, која се може читати управо као густативна интеракција са логосом, али је у

футуристичком контексту ова пракса ослобођена за различите ефекте, а пре свега јачање интелектуалних и духовних способности. Будући да њихови оброци нису нужно јестиви, футуристи ослобађају исхрану од непосредног утилитаризма (самоодржање), као и од подређености исхране укусу и повлашћених и масовних конзумента, чиме је кроз своје естетске праксе уводе у простор амбивалентне аутономије.²⁵⁹

д. Додир

Неки историчари чулности сматрају како су промене у пољу тактилности које се одигравају са доласком модерности још увек у великој мери „неистражена територија” (Јуте, 2005: 216). Али као што Фуко показује, неке ствари се ипак могу утврдити – опадање физичог кажњавања, његова замена затварањем, пораст дисциплиновања са непосредним ефектима на тело, кроз понављање и вежбу. Смит додаје како је веза тактилности и сексуалности довела до „потискивања овог чула, а просветитељство је даље омаловажило додир, посебно када је у питању проналажење истине” (Смит, 2007: 100). Наспрам вида који је био „рационалан и модеран” (Смит, 2007: 100) додир је повезан са ирационалним и премодерним. Уписивање родности у поље додира имало је следеће ефекте: док је за мушкарце „размак између тела – девет инча – био [...] сматран примереним” (Смит, 2007: 101), женско тело је „увек било отворено за додир, а према томе и посед” (Смит, 2007: 101). Иронично је да је мушки додир био сматран примеренијим и у акушерској пракси, као представник научног испитивања, он је морао бити рационалан, док је додир бабице сматан агресивним и непоузданим. Иако је додиривање међу мушкарцима сматрано непримереним, неке тактилне праксе биле су обавезне: „[М]ушкост и друштвени статус мерили су се у хаптичким категоријама – колико бола кожа може да поднесе” (Смит, 2007: 101).

Са друге стране тактилног спектра налази се трансфорамција појма удобности: „Вековима пре осамнаестог века, ‘удобност’ се односила на емоционално, морално и духовно благостање” (Смит, 2007: 103), док од овог периода она постаје чисто физичко питање, које се може изложити у категоријама собне температуре, или у ефектима које на кожу има одећа, и уопште се тиче „начина на који је тело третирано” (Смит, 2007: 103). Бродел нам открива да је ово период у коме долази до значајних напредака у

²⁵⁹ У двадесетом веку гастрономске трансформације ће се наставити, са Новом кухињом Андреа Гајоа и Кристијана Милоа, стапањем уметности и кувања Петера Кубелке, и покретањем *eat-arta* Данијела Споерија (Онфре, 2002: 198).

технологији произвођења и очувања топлоте у грађевинама: „[Н]егде од 1720. све се мења: ‘Од времена Регентства, успевамо да се сачувамо на топлотом преко зиме’. А то се постиже захваљујући напретку ‘каминологије’ коју усавршавају постављачи пећи и димничари. Откривена је тајна ‘вучења’” (Бродел, 2007: 277). На основу ових промена дошло се до схватања да „сиромашни, покорени и слаби“ не требају да трпе физичку неудобност, да је одговорност богатих да обезбеде „основну удобност и да постоји право на удобност” (Смит, 2007: 104).

Однос рада и тактилности био је прилика за уписивање класних подела. Елите су сматрале да су они који су радили рукама навикнути на исцрпљујући рад и природно способни да осете својим телом једино анимални ужитак који изазива додир, док су себе, захваљујући образовању, вештинама социјалног саобраћања и слободи од физичког рада, сматрали способним да уживају у „лепоти објекта, покажу суптилност и подреде инстинкт афективних чула” (Смит, 2007: 108). Парадоксално је што је ова пројекција дистанце на естетски ужитак последица трансформације у односу према музејским експонатима сто година раније, када је још увек било прихватљиво и чак пожељно да се они додирују, будући да је посматрање сматрано ограничавајућим, јер је поглед дипирао само до површине предмета. Наспрам тога додир је могао да потврди „аутентичност“, да приступи „истини“. У овом смислу јавне институције су препустиле тактилност модерном капиталистичком тржишту наводећи да они који желе да додирују оно што не поседују треба да оду „у продавницу а не у музеј” (Смит, 2007: 116).

Изузетно значајно за модерну историју тактилности је развој специфичног разумевања сексуалности, које Фуко анализира у делу *Историји сексуалности: воља за знањем* [1976]. У њој се не испитује сама сексуалност, као предмет знања, већ пре свега веза између сексуалности (као поља тактилног ужитка) и дискурса који је регулише, ствара и обнавља. Осврћући се на историју Запада он примећује да смо уместо наводне репресије сведоци све веће пролиферације говора о сексуалности, који се трансформисао од средњовековне исповедне директности до модерне научне суптилности. Фуко показује како се од 17. века може пратити развој императива према коме је неопходно *рећи све* што се „могло тицати уживања, безбројних осећаја и мисли које су, преко душе и тела, у некој вези са сексом” (Фуко, 1978: 24), а крајем 18. века ово се развија у „политичко, економско, техничко подбадање да се говори о сексу” (Фуко, 1978: 26). Уместо табуа, како се то обично мисли, од овог времена секс постаје нешто чиме треба управљати, постаје ствар „полиције“, будући да се сматра да у њему

леже јавни интереси. У очима моћи народ постаје *популација*, повезан са одређеним феноменима и варијаблама, „стопом рађања, стопом смртности, животним веком, плодношћу, здравственим стањем, учесталосту побољевања, облицима исхране и становања” (Фуко, 1978: 28). Зато осамнаести и деветнаести век производе низ различитих дискурса о сексуалности: медицински (нервни поремећаји), психијатријски (менталне болести), правосудни (злочини против природе) и бројне дискурсе друштвене контроле. Модерна друштва су се обавезала да о сексу „увек говоре, придајући му значај као суштој тајни” (Фуко, 1978: 35).

Као што је познато, читаву стратегију моћи под коју потпада аналитика сексуалности Фуко назива *биополитиком*, која поред дисциплинске моћи, *анатомополитике*, заокружује форму власти над животом у модерном добу. Биополитика је облик моћи који се „усредсредило на тело-врсту, на тело прожето механиком живот, тело које служи као подлога биолошким токовима” (Фуко, 1978: 123), тако да надгледање и контрола ових процеса омогућује контролу над популацијом. Уместо закона, она заступа *норму*, уместо смрти квалификовање, мерење, процену и хијерархизацију, односно дистрибуцију норме. Зато сексуалност не треба разумети као нешто што је природно дато, већ као име нечега што је историјски конструисано, велике површинске мреже „на којој се подстицање тела, појачавање задовољстава, подстрек на говор, стварање знања, појачавање надзора и отпора надовезују једни на друге, према неколико великих стратегија знања и власти” (Фуко, 1978: 94).

Све до 18. века експлицитни закони који су раздвајали дозвољено од недозвољеног у домену сексуалности били су црквени и грађански и углавном су регулисали брачне односе. Противприродни акти били су осуђивани, али су припадали питањима правног типа, будући да се закон изводио из одређеног схватања природе. Али 18. и 19. век доносе „удаљавање од хетеросексуалне моногамије” (Фуко, 1978: 38), усмеравајући уместо тога пажњу на сексуалност жена, деце, лудака, криминалаца и хомосексуалаца, чији се говор почео слушати, тако да су уобичајене сексуалне праксе редефинисане у односу на њега. Категорија „неприродног” (инцест, содомија, садизам, некрофилија итд) сада се суштински раздваја од нелегалног и наилази на други тип осуде. Рађа се свет перверзије који се налази у непосредној близини лудила, са адекватним медицинским и психијатријским дијагнозама, који у либертинству прошлости (Дон Жуан) препознаје лудило сексуалности (Фуко, 1978: 39). Преступници сексуалности сада, углавном, не потпадају под законске казне, али су њихови преступи

медикализовани. Они тиме постају више од преступника, постају „прошлост, повест и детињство, карактер, начин живота” (Фуко, 1978: 41), форма живота која има анатомију и физиологију.

Сексуалност почиње да се хвата у машине надзора, посебно у простору породице, која је сада задужена да регулише навике деце, постајући и сама једна од дисциплинарних позорница која посредује ефекте моћи. Моћ се тиме спушта у само поље тактилности, на сама тела, увећавајући простор сопствене ефективности тако што се кроз бригу за ужитак постарала да произведе оне феномене за које се интересовала. Последица њеног интересовања је „множење разноликих сексуалности” (Фуко, 1978: 46), што ће послужити као основ за развој једног типа идентитетске политике модерног доба. Тако што је преко бриге о сексуалности омогућила свој бескрајни продор према телима појединаца, што ју је формулисала као спецификацију појединаца, тако што је пронашла начин да ужитак и моћ једно друго увећавају, моћ је произвела „модерно перверзно друштво“ (Фуко, 1978: 46).

Сексуалност је, према Фукоу, корисна за велики број маневара моћи, од којих наводи четири велике стратегије.²⁶⁰ У прву спада „хистеризација тела жене”, као процес којим се оно испуњава сексуалношћу и тиме интегрише у медицинске праксе као по себи патолошко. Оно се потом повезује са друштвеним телом (чију плодност је требало да осигура), породичним простором и животом деце (коју је требало да производи). Два највидљивија облика хистеризације су „Мајка и ‘нервозна жена’ која је њена слика у негативу”. Друга стратегија је „педагогизација секса деце”, којом се исказује да су сва деца склона сексуалним активностима, које се показују као истовремено природне и неприродне, и зато пуне опасности по заједницу и по личност. Родитељи, породице, учитељи, доктори и на крају психолози бивају задужени да руководе овим опасним сексуалним потенцијалом. Трећа стратегија била је „социјализација прокреативних понашања” у економском и политичком смислу, кроз пројектовања одговорности за читаво друштвено тело на репродуктивне парове. Четврта стратегија је подразумевала „психијатризацију настраних задовољстава”, кроз изоловање и проучавање аномалија у сексуалном понашању са циљем изналажења корективних технологија. Овим стратегијама су одговарала четири привилегована објекта знања: хистерична жена, дете мастурбант, малтусовски пар, изопачен одрастао човек.

²⁶⁰ Видети: Фуко, 1978: 93-94.

Сексуалност је омогућила детаљан приступ телу, његово прожимање праксама моћи на до тада невиђен начин контроле популације. Место на коме се сексуалност пресекала са старим *механизмом здруживања*²⁶¹ била је породица, која је новим праксама дала легитимитет. Породица је, захваљујући свом ранијем статусу, омогућила преношење ефеката биомоћи. Главни њени службеници постали су сами чланови породице, који су са лекарима, педагозима и психијатрима формирали јединствену мрежу. Истовремено су формиране и опасне фигуре које су угрожавале савезништво-сексуалност: нервозна жена, фригидна супруга, равнодушна или мучеништвом спопаднута мајка, импотентан, садистички настројен, перверзан муж, хистерична или неурастенична кћерка, прерано сазрело или већ исцрпљено дете, млади хомосексуалац који обацује брак или занемарује своју жену итд. Породица је постала центар сексуалности, али и извор свих њених проблема. Од средине деветнаестог века она постаје детаљно испитивана као објект знања, а терапеути интервенишу у њеном ткиву како би „опасно тело” поново учинили „компатибилним” са породичним системом (Фуко, 1978: 99). Породица зато за психоанализу није била место потискивања сексуалности, већ, напротив, „главни чинилац сексуализације”, а инцест се налазио „у самом срцу те сексуалности” (Фуко, 1978: 99).

Фуко запажа да се са говором о наводном рађању репресије сексуалности у седамнаестом веку и њеним наводним попуштањем у двадесетом²⁶² скреће пажња са чињенице да је осамнаести век донео далеко значајнију трансформацију, која се тичала реаскидања везе између сексуалности и греха. Постајући секуларна тема, секс постаје брига државе, што је подразумевало и подвргавање појединаца различитим надзирачким праксама, које се обликују унутар педагогије, медицине и демографије. Научна открића закона наслеђивања довела су до разумевања сексуалности као питања „‘биолошке одговорности’ пред врстом: секс не само што су могле да задесе његове сопствене болести, већ је, ако није био под надзором, могао болести било да преноси, било да их ствара за будућа поколења” (Фуко, 1978: 104). Пол се појавио као извор

²⁶¹ Све до осамнаестог века сексуалност је била уоквирена „механизмом здруживања” (Фуко, 1978: 94) кроз систем брака као фиксирање родбинских веза, којима се успоставља размена предмета и имена. Али са успоном нових економских и политичких релација ова савезништва више нису била једнако значајна.

²⁶² Гледано кроз призму репресије, историја сексуалности је имала две преломне тачке: прву, која се јавља током седамнаестог века и који означава долаза великих забрана, што значи искључиво промовисање одрасле брачне сексуалности, прикривања тела, забрану говора о њој и уљудност; другу, која је феномен двадесетог века, као тренутка када се почело сматрати да механизми репресије слабе, када се прелази са сексуалних табуа на релативну толерантност према предбрачним и ванбрачним везама, умањивање осуде превезија и њихова делимична декриминализација као и повлачење неких табуа који су се тичали дечије сексуалности (Фуко, 1978: 102).

капитала за будућност и зато се њиме морало управљати. Низ изопаченост-наследност-изрођавање сачињавао је језгро нове технологије секса.

Очекивало би се да је контрола сексуалности прво примењена на сиромашне, како би се спречило расипање енергије и омогућило њено усмеравање на продуктивност, али се десило управо супротно: „[Н]ајстрожије технике створене су, а поготову примењене, и то са највећом жестином, у економски повлашћеним класама и класама политичких управљача” (Фуко, 1978: 106). Дечја и адолесцентна сексуалност прво је проблематизована, а женска медиализована, међу буржоазијом, јер је управо она почела да разумева своју сексуалност као нешто важно. Деца која су била окружена послугом, домаћим учитељима и гувернантама била су у опасности да угрозе не толико „телесну снагу колико умне способности, морални задатак и обавезу да за своју породицу и за своју класу очува здраво потомство” (Фуко, 1978: 107). Развој и првобитна примена технологија сексуализације на повлашћенима није се тичала потискивања сексуалности већ „тела, крепкости, дуговечности, порекла и потомства ‘владајућих’ класа” (Фуко, 1978: 108), другим речима, самоафирмације, очувања владајуће класе, као „нове расподеле уживања, говора, истина и моћи” (Фуко, 1978: 108). Буржоазија је била преокупирана од средине 18. века начинима на који је могла да произведе нарочито тело, „класно тело“ са здрављем, хигијеном, потомством и расом. Док је аристократија гледала уназад, према пореклу, како би обезбедила свој престиж и савезништва, буржоазија гледа унапред, према билошком наслеђу, „на своје потомство и на здравље свог организма” (Фуко, 1978: 109). Она преузима многе топосе аристократије, али их преображава кроз призме биологије, медицине и еугенике, тако да уместо породичног стабла бива опседнута породичном здравственом и моралном исторјом.

Са друге стране, радничка класа је дуго времена остала изван употребе сексуалности, а према Фукоовим анализама, сексуализација се међу њеним припадницима ширила у три етапе: прва се одиграла крајем 18. века и тичала се промовисања контрацепције као нечега противприродног; потом, током првих деценија 19. века, кроз „морализацију сиромашних” промовисано је формирање „конвенционалних” породица, за које смо видели да су биле инструмент политичке и економске контроле; и коначно, крајем 19. века на њих је почела да се примењује већ развијена правна и медицинска контрола перверзија, „у име опште заштите друштва и расе” (Фуко, 1978. 107). Закасна тематизација сексуалност сиромашних показује да није постојала значајнија брига о њиховм животу и смрти, а радници су морали сами да

се изборе²⁶³ за прихватање постојања соспствене телесности. Када је ова борба добијена, све технике развијене на нивоу буржоазије морале су да се адаптирају како би биле примењиве на њих, што је подразумевало „школе, политику становања, јавну хигијену, установе помоћи и осигурања, општу медијализацију становништва, речју, цео један управни и технички апарат” (Фуко, 1978: 111). Фуко стога закључује да постоје класне сексуалности, али да је „сексуалност првобитно, историјски буржоаска” (Фуко, 1978: 112), док је теза о репресији створена крајем 19. века, када је читава популација сексуализована, и била је покушај буржоазије да диференцира своје тело и редефинише своју сексуалност у односу на друге, како би се заштитила, а тек је накнадно проширена на читаву популацију. Појава психоанализе не може се раздвојити од овог процеса.

2.3. Закључак

На основу овог фрагментарног излагања можемо да реконструишемо у грубим цртама режим чулности који се рађа у Европи током последња два века. Са једне стране, то је чулност која пројектује социјални мир и послушност, омогућене дисциплинарним и надзирачким праксама којима се закон поретка интернализују у опасним класама. У овој чулности они који владају уживају у тишини интелектуалног и продуктивној буци фабричког рада, док се њихов глас једини чује и подразумева аутоматску послушност. Пандан производњи тишине је свакако деодоризација, олфактивна неутралност, која сведочи о хигијени, једном од стратегија очувања живота. Тела повлашћених су окружена бројним мерама заштите, посебно у пољу тактилног ужитка, у коме се рађа нова стратегија моћи, биомоћ. Буржоазија тако ствара своје повлашћено тело, које подразумева визуелну усклађеност са модним захтевима, личну хигијену која је предуслов здравља, лишеност мириса у случају мушкараца или са благом цветном аромом у случају жена, тело комплексног густативног ужитка (допуштено је и гојазно тело), чија сексуалност је један од облика капитала, којим се мора пажљиво располагати како би се очувала класна будућност.

Наличје ове чулности представљају, наравно, сви они који су из ње искључени, а који су заиста њен производ. Ово је време коструисања тела расне, класне и родне другости, које су на различите начине фигуре подређености. Нове надзирачке праксе

²⁶³ Ова борба водила се посебно „поводом градског простора: заједничког становања, близине, окруживања, зараза, као колера године 1832, или проституција и венеричне болести” (Фуко, 1978: 111)

производе знање којим се стварају различите поделе међу сиромашнима, облици криминализације отпора, медикализације престопа и сл. Подређена тела не само да никада нису довољно тиха већ су само опредмећење буке, која нарушава хармонију ефикасног рада и дубоке рефлексije, чиме показују своју лењост и неразвијеност интелекта, што их дисквалификује од приступа моћи. Ово је видљиво и у њиховој неспособности да просуде квалитет хране, будући да њихова исхрана никако не може да се подведе под гастрономске категорије. Једнако као што тишина код повлашћених има паралелу у деодоризацији, бука подређених има паралелу у непријатном мирису, што сведочи о ниском ступњу хигијене, о заосталости која је наводно последица саме њихове природе. Како не испуњавају високе захтеве владајућих класа, стратегије заштите њихових живота, кроз регулацију сексуалности, и нису нешто о чему оне брину.

Све ове карактеристике су у највећој мери последица економске неједнакости, чиме постаје очигледно да је повлашћено тело економско тело, тело богатства које користи своју моћ како би се издвојило, заштитило и како би захватило ужитак, у оној мери у којој не угрожава сопствени опстанак. Стање се делимично мења почетком двадесетог века (повлачење глади, успон хигијене и деодоризације, ширење биополитике, пад цена гардеробе итд), када буржоазија наставља да трансформише своју чулност како би одржала неку врсту очигледне чулне разлике која је истовремено оправдање и награда повлашћености. Модернистичко песништво може се разумети као одговор на овај режим чулности.

III ПОЕЗИЈА И ЧУЛНОСТ

Однос књижевности и чулности је до сада релативно ретко и по правилу само фрагментарно тематизован. Уколико имамо у виду модерно песништво, ситуације је још оскуднија, будући да су студије које се баве чулношћу усмерене или на општији књижевно историјски хоризонт или на други књижевни жанр и период. Осим тога, анализе на које наилазимо углавном се баве видом и слухом, ређе додиром, а скоро никада чулима мириса и укуса. Наше анализа могла би се ослонити на студију Саре Даниус *Чулност модетнизма: технологија, перцепција и естетика* (2002), која почива на посебном, преводилачком и алегоријском моделу интерпретације. Она саодносно књижевности са другим областима чулности види као јединствен „универзум у коме је све опосредовано и у коме нема нивоа или феномена који је изворнији од другог. Он предлаже да је сваки ниво систем означавања који се може превести на друге нивое, наглашавајући истовремено да су различити нивои међусобно повезани али раздвојени” (Даниус, 2002: 52). Наша перспектива, међутим, исистира да овакво раздвајање равни изворно не постоји, већ да је свака раван увек већ испресецана, а не само повезана, са другим равнима и да је зато њихова размена могућа. Уместо да се чулно искуство схвати алегоријски код нас је реч о самој метафоричности овог искуства.

Могли бисмо се такође ослонити на анализе историчара чулности који посежу за књижевношћу. Роберт Јуте на пример анализира естетику 18. и 19. века док Констанца Класен расправља о значају мириса за поетике Бодлера, Малармеа, Вајлда и Рилкеа. Нажалост њихове анализе остају илустративне, ослањајући се на књижевност као на документ који сведочи о чулности одређене епохе. Проблем лежи у чињеници да се, посебно у модернизму, уметност често успоставља као реакција на доминантну чулност, те се не може користити као њена илустрација осим у изврнутом смислу. Наша анализа ће према томе да се запути правцем који је назначен у претходном поглављу, а на секундарне изворе ћемо се ослањати у оној мери у којој сведоче о проблематици којом се бавимо.

1. Томас Стернс Елиот: неподношљива привлачност узвишеног

Томас Стернс Елиот (1888–1965) на њижевну сцену ступио је 1915. године када му је у часопису *Поезија* захваљујући интервенцији Езре Паунда објављена „Љубавна песма Алфреда Џ. Пруфрока” [The Love Song of Alfred J. Prufrock]. Овоме је убрзо следило и објављивање песама „Рапсодија у ветровитој ноћи” [Rhapsody on a Windy Night] и „Прелудијуми” [Preludes] у часопису *Бласт* [Blast] Виндама Луиса.²⁶⁴ Све ове песме биће објављене накнадно у Елиотовој првој збирци *Пруфрок и друга разматрања* [Prufrock and Other Observations, 1917]. Његова књижевна каријера може се посматрати као симптом читаве модернистичке сцене на енглеском језику.²⁶⁵ Долазећи из Америке, са културне периферије, почео је да објављује у новопокренутим часописима и издавачким кућама, али захваљујући снажној умрежености са другим песницима свој генерације, у почетку концентрисаним око Паунда, и њиховом заједничком борбеном наступу, успева да се постепено стабилизује на књижевној сцени, а до средине тридесетих и да се установи као једна од централних фигура енглеског модернизма и културе.

Иако је дошао из Америке, све до седамдесетих година двадесетог века сматран је превасходно британским песником, што је разумљиво посебно ако се у обзир узме његова натурализација као британског грађанина, али и чувена изјава о политичком ројализму и верском англокатоличанству, из предговора његове студије *За Ланселота Ендрјуза* [1928].²⁶⁶ Иако га је Паунд уздизао као модел младим америчким песницима, његова идентификација са британским културним кругом била је толика да су се неки од њих, попут В. К. Вилијамса, отворено опирали Елиотовим „европским навикама мишљења” (Додсворт, 2011: 350), а да ни са публиком ствари нису стајале друкчије сведочи и чињеница да су његови тиражи били далеко виши у Британији него у родној

²⁶⁴ Додсворт истиче како је Елиотова песничка репутација створена захваљујући мрежи пријатеља који су га подржавали још од његових студија на Харварду, попут песника и критичара Конрада Ајкена који је „Љубавну песму Алфреда Џ. Пруфрока донео у Лондон [...] и показао је Харолду Монроу, енглеском песнику и издавачу; Монро је сматрао да је песма израз ‘лудила’. Са друге стране Езра Паунд [...] је ‘препознао Пруфроково лудило’ [...] шаљући ‘Пруфрока’ Ханријети Монро у њен чикашки часопис *Поезија*” (Додсворт, 349). *Прев. аут.*

²⁶⁵ На овај начин га посматра и Миодраг Павловић: „Модернитет је у енглеској поезији почео касније него у француској или америчкој (Витмен!), и донели су га углавном писци америчког или ирског порекла. Али покрет модерности у енглеској поезији је био моћан и имао свој пуни развој, чија се испуњеност најчешће читовала у делима појединих песника [...] и код Т. С. Елиота трајала је од младости до дубоких година зрелости” (Павловић, 1990: 143).

²⁶⁶ Елиот у предговору *За Ланселота Ендрјуза* изјављује како је дошао до становишта да је „класициста у књижевности, ројалиста у политици и англокатолик у религији”, а потом додаје: „Ја сам свестан да је други појам тренутно без дефиниције и да се са њиме лако запада у нешто што је горе од лупетења, мислим на умерени конзервативизам” (Елиот, цит. у Бредшо, 2011: 267). *Прев. аут.*

Америци све до педесетих година двадесетог века (Додсворт, 2011: 350). Његов улазак у британску културну елиту омогућио му је пријатељ и бивши професор Бертран Расел, који га је 1916. године упознао са тзв. „групом из Блумсберија” (између осталих ту су били и Вирџинија и Леонард Вулф, Отолина Морел и Олдоуз Хаксли). У почетку је његова поезија била мање цењена од његове есејистике,²⁶⁷ али након *Пусте земље* [The Waste Land, 1922], коју су му наредне године у својој издавачкој кући „Хогарт прес” објавили Вулфови као засебну књигу са чувеним коментарима, његова рецепција се поступно мења. Централне замерке Елиотовом делу у овом периоду биле су, са једне стране, недостатак кохеренције, а са друге, недостатак храбрости²⁶⁸ коју су поседовали његови француски узори.

Значајан допринос његовом устоличењу као централног модернисте учинио је А. А. Ричардс који је 1926. године анализирао Елотове *Песме 1909–1925*, истичући како је његова поезија јединствена у „тону, контрасту и међуодносу емотивних ефеката, а не интелектуалном схемом коју би анализом могли скицирати” (Ричардс, 2009: 138) закључујући како читаоци од Елиота могу пронађу најбољи израз сопственог стања као и наговештај могућег искупљења. Након његове подршке, али и подршке аутора из Блумсберија, Елиот неће наилазити на значајнија уметничка оспоравања до краја своје каријере. Чак ни његов прелазак у англокатоличнаство 1927. године, који је изненадио бројне његове колеге, није довео у питање његову репутацију, упркос привидне неспојивости његовог ранијег песничког скептицизма и новопронађене вере.

Дела попут *За Ланселота Ендрјуза*, *Чиста среда* [Ash Wednesday, 1930] и збирка *Ариел* [Ariel, 1936] (чије песме су излазиле у истоименој Фаберовој божићној публикацији од 1927. до 1931, са накнадно додатом песмом „Брига о божићном дрвећу” у *Сабраним песмама* из 1954) означиле су овај прелазак новом експлицитно религиозном тематиком и теолошким оквиром. Али су чак и ранији Елиотови критичари попут Алена Тејта²⁶⁹ и секуларисти попут А. А. Ричардса²⁷⁰ поздравили ове

²⁶⁷ Додсворт наводи: „Елиотова престиж као критичара, захваљујући низу чланака у *Новом државнику* (у који га уводи Раслов пријатељ Сидни Вотерлоу), *Атенеуму* и *Тајмсовом Књижевном додатку* углавном су прихваћени позитивно. Блумсберијевци су спремно поздравили бриљантност његове критике – *Света шума* (1920) одлично је прихваћена од стране њихових пријатеља у *Новом државнику* и *Атенеуму*. Али похвале за критички рад водиле су ка коментарима о ‘узаним’ границама његове поезије, превише засноване на књигама а премало на искуству” (Додсворт, 2011: 352–353).

²⁶⁸ Поводом објављивања избора из његове поезије *Песме 1909–1925*, британски песник и критичар Џон С. Сквајер описао га је у *Лондонском Меркуру* као „Бодлера без храбрости” (Сквајер, 2009: 141). *Прев. аут.*

²⁶⁹ Тејт тако наводи у приказу *Чисте среде*: „Његова форма је једноставна, експресивна, хомогена и директна, лишена његових уобичајених елемената насилног контраста” (Тејт, 2009: 191). *Прев. аут.*

текстове, посебно *Чисту среду*, као врхунску поезију. Едмунд Вилсон укључио је свој есеј о *Пустој земљи* у ново издање *Акселовог замка* из 1931, наводећи да иако „није недостојни наследник”, она ипак показује „сликовитост мањег интензитета, будући да је извештаченија” (цит. у Додсворт, 2011: 355).

Његовој најширој популарности свакако ће допринети и писање позоришних комада као што је *Стена* [1934] и *Убиство у катедрали* [1935], који су били изузетно добро посећени. *Стена* је посебно била намењена масовној публици, будући да није била комад у класичном смислу речи, већ нека врста модерне инсценације средњовековних „црквених приказања” који је у извођење укључивао и публику. Оба ова комада настављају његово експлицитно бављење религиозном тематиком, али ће оно свој врхунац свакако доживети са „Четири квартета“ [Four Quartets, 1943], чије стварање и започиње по сведочењу самог песника, са „Бернт Нортон” [Burnt Norton] (објављен први пут у склопу *Сабраних песама 1909–1935*, 1936. године) од стихова који нису ушли у *Убиство у катедрали*.²⁷¹ Четири квартета могу се сматрати његовим последњим великим песничким делом (наставио је да пише краће песме, позоришне комаде и есеје), у коме се на комплексан начин суочава са проблематиком вере у секуларном добу, које свој најдеструктивнији облик поприма током Другог светског рата.

„Квартети“ су наишли на добар одзив међу књижевним критичарима у време свог објављивања, али као што показује енглески критичар Џон К. Купер у својој студији *Т. С. Елиот и идеологија Четири квартета* (1995), њихова порука имала је амбивалентан одјек међу читаоцима, а посебно међу интелектуалном елитом. Један од ретких негативних приказа дошао је из пера Џорџа Орвела који је – у духу марксистичке критике тридесетих година, чија је редовна мета био Елиот – закључио како његова најновија поезија има једино „места за рентијерске вредности, вредности људи превише цивилизованих за рад” (Орвел, 2009: 453). Орвел је у *Квартетима* критиковао „негативни пијетизам, који окреће свој поглед према прошлости,

²⁷⁰ Додсворт истиче како је Ричардс сматрао да је Елиотово ново песништво „боље чак и од најбољих делова *Пусте земље*” зато што је показивало „мање страха од непознатих дубина него раније” (Додсворт, 2011: 356).

²⁷¹ Како нас обавештава британски историчар књижевности Ли Осер: „Четири квартета написани су између 1935. и 1942. године, са размаком од око четири године између прве и последње песме. Оне нису изворно планиране као низ песама. ‘Бернт Нортон’ настао је од стихова који изворно нису ушли у *Убиство у катедрали*. Тек је 1940. Елиот почео да размишља о могућности дугачке песме. Ово дело ‘величанствене оркестрације’ углавном је импровизовано: његова композиција обликована је непредвидљивим силама чије су просветљујуће одлике постале предмет којим се лирски субјект бави” (Осер, 2009: 216). *Прев. аут.*

прихватајући пораз, отписујући земаљску срећу као немогућу, мрмљајући о молитвама и покајању и мислећи како је духовни напредак ‘начин живота црва у стомацима Кантерберијских жена’ – што је сасвим сигурно најбезнадежнији пут који песник може да изабере” (Орвел, 2009: 455). Иако можда делује преоштро, Орвел запажа неке од централних проблема око којих ће се водити расправа када је Елиотова поезија у питању.

1.1. Будућност-у-прошлости

У „Предговору” за *Избране песме* (1928) Езре Паунда, Елиот се залаже за објективну поезију одбацујући истовремено идеју апсолутне оригиналности: „Песма која је апсолутно оригинална је апсолутно лоша; односно у лошем смислу ‘субјективна’, без релације са светом коме се обраћа” (Елиот, 1928: 10). Елиотово схватање објективности, изложено већ у његовом чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат” [1919] садржало је у себи два значајна момента – одрицање од сопствене воље приликом стварања и препуштању нечему већем, односно, писање подразумева „подчињавање свога ја, онаквог какво је у неком одређеном тренутку, нечему вреднијем. Прогрес уметника је трајно саможртвовање, трајно поништавање сопствене личности” (Елиот, 1963: 37). У односу према традицији, „оно што се догађа када се створи неко ново уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила” (Елиот, 1963: 35). Песник је према његовим чувеним речима требао да буде само *катализатор* у стваралачком процесу, хемикалија која не улази у састав новог једињења, али без које се оно тешко може створити. Другим речима, песник је место на коме се процес стварања одвија, али субјект писања није емпиријски субјект, аутор, већ сама традиција, нека врста објективног духа историје песништва. Такође, то значи да новостворено песништво остаје у непрестаном и интезивном дијалогу са свиме што му је претходило. Простор за иновацију у овако описаном процесу неочекивано је мали, али знамо да је Елиотово песништво, посебно у контексту енглеског језика, било изузетно иновативно. Такође је познато да је Паунд након сусрета са његовим песништвом изјавио како се Елиот „обучио и модернизовао потпуно самостално. Остала *перспективна* младеж је урадила једно или друго, али никада обоје” (Паунд, 1971: 40).²⁷² И чини се како је управо

²⁷² Прев. аут.

његова истовремена модерност и класичност један од битних парадокса његовог песништва у коме се огледају проблеми ширег стваралачког контекста.

Питер Николс је у својој студији *Модернизми* (2009) истакао да описану стратегију стваралаштва деле сви такозвани „мушкарци из 1914” (Паунд, Елиот, Џојс, Луис), у покушају да обликују „продуктивни мимезис, који се пре може дефинисати у категоријама интертекстуалности, него претпоставком неког односа између текста и реалности” (Николс, 2009: 176).²⁷³ Али ако је дух традиције тај који пише, ако не постоји препостављена релација између текста и стварности, како је могуће да се у песништву нађе било какво чулно искуство? У претходном поглављу видели смо да и сама чулност за човека постоји тек као нешто опосредовано; према томе, чак и уколико не постоји директна релација, продуктивна дијалогичност међу самим текстовима може да унесе прерасподелу у постојеће стратегије посредовања. Елиот у својим есејима коментарише овакву могућност, почевши од поментуог, у коме песников дух описује као неку врсту „посуде у којој се скупљају и гомилају безбројна осећања, фразе, слике које ту остају све док се не окупе сви чиниоци који могу да се сједине и образују нову сложеницу” (Елиот, 1963: 39). Очигледно је да је Елиот у овом тексту далеко више заинтересован за афективну страну стваралаштва (на другом месту пажљиво раздваја осећања и емоције), али ипак не заобилази ни *слике*, које можемо разумети као заступнике читавог чулног искуства. Песник је, дакле, место на коме се пресецају чулни надражаји, афекти и језик којима традиција пише ново. Ова формулација води нас у правцу идеализма и субјекта као места на коме се, унутар уобразиље, додирују дух и материја.

Афективност је, међутим, у уметности нераздвојно повезана са чулношћу, о чему сазнајемо из Елиотовог есеја „Хамлет” [1919], у коме аутор уводи појам „објективног корелатива” (Елиот, 1963: 58). Једини начин да се уметнички обликује емоција јесте да се нађе „група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те одређене емоције; и то тако да кад су дати спољни фактори, који морају да се заврше у чулном искуству, емоција се непрестано евоцира” (Елиот, 1963: 58). Једнако као и појмовност, и афективност у уметности почива на чулном искуству које се може језички обликовати на различите начине, било као наратив („ланац догађаја”), радња („ситуација”) или као лирски текст („група предмета”). Можемо зато да приметимо како уметност и њени ефекти у читаоцима, према Елиоту,

²⁷³ Прев. аут.

почивају на различитим стратегијама посредовања чулности. Свака наводна непосредност, односно, како он то наводи, субјективност, води у лошу уметност.

Истовремено, не постоји унапред дата стратегија посредовања чулности, као што је то био случај са класицизмом јер уколико објективни корелатив производи емоцију, он то не чини на унапред установљен начин. Другим речима, Елиотов опис објективног корелатива у потпуности се уклапа у Рансијерово разумевање естетског режима, у коме више не постоји поетичко почело које руководи представљањем стварности. Објективни корелатив као појам и није ништа друго до празно место које захтева да се изнова језички конструише устројство које ће изрицати чулну стварност уместо да је саображава неком моделу. Видећемо, међутим, како је управо ово стање за Елиотовог лирског субјекта дубоко проблематично и на који начин он покушава да га разреши.

Напоследку, захваљујући оваквом разумевању Елиот, посебно на почетку своје стваралачке каријере, као претходницу модерног песништва на енглеском језику препознаје метафизичке песнике²⁷⁴ (Џон Дон, Едрју Марвел, Абрахам Каули, Ричард Крешо, Хенри Вон, Џорџ Херберт итд). Период за који се интересује, Елиот идентификује као касни елизабетански и рани јакобински, који припадају позној ренесанси. Ови се ствараоци ослањају на достигнућа драматичара из 16. века (посебно Шекспира), али и на „ране талијанске песнике” (Елиот, 1963: 71), Дантеа, Кавалкантија, Гвинићелинија, Ћина и Монтења (Елиот, 1963: 76–78). Оно што их, према Елиотовом мишљењу, издваја од песника који су дошли после њих јесте „непосредно и сензуално наслућивање мисли, или рекреирање мисли у осећање” (Елиот, 1963: 76), потом „механизам сензибилитета који је био у стању да прогута сваку врсту искуства” (Елиот, 1963: 78) и за који је „мисао била искуство” (Елиот, 1963: 78). За разлику од њих, каснији песници (у 19. веку издваја Тенисона и Браунига) „умеју да мисле, али они не осећају своју мисао непосредно као мирис руже” (Елиот, 1963: 78). Реч је, дакле, о посебном односу између мишљења и чулности, њиховој међусобној саприпадности, у којој се не може одредити њихова јасна граница, или пак у којој се остварује сразмера између духа и материје.

²⁷⁴ Како запажа Џенифер Формичели: „Већи део Елиотовог мишљења, као и добар део његовог стваралаштва у прози и стиху, укоренен је у периоду који се протеже од касног 16. до касног 17. века [...] Простирући се од 1919. до 1934. Елиотов период интензивног бављења књижевношћу 17. века поклапа се са периодом у коме је био критички и стваралачки најпродуктивнији” (Формичели, 2011: 190–191). Прев. аут.

Поставља се питање у којој мери Елиот мисли ову саприпадност, односно да ли је она ближа Хегеловом разумевању класичне или романтичне уметности? Будући да је ово амбивалентан период, у коме се антика поновно перципира и реинтерпретира, али и да је он означен протестантском реформацијом, која је духовност још више очистила од чулности, можемо претпоставити да је у питању управо зачетак модерне уметности која, рансијеровски говорећи, у баналности чулности препознаје трагове духа. Али уколико је реч о равнотежи духа и чулности, вероватније је да Елиот у њој види неку врсту зачетка класичног песништва енглеског језика, које је имало потенцијал да се испуни у наредним генерацијама. Елиот зато наводи да иако је наше искуство стварности „хаотично, неуједначено, фрагментарно” (Елиот, 1963: 78), песник „редовно повезује ова искуства у нове целине” (Елиот, 1963: 78). Видљиво је како из прошлог глаголског времена прелази у садашње, чиме сугерише да оно што се односи на 17. век такође важи, или треба да важи, и за период у коме он ствара. Класична уметност на енглеском, према томе, није успела да се до краја уобличи и као таква она је постала задатак модерног песништва. То значи да је након генерације метафизичких песника дошло до дисконтиунитета у песничком дискурсу, који се може препознати у успону репрезентативности током 17. века, а као преломну тачку Елиот издваја успех Милтона и Драјдена.

Као што се у раном 17. веку остварио врхунац песништва које успева да одржи равнотежу између чулности и мишљења, тако се захваљујући рецепцији Милтона и Драјдена одиграла „дезинтеграција сензибилитета од које се ми више никада нисмо опоравили [...] Обојица су извршили извесне поетске функције тако величанствено добро да је величина њиховог ефекта прикрила одсуство других ефеката [...] али док је језик постајао рафиниранији осећање је грубело” (Елиот, 1963: 78). Песнички дискурс који је формиран у овом периоду према Елиотовом мишљењу није озбиљно довођен у питање све до 19. века: „Сентиментално доба је почело рано [...] песници су се побунили против рационалистичког и дескриптивног; мислили су и осећали у налетима, неуравнотежено [...] У једном или два одломка Шелијевог ‘Тријумфа живота’, у другом ‘Хипериону’ налазе се трагови борбе за унификацију сензибилитета. Али Китс и Шели су умрли, а Тенисон и Браунинг мудро размишљали” (Елиот, 1963: 79). Књижевност која је уследила, са изузетком романтизма, није ни покушавала да уједини мишљење, афективност и чулност, као што се види на примеру сентиментализма, који је уместо синтезе, представљао побуну против разума. Први песници који су успешно нарушили овај уметнички режим нису се уопште јавили на

енглеском већ на француском језику, а Елиот у овом тексту наводи Бодлера, Лафорга и Корбијера. Према његовом мишљењу, они су „многим својим песмама ближи [...] ‘Доновој школи’ од сваког модерног енглеског песника” (Елиот, 1963: 80).

Али зашто је равнотежа искуства и мишљења уопште значајна? Један од разлога за овакву интерпретацију може бити Елиотово искуство идеалистичког мишљења, односно, британског идеализма, коме Елиот посвећује дисертацију под насловом *Знање и искуство у филозофији Ф. Х. Бредлија* [1914]. У њој он наводи следеће:

Само у непосредном искуству су знање и објект јединствени [...] Немамо право, осим у провизорном смислу, да говоримо о *мом* искуству јер је ја конструисано на основу искуства, апстраховано из њега; и свако *ово*, смеђе и тврдо и равно, једнако су идеалне конструкције на основу искуства [...] Једина независна реалност је непосредно искуство или осећање [...] „Моје” искуство је свакако у извесном смислу моје. Али само зато и у оној мери у којој ја јесам то искуство [...] Искуство је нерелационо (Елиот, цит. у Донахју, 225).²⁷⁵

Уколико је искуство нерелационо, то је стога што у њему првобитно нема разлике између субјекта и објекта спознаје, већ је она накнадно унесена. Његова фрагментарност је последица комплексног посредовања и апстраховања који су карактеристични за стварност и субјективност наше епохе, а песништво које успева да реконструира његово јединство заправо долази до оног непосредног које јесте основ искуства, али које више није непосредно приступачно будући да наша спознаја увек већ креће са позиције субјекта. Метафизички песници сведоче својим песмама о овом јединству субјекта и објекта. „Мисао која је искуство” метафизичких песника представља у овом контексту начин да се приступи „изгубљеном основу” у коме су субјект и објект још увек јединствени. Метафизички песници такође сведоче о периоду када фрагментација искуства још увек није била у потпуности нормализована тако да је приступ непосредности био могућ без развијања посебних стратегија представљања.

Како смо већ изложили различита схватања односа чулности и духа, а посебно о месту уметности у овом односу, нећемо их понављати већ ћемо само констатовати да је и Елиот видео излазак из ренесансе као пресудни моменат за даљи развој певања и мишљења. Оно што је он разумео као непосредност може се, наравно, схватити као једна врста конструкције, односно како то Рансијер наводи, пројектовање будућности-у-прошлости, типично за естетски режим. Као што су немачки романтичари поново откривали античку књижевност и у њој видели модел за будуће стваралаштво које би могло да послужи као оруђе еманципације, тако и Елиот метафизичке песнике види као

²⁷⁵ Прев. аут.

један могући модел за модернистичко песништво, који нам открива стазу ка непосредном и јединственом искуству. У питању је, дакле, пројекат повратка из фрагментарности типичне за модерну епоху, у „јединство” које се пројектује на одређену поетику. Пратећи Фукоа, међутим, можемо рећи и да је обнављање ренесансног „јединства” у 20. веку осуђено на пропаст, будући да је након класицистичког раскида између ознаке и означеног, немогућ ослонац на „изворној речи”, која је заснивала самодовољне низове сличности, који су оправдавали преплитање речи и ствари у позној ренесанси.²⁷⁶ Одсуство изворне речи, почела, заправо и јесте пресудни моменат у Рансијеровој тези о естетском режиму (док би у Хегеловим терминима у питању била несводивост духа на материју), у коме се писање ослобађа за неконтролисано кружење.²⁷⁷ Елиотово посезање за песницима ренесансе представља, према томе, једну врсту покушаја повратка почелу, у историјском и онтолошком смислу. Али овај покушај почива на претпоставци да је дати повратак могућ у домену уметности. Разлог за то је начин на који се почело осмишљава: пратећи Бредлијеву филозофију, оно се јавља као изворно неразликовање субјекта и објекта, духа и чулности, односно, као ‘Једно’, које се управо зато превасходно може открити у уметности, а не у филозофији или било ком другом дискурсу, који би дао примат духу над чулношћу (или афективношћу).

Пре него што пређемо на анализу саме поезије, за коју ове поставке могу, али и не морају имати значај, желимо да скренемо пажњу на то да су оне карактеристичне за Елиотово стваралаштво закључно са *Пустом земљом* [1922] и *Шупљим људима* [*The Hollow Men*, 1925]. Промена у тону и приступу јасно је видљива у студији *За Ланселота Ендрјуза* [1928], која са поезије скреће пажњу на мисао и стил теолога позне ренесансе. Сусрет са овим аутором прати Елиотову личну конверзију у

²⁷⁶ Фуко ће, пишући о преласку из ренесансе у класицизам, описати овај процес као пресецање везе ознаке и означеног, која је у ренесанси почивала на сличности: „Тако је дубока везаност језика за свијет коначно прекинута [...] Ишчезава и онај једнообразни слој у коме су се бескрајно укрштали оно што је виђено и оно што је прочитано, што се може видјети и што се може исказати. Ствари и ријечи ће се раставити” (Фуко, 1971: 109). У Елиотовим категоријама, можемо рећи: мишљење и искуство ће се раставити. Фуко додаје како спознајни апарат руковођен чулношћу више неће моћи да чита стварност као језик сличности: „Око ће бити намијењено гледању и ништа више; ухо — само слушању” (Фуко, 1971: 109). Веза означујућег и означеног престаје да буде природна и несумњива и ово доводи до фрагментације искуства. Књижевност, међутим, „враћа језик његовом бићу” (Фуко, 1971: 110), али не може више да се ослони на „изворну реч”, на самодовољне низове сличности који су оправдавали преплитање речи и ствари у позној ренесанси, већ расте „без почетка, без ограничења и обећања” (Фуко, 1971: 110).

²⁷⁷ Будући да Рансијер не расправља о ренесанси, али да је идентификује као период у коме се обликују претпоставке естетског режима кроз реинтерпретацију антике, можемо да констатујемо како је естетски режим једна врста поновне инсценације ренесансе, али без онога што Фуко назива „изворном речи”. Управо зато ренесансна поетика још увек једним делом опстаје у оквиру репрезентативног режима.

англокатоличанство, политички ројализам и уметнички класицизам. Из овог периода су и његова предавања обједињена под насловом *Разноликости метафизичке поезије* (1996), одржана 1926. и 1933, у којима први пут упућује озбиљну критику метафизичким песницима, посебно Дону. У њему Елиот сада препознаје „разочарани романтизам, огорчење и резигнацију пред спознајом да свет није оно што смо желели” (Елиот, 1996: 127).²⁷⁸ Овоме додаје како је он „био способан да искуси и запише многа надчулна осећања, али су ово била осећања ума у хаосу, а не уређеног ума” (Елиот, 1996: 133). Видимо, дакле, да постоји отклон од пређашње уравнотежене слике, која сада постаје само равнотежа између неуређеног духа и чулности, која му је омогућавала да мисли у медијуму уметности, односно да „непосредно искуство пренесе у мишљење” (Елиот, 1996: 133), али не и да доврши ову равнотежу уређеним духом. Кретање у његовој поезији сада је представљено као једносмерно, тако да чулност не може да искупи дух. Као алтернатива овој равнотежи јављају се списи Ланселота Енрдјуза, који је био бискуп, теолог, проповедник и један од преводилаца *Библије краља Џејмса* (1604–1611).²⁷⁹ О последицама овог преусмерења по Елиотову поетику говорићемо даље у тексту, али овде само желимо да скренемо пажњу на то да се са њиме покушава надоместити наводни недостатак Донове хаотичне духовности стабилним теолошким ослонцем у *логосу*.

Занимљиво је како, у поетичком смислу, потреба за почелом као да подразумева захтев за класицизмом (репрезентативним режимом), али да Елиотова поезија никада заиста не напушта модернистичку поетику. Чини се да су последице овог избора по разумевање уметности у потпуности хегелијанске: дух има примат над чулношћу, али не може да се у њој до краја оспољи, односно уметност остаје недовољна за досезање почела иако може бити први корак у „добром” правцу. Такође је значајно да је његово поетичко опредељење праћено политичким и религиозним, имплицирајући одређену релацију између ових поља људске делатности. Његов класицизам зато не треба

²⁷⁸ Прев. аут.

²⁷⁹ Превод *Библије краља Џејмса* је трећи превод Библије на енглески језик који је био званично прихваћен од стране англиканске цркве (пре њега су постојале *Велика Библија* (1539) и *Бискупска Библија* (1568, 1572, 1602). Овај је превод био директни ривал *Женевској Библији* (1560) као најраспрострањенијем преводу *Библије* на енглески у 16. и 17. веку (њeга су читали Шекспир, Дон, Кромвел, Бањан итд). Краљ Џејмс I овим преводом желео је да оконча расправе које су се тичале структуре црквене, а самим тиме и државне власти, које су оправдавале теолошким аргументима. Иако се сами преводи текста нису превише разилазили, у *Библији краља Џејмса* није било обимних фуснота које су у *Женевској Библији* пратиле текст и нудиле интерпретацију усклађену са калвинистичким и пуританским ставовима. У њима се одбацивала нужност црквене хијерархије, а имплицитно чак и неопходност самог краља. Од аутора новог превода тражено је да он потврди нужност свештенства, као и да кроз теологију учини црквену и државну структуру неупитном (Данијел, 2003: 439). Прев. аут.

схватити као искључиво поетичко опредељење већ пре као поетичку жељу која трансцендентализује свој објект, односно која пројектује одређену визију поетичке прошлости као поетичку будућност. Истовремено, она признаје да је оваква поетика једино могућа у ширем контексту политике која је заснована на одређеној религиозности, чиме се људско стваралаштво, делатност и вера окупљају и заснивају на једном почелу. Проблем, наравно, настаје када наводна прошлост треба да се експлицира како би могла да послужи као модел будућности, што и јесте једна од централних тема Елиотове позне поезије.

Напоследку, видљиво је да, барем у његовој есејистици, Елиот показује одређено кретање када је однос чулности и духа посреди. Почињући од ренесансног схватања модела стваралаштва, на који пројектује класичност у виду равнотеже између духа и чула, Елиот се временом дистанцира од њега, закључујући да иако равнотежа можда постоји, она је само равнотежа између некохерентног духа и некохерентне чулности. Уместо тога, своју пажњу усмерава на одређено разумевање чисте духовности, лишене чулности, коју проналази такође у ренесанси, али сада у оквиру теологије владајућег режима чулности. Кроз њу он успева да разреши проблем хаотичности духа, али не и проблем равнотеже духа и чулности, будући да дух схваћен на овај начин превазилази чулност и не може да се у њој до краја уобличи. Класицизам који Елиот заступа стога је, у извесном смислу, осуђен на неуспех. Остаје отворено питање како он са њиме излази на крај у конкретним песмама, и у којој мери његова мисао уопште прати његово стваралаштво, односно да ли између њих постоји равнотежа, или и једно и друго говоре истовремено више и мање него што би сами желели?

1.2. Пруфрок и Геронтион: носталгија за немогућим

Анализу Елиотовог песништва започећемо прегледом чулности у његове прве две збирке *Пруфрок и друга разматрања* и *Песме* [Poems, 1920] (у Америци објављена под насловом *Ara Vos Prec*) које, као што ћемо показати, деле одређене претпоставке. Поетичко кретање које се у њима може ишчитати свој врхунац свакако ће доживети са *Пустом земљом*, али у њој ће се први пут јавити и отворени покушај разрешења проблема постављених у овим збиркама (и зато ћемо јој посветити посебну пажњу). Како се чулност у књижевном тесту по правилу јавља као комплекс различитих

надражаја (Делезовим језиком: *мултисензорни комплекс*) покушаћемо да идентификујемо различите комплексе и да изложимо и интерпретирамо релацију која постоји унутар њих и међу њима. Наша ће пажња зато бити двосмерна: начин конструисања материјалне (и нематеријалне) стварности и начин на који се у њој остварује присуство лирског субјекта и његових саговорника и саговорница. Ово такође значи да се нећемо бавити исцрпном анализом сваке појединачне песме већ да ћемо идентификовати комплексе који се у њима понављају и варирају.

Као полазиште узећемо „Љубавну песму Ц. Алфреда Пруфрока”,²⁸⁰ будући да се у њој, као што ћемо показати, могу пронаћи, макар имплицитно, сви важнији комплекси. Можемо да кажемо како читава Елиотова поезија, спуштајући свој поглед са вечерњег неба, започиње позивом на одлазак у град:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question ...
Oh, do not ask, “What is it?”
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

(Елиот, 1988: 11)²⁸¹

У наведним стиховима кондензована је перцепција која се понавља у читавој збирци. Сва чулна поља се преклапају: вид (у питању је вече), звук (мрмљање у собама, разговор о Микеланђелу), укус и мирис (ресторани са остригама) и, имплицитно, додир (сексуалност, у собама јефтиних преноћишта). На који начин се, дакле, успоставља подела чулности?

²⁸⁰ Даље у тексту „Љубавна песма”.

²⁸¹ „Па појимо сада нас двоје, / Док се небом вече пружа, што је / Као болесник опијен на столу; / Прођимо кроз полумрачне улице оне / Где гуњаво се склоне / Неспкојне ноћи у преноћишта проста / И рибље ресторане за јевтиног госта: / Улице што као мучна расправа следе, / Што подмукло би да те доведе / До једног питања пред којим заћутиш... / Ох не питај ме „шта је?” / Појимо време посета је. // По соби жене тамо-амо ходе, / О Микеланђелу разговоре воде” (Елиот, 1998: 5)

Пре свега, можемо да приметимо да они започињу са позивом; дакле, обраћањем саговорници/саговорнику, које се може разумети као одјек Дантеовог епиграма. Ово обраћање је свакако комплексна игра будући да се отвара питање коме је упућено, да ли саговорници која се јавља касније у песми, читаоцу као некоме ко треба да се придружи искуству лирског субјекта, или је сам субјект на изванстан начин расцепљен тако да упућује позив самом себи (приморан је да донесе одлуку коју не жели или не може да донесе).²⁸² Сам субјект је у наведеним стиховима конструисан као неко ко је усмерен на другог, што ће се понављати и варира кроз читаву збирку, али је ова усмереност амбивалентна. Уместо да његово обраћање доведе до реакције оно се довршава захтевом да се не поставља питање о мотивима, о „подмуклој намери“ [insidious intent], која на овај начин постаје само сугерисана, али не и експлицирана, отварајући простор за различите интерпретације. Уместо разговора, дакле, имамо молбу да до разговора не дође, а право говора припада искључиво субјекту (у другим песмама, ситуација ће бити обрнута, као нпр. у „Портрету једне госпође“ [Portrait of a Lady]). У даљем току песме видећемо да узурпирање права говора не значи толико ућуткивање саговорнице, колико претпостављање онога што би она могла одговорити, чиме се сам разговор показује бесмисленим. На овај начин се остварује ефекат исцрпљености свих могућности разговора, односно приказује се нека врста „пат позиције“, у којој је свака страна одавно изложила своје аргументе, без наде да ће нови аргументи моћи да промене стање, чинећи даљи разговор сувишним и узалудним. Читава песма се зато концентрише око одлуке коју је потребно донети, и која се може разумети као избор између две немогућности. То, такође, значи да његово узурпирање права говора није означитељ његове доминације већ пре његовог пораза. У уводним стиховима још је нејасно о каквој немогућности или каквом поразу је реч.

Следећа два стиха говоре о етеризованости вечерњег неба и они се често наводе као почетак модернистичке поезије на енглеском језику. Њихово одступање од романтичарског, викторијанског, па чак и цорцијанског третмана природе – пресудно је. Уместо да се сагледа као простор аутентичности и могућег искупљења, природа је увучена у материјалистичку клутуру посредством медицинског дискурса. Небо, вече и *етер* који се појављују у изворном тексту (етер је одсутан у Лалићевом преводу), поред

²⁸² Френк Мекормак сматра да се питање раслојава у неколико праваца: „Да ли живот има смисла? Да ли ће жена са којом Пруфрок разговара прихватити његову брачну понуду? Да ли је дух који му се у епиграму обраћа ‘истинити’ дух коме треба веровати [...] или је авет која га води у проклетство” (Мекормак, 2004: 44). Наша анализа, међутим, показује да су претпоставке овог аутора скоро сасвим супротне Пруфроковој дилеми. *Прев. аут.*

тога што представљају одређене појаве материјалног света имају своју митску димензију – у Хесиодовој *Теогонији* они се јављају као божанства,²⁸³ и то најстарија божанства, која се рађају из самог Хаоса, а као таква они су границе космоса и станиште свих богова и људи. Чини се да је ова димензија имплицитно присутна у наведеним стиховима и да начин на који су као појаве повезани представља и једну врсту пародије устаљеног облика третирања наводних основа света. Вече које се простире преко Неба „етеризовано“ је, односно како се у преводу каже, под „наркозом“, лишено сваке релације са светом који обухвата. На начин на који несвесни пацијент лежи у кревету, вече лежи на небу, без икакве битне релације међу њима. Значење *етеризованости* руковођено је контекстом који га окружује јер би без њега оно још увек могло да буде митолошко. Уместо тога, сведоци смо расцепа са митом, али и овај расцеп је амбивалентан – он се тиче пре свега свести о положености у основ. Пацијент и даље лежи на кревету иако тога није свестан.

Могли бисмо да кажемо како је етеризација/анестезија једна од значајнијих метафора ове песме и читаве збирке, као и да се ова метафора превасходно тиче чулности. Анестезија (стгрч. *an-*, ‘без-’ и *aisthesis*, ‘чулност’) доживљава успон током деветнаестог века, када се поред опијума, у научном смислу, констатује делотворност *етера* (који је присутан још од средњег века), азотног оксида, а пред крај века и кокаина.²⁸⁴ Анестезија у наведеним стиховима врши необичну функцију, будући да је вече анестезирано и тиме одсечено од неба и света. Ово, међутим, нема за последицу укидање саме чулности у свету, већ управо супротно, чулни свет више нема никакву релацију са (романтичарском) вечери која га наводно искупљује. Свет, дакле, нема више перцептибилну релацију са својим митским, оностраним основом. Анестезија зато није укидање чулности већ укидање надчулног, те као што дејство етера гаси свест људског тела сводећи га на живу материју (агамбеновским језиком, на *голи живот*), тако је и овде угашена митолошка димензија космоса, а свет је сведен на голу материјалност/чулност.²⁸⁵

²⁸³ Хесиод у *Теогонији* наводи следеће: „Из Хаоса Ереб, а са њим и црна настаде Ноћ / из Ноћи се опет изродише Етер и Дан штоно / их заче и роди из љубавне с Еребом везе. / Земља најприје, једнако себи, звјездано породи / Небо, одасвуд да би застрло њу” (Хесиод, 2000: 55).

²⁸⁴ О појави и значају етера пише Џ. М. Фенстер у својој научно-историјској студији *Дан етера* (2001), наводећи како је он пронађен још у 8. веку, али да све до 19. века није употребљен у медицинске сврхе (Фенстер, 2001: 106–116).

²⁸⁵ Ово би била интерпретација која у обзир превасходно узима начин на који песма покушава да одреди свет и да се одреди према свету, али уколико скренемо пажњу на поетичку димензију, видимо да се релација може разумети и као раскид са поетиком која у свету види митолошку истину, на шта ћемо се вратити нешто касније.

Након уводних стихова коначно ступамо у чулну „стварност” песме, лирског субјекта и читаве Елиотове збирке. Сви они смештени су у градско окружење, као средину која је конструисана људским деловањем и захваљујући томе, опосредована комплексним делатностима модерног човека. Песма почиње описом градских улица, а вече и, касније, ноћ, јесу градско вече и ноћ.²⁸⁶ У „Љубавној песми” град је простор двоструко нарушене видљивости: ноћ и магла онемогућују јасан поглед лирског субјекта.²⁸⁷ Потом, сазнајемо да су улице полунапуштене, као и да кретање на које се упућује позив не подразумева само лутање по улицама већ и ресторани и јефтина преноћишта. Улице, ресторани и јефтина преноћишта у овој песми формирају својеврсну мрежу чулности која ће се понављати и у другим песмама („Прелудијуми”, „Свини међу славујима” [Sweeney among the Nightingales], „У ресторану” [Dans le restaurant], „Усправни Свини” [Sweeney Erect], и, наравно, „Пуста земља”). У њој су повезани одређени тип густативности, олфактивности и тактичности. Улица у „Љубавној песми” води кроз ресторани у преноћишта, чиме се сексуалност имплицира као циљ кретања постављајући га у мрежу која повезује тактилни ужитак са густативношћу и олфактивношћу.²⁸⁸

Пре него што проширимо анализу ове мреже, осврнућемо се на последњи наведени дистих. У њему се напушта градска улица и прелази се у унутрашњост, у собе у којима жене воде разговор о Микеланђелу. Као да нисмо више ни у ресторану, али ни у преноћишту, већ специфичном простору социјалне интеракције који подразумева говор о уметности и који ће се у каснијим стиховима и другим песмама (пре свега „Портрет једне госпође”) додатно продубити. То је очигледно место разговора о естетским питањима, али како је његов предмет Микеланђело, у контексту модернистичке уметности, он делује превазиђено, па се зато може разумети као нека врста симулације разговора, којим се кроз показивање естетског укуса остварује право на учешће у одређеном друштвеном кругу. Са друге стране, можемо приметити и да

²⁸⁶ Сlike урбаног окружења понављаће се у бројним Елиотовим песмама, а свој врхунац ће вероватно имати у *Пустој земљи*.

²⁸⁷ У „Рапсодији” ће ова видљивост бити додатно спецификована – улично осветљење замењује природни извор светлости, функционишући тако што фокусира перцепцију субјекта, руководећи њоме, па чак и преузимајући на себе улогу говорника. Једнако као и улице у „Љубавној песми” перцепција води лирског субјекта у унапред одређеном правцу, десубјективизирајући га, одузимајући му слободу оспољавања.

²⁸⁸ Циљ кретања истовремено покреће питање које до краја песме неће бити вербализовано, будући да се подразумева да је познато саговорницима песме, али да читаоцима остаје скривено. Овим поступком лирски субјект постиже две ствари у односу према читаоцу: напетост и привидно осећање интимности, будући да смо постављени у позицију непрестаног очекивања да се питање коначно постави, али и нас сама чињеница да се оно подразумева привидно увлачи у свет лирског субјекта, коме је ово питање већ познато.

постоји имплицитна тензија између оваквог типа разговора и оног који треба да се одигра између мушкарца и жене, лирског субјекта и његове саговорнице. Овако фокусирану материјалну стварност можемо да, прелиминарно, опишемо као салонску, што значи да она, такође, поседује сопствену мрежу чулних релација коју је потребно изложити. Оне једнако регулишу односе међу субјектима као и градска стварност, и међу ове две мреже такође постоје значајни односи који од њих формирају оно што можемо назвати режимом чулности.

а. Град и салон

Погледајмо сада ближе стихове других песма, као што су „Прелудијуми”, „Рапсодија”, „Јутро на прозору” [Morning at the Window], „Свини међу славујима” и „Усправни Свини”, које сведоче о урбаној средини. Почнимо од „Прелудијума”:

I

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.

And then the lighting of the lamps.

II

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer
From the sawdust-trampled street
With all its muddy feet that press
To early coffee-stands.

(Елиот, 1988: 19)²⁸⁹

²⁸⁹ „Зимско се вече таложи / С мирисом печења у пасажима. / Шест часова. / Догорели пикавци задимљених дана. / А сада нагли плусак пада / Преко блатњавих комада / Увелог лишћа око ваших ногу, / И новина с празних градилишта; / Удара киша / сломљене капке и ветроказе, / А на углу улице усамљен / Фијакерски коњ тропће у пари. // Па ред се светиљки упали. / II / Јутро долази свести / Од млаких бљутавих укуса пива / С улице где струготину табају / Све те каљаве ноге што журе / К раним шанковима где кафа точи” (Елиот, 1998: 15-16).

Наведени стихови релативно су блиски ономе што можемо видети у „Љубавној песми”: вече, хладноћа, довршетак дана/године и урушавање видљивости – понављају се; поново нам се скреће пажња на храну; овај пут у питању су одресци, а до њих допиремо путем мириса, што значи да нас субјект не уводи у ресторане у којима се они служе већ нас задржава на улици; ваздух је поново пун дима, као што је раније био испуњен маглом, што је заиста чест мотив прве Елиотове збирке;²⁹⁰ улице су празне. Постоје, међутим, и нека проширења перцепције: пре свега суочени смо са урбаним отпадом, који се захваљујући киши, претвара у покретну масу;²⁹¹ упркос нарушеној видљивости, ноћ не доноси мрак, већ вештачко осветљење. У другом делу више се не говори о вечери већ о јутру, које доноси нови језик чулности: мирис устајалог пива, који је заостао од претходне вечери, чиме се проширује њена густативност. Густативност јутра, међутим, не садржи мирисе хране или алкохола, већ најаву кафе. Коначно се сусрећемо са масом којој припада ова чулност и која пролази улицом, идући на посао – али овај сусрет је само посредан, будући да је једино што о њима сазнајемо то да имају блаћаву обућу. Сада можемо да претпоставимо и да сломљене ролетне о које је ударала киша припадају њиховим становима, али и да фигуре које су у другим песмама приказане на улици припадају истој маси. Лирски субјект јој, међутим, не припада – он није опседнут журбом, било увече за ужитком, било ујутро за послом, већ посматрањем, запажањем и изговарањем запаженог. Управо то можемо да закључимо на основу песме „Јутро на прозору”:

They are rattling breakfast plates in basement kitchens,
And along the trampled edges of the street
I am aware of the damp souls of housemaids
Sprouting despondently at area gates.

The brown waves of fog toss up to me
Twisted faces from the bottom of the street

²⁹⁰ У „Љубавној песми”: „The yellow fog that rubs its back upon the Window-panes” (Елиот, 1988: 11) [„Та жута магла што леђа таре о окна” (Елиот, 1998: 5)]; у „Јутро на прозору”: „The brown waves of fog toss up to me” (Елиот, 1988: 23) [„Мрки таласи магле избацују ка мени” (Елиот, 1998: 21)]; у „Портрету једне госпође”: „Among the smoke and fog of a December afternoon” (Елиот, 1988: 15) [„Сред дима и магле у децембру, пред вече” (Елиот, 1998: 10)].

²⁹¹ У „Љубавној песми” одводи и магла су били статични: „The yellow fog [...] / Lingered upon the pools that stand in drains / [...] And seeing that it was a soft October night, / Curled once about the house, and fell asleep” (Елиот, 1988: 11) [„Та жута магла [...] Застајао над кналом поврх локава / [...] Па видевши да је млако октобарско вече, / Свио се око куће и тако заноћио” (Елиот, 1998: 5)].

Лирски субјект је још једном посматрач, који види безнадежне слушкиње како припремају доручак, док магла (поново) избацује искривљена лица према њему, са самог краја улице. Овим стиховима се густативност града додатно проширује – као што смо видели у претходној песми, маса јутром пије кафу али се не каже ништа о њеном доручку, док овде сазнајемо да неко ипак доручкује, али само уколико је у могућности да му се овај доручак припреми. Маса, дакле, не доручкује већ прирема доручак. Ово запажање се може проширити метафором вертикале која се два пута користи у овој песми: први пут када се одређује место боравка слушкиња – оне су у подрумским кухињама; а други пут када сазнајемо одакле избија маса људи – користи се реч „bottom“, која је двосмислена и која у датом контексту значи крај, али такође означава дно. Можемо стога да претпоставимо да је градска чулност уређена на тај начин да маса људи која ујутро блатњаве обуће и одеће одлази на посао, испија кафу, и припрема другима доручак, долази са самог друштвеног, а понекад и физичког дна, што имплицира да постоји нека вертикала и да је могуће окупирати друге позиције.

Лирски се субјект, као што смо видели, не налази на дну, али иако се „Љубавној песми” и сам запућује улицом, на другим местима он је пре свега дистанцирани, безинтересни посматрач, према моделу Бодлерофог *фланера*. То такође значи да он (наводно) не суди о ономе што посматра већ да га просто преноси у језик, истовремено га читајући. Читава чулна стварност је за њега, у складу са идеалистичким наслеђем, испреплетена са духом као суштином која се може препознати у свему што је опажено. Рансијеровим речима, за њега *банално постаје вредно као траг истинитог*. Зато се у песми „Рапсодија једне ветровите ноћи” одиграва комплексан процес:

Half-past one,
 The street-lamp sputtered,
 The street-lamp muttered,
 The street-lamp said, ‘Regard that woman
 Who hesitates towards you in the light of the door
 Which opens on her like a grin.
 You see the border of her dress
 Is torn and stained with sand,
 And you see the corner of her eye
 Twists like a crooked pin’
 The memory throws up high and dry

²⁹² „Звецају тањирима од доручка по кухињама у сутеренима, / А дуж угажених ивичњака на улици / Осећам присуство снуждених душа служавки / Што утучено изниклоше из капија у суседству. // Мрки таласи магле избацују ка мени / Искривљена лица са дна улице” (Елиот, 1998: 21).

A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton,
Stiff and white.
A broken spring in a factory yard,
Rust that clings to the form that the strength has left
Hard and curled and ready to snap.

(Елиот, 1988: 21)²⁹³

Са једне стране, улична лампа из претходне песме сада се осамостаљује и преузима право на говор. Било би можда претерано рећи да лампа води перцепцију лирског субјекта, али нам она свакако открива претпоставке на основу којих он чита чулност градске улице током ноћи. Потом, оно што је опажено исказује се кроз низ фрагмената и детаља али без експликације њиховог значења – ово се препушта читаоцу. Према томе, имплицитни лирски субјект користи чулност као систем знакова који се могу прочитати и које ће читаоци као такве препознати, али се претходно подразумева да је сам субјект савладао овај нестабилан говор. И коначно, након што је изложен „објективни корелатив”, након што је језички конструисан, директно се прелази у сећање и начин на који оно наставља да генерише различите чулне комплексе, који својим низањем имплицирају међусобну еквиваленцију.

О чему је у овим стиховима реч? Након поноћи улична лампа осветљава жену која стоји на вратима куће окренута према субјекту, а на њеној одећи видљиви су трагови који указују на начин живота који води. Иако не можемо са потпуном сигурношћу рећи да ли је проститутка, трагови (упрљаност и искрзаност сукње, оклевање да се запути према субјекту) сведоче о насиљу коме је свакодневно подвргнута. Они се додатно продубљују низом асоцијација које израћају у свести субјекта: искривљена и оглодана грана, поломљена и зарђала опруга напуштена у фабричком дворишту (сексуална конотација је јасна). Лирски субјект према томе није изван перципиране стварности већ је са њом испреплитан, заузимајући посебно место посматрача, који не концептуализује опажено, већ кроз бредлијевску призму, пружа

²⁹³ „Пола два / Улична лампа је промунђала, / Улична лампа је загунђала, / Улична лампа рече: ‘Гледај ту жену / Што оклева ка теби у светлости врата / Отворених за њом ко да се кезе. / Видиш да је поруб сукње њене / Искидан и умрљан песком, / И видиш да се угао њеног ока / Уврће попут чиоде искривљене.’ Памћење избацује суво у висину / Гомилу уврнутих ствари; / Уврнуту грану на обали / Глатко оглодану, и углачану / Као да је свет одао / Тајну свог костура, / Крутог и белог. / Сломљену опругу у фабричком дворишту, / Рђу што приања уз облик ког напусти снага, / Жилава и свијена и спремна да сегне” (Елиот, 1998: 18-19).

„непосредно” искуство у коме не може јасно да се раздвоји од онога што опажа (низ асоцијација) и онога што му ово опажање омогућује (улична светиљка као субјект).

У наведеном одломку видимо по први пут појединачну фигуру издвојену из масе у директном сусрету са субјектом-посматрачем, који је и сам посматран, и чије присуство открива страх/опрез на који је приморана посматрана жена. Од посебног значаја јесте чињеница да је у питању управо жена, присиљена да служи као извор мушког ужитка, приказана кроз низ поређења са истрошеним и одбаченим предметима. Две песме из Елиотове друге збирке, „Свини међу славујима” и „Усправљени Свини” доносе нам нешто измењену слику ове релације, као и поступни прелаз са улице у затворени простор. У „Успављеном Свинију” сведоци смо догађаја у спаваћој соби:

Morning stirs the feet and hands
(Nausicaa and Polypheme),
Gesture of orang-outang
Rises from the sheets in steam.

This withered root of knots of hair
Slitted below and gashed with eyes,
This oval O cropped out with teeth:
The sickle motion from the thighs

Jackknives upward at the knees
Then straightens out from heel to hip
Pushing the framework of the bed
And clawing at the pillow slip.

Sweeney addressed full length to shave
Broadbottomed, pink from nape to base,
Knows the female temperament
And wipes the suds around his face.

(Елиот, 1988: 38–39)²⁹⁴

Пред нама је амбивалентна сцена: јутро је, и жена у кревету доживљава нешто што ће се касније у песми именовати као епилептични напад и хистерија, али што, исто тако, може да одговара опису сексуалне екстазе; дату неодређеност посебно појачава мушкарац који се не налази у кревету са њом, већ је устао да се обрије не обраћајући пажњу на њено стање, будући да познаје „женски темперамент” [female temperament]. Амбивалентност описаног догађаја није новост, те као што у претходно цитираној песми нисмо могли да одредимо да ли је жена проститука или не, ни овде не можемо са

²⁹⁴ „Јутро покреће ноге и руке / (Наусикаје и Полифема). / Од тих покрета орангутанских / Чаршавима њиним мира нема. // Тај свели корен бусења косе / под њим прорези где очи вире, / овално О што зуба је пуно, / бутине никако да се смире: // ноге се су колону савијају, / исправе од кукова до пета, / док канцама јастучницу пара / упирући у оквир кревета. // Свини стоји, са бријањем поче, / та женска ћуд добро знана му је; / широка тура, румених леђа, / сапуницу мирно размазује” (Елиот, 1998: 34-35).

сигурношћу да утврдимо да ли се сцена одиграва у борделу или у приватном стану, да ли жена доживљава епилептични напад или сексуалну екстазу; и уколико је то екстаза, да ли је Свини или она сама њен извор. Чини се, међутим, да је дата амбиваленција систематски уписана у текст и да има одређено значење. Једнако као што је бенјаминовско *спонтано сећање* у „Рапсодији” омогућавало да се приступи „истини” перципираног, амбиваленција то чини овде.

Али шта је перципирано? Пре свега, можемо да приметимо да описана тела нису дата као целине, већ као самостални фрагменти: стопала, шаке, коренови косе, очи, овали са зубима, покрети бутина итд. Све то доприноси неодређености будући да не можемо знати коме сви ови фрагменти припадају, какву радњу врше и да ли су уопште део једног јединственог тела. Тек када дођемо до Свинија, целовитост се, макар делимично, поново успоставља, тако што сазнајемо какраткеристике његовог тела: широка задњица, ружичаста боја коже, насапуњано лице. Постоји, дакле, контраст између масе фрагмената која највероватније представља жену и целовитости која би припадала мушкарцу. Ова релација прати такође однос између мушкарца и жене, односно недостатак овог односа: жена је дословно раскомадана и шта год да доживљава, мушкарац више није заинтересован за њу. Он обавља своју личну хигијену препуштајући жени да сама изађе на крај са стањем у коме се налази.

У центру пажње и једне и друге фигуре јесте чулност – мушкарац је усмерен на бригу о свом телу, док се жена налази у екстремном стању у коме је сведена на голу телесност, будући да не показује знаке свести. Жена је приказана као чулно мноштво које је напустио „дух”. Слично Хегеловој критици чулно конкретне свести, жена не може да се покаже као целовито биће зато што не може да се недвосмислено допре до њене супстанце, односно атрибути које лирски субјект перципира не показују се као атрибути са неким недвосмисленим заједничким основом. У суштини, нисмо ни сигурни да ли је у питању једно тело, или је то можда сцена у којој су нам приказани она и Свини. Наметање одредбе жене које смо извршили могуће је само накнадно, када у четвртој строфи Свини иступи као издвојено и целовито биће, окупљено у телу и имену. Након тога можемо да тврдимо да се даљи опис тиче искључиво жене, али се она одређује тек наспрам мушкарца који тако постаје њена суштинска одредница и неко ко доминира над њеним бићем у датој сцени кроз сопствену издвојеност и равнодушност. Његову целовитост омогућује његова свест, чијим се посредством конструише чулна стварност која га окружује, али не само за њега као појединца већ и за лирског субјекта и читаоца песме.

Иако је свест у овој сцени приказана примарно као мушка свест, то не значи да она „природно” припада мушкарцу²⁹⁵ будући да је њено одсуство централни, трауматични догађај песме. Женина сведеност на масу живих фрагмената, таокорећи на *голи живот*, посебно је трауматична за друге жене које се појављују на крају песме. Свинијева равнодушност, међтуим, није за њих необична: „The ladies of the corridor / Find themselves involved, disgraced, / Call witness to their principles / And deprecate the lack of taste // Observing that hysteria / Might easily be misunderstood; / Mrs. Turner intimates / It does the house no sort of good“ (Елиот, 1988: 39).²⁹⁶ Уводећи нове фигуре на крају песме, лирски субјект улази у посебну игру са читаоцем, будући да у текст укључује и посматрача који заузима његово место унутар света песме, вербализујући оно што би он сам могао о сцени изрећи. Али истовремено, реакција жена може се описати као уписивање колективног, дисциплинарног погледа у текст, наспрам кога читалац сада мора да се одреди. Прво смо сцени присуствовали као нечему приватном, као војери који посматрају а да сами нису посматрани, чиме смо сами били ослобођени за перверзни ужитак, али потом нам је лирски субјект открио да се од самог почетка сцена одиграва на граници јавности, будући да су се звуци описаног догађаја чули у читавој згради, тако да он више и не припада приватности у пуном смислу. Читалац сада бива утопљен у масу станара (или проститутки бордела, што остаје отворено) који сведоче и који интервенишу, односно суде о догађају. У контексту времена у коме песма настаје, њухов суд је очекиван: жена која доживљава епилептични или хистерични напад опасна је по читаву заједницу жена, која због ње осећа стид, док Свини за њих нема никакву улогу у овој сцени. Њихов страх, међутим, само сведочи о одређеној подели чулности – жена чији су амбивалентни крици прешли границу приватног и јавног успоставила је означитељ сексуалности који нема јасно означено, и који може да буде било која жена у „кући” о којој говори госпођа Гарнер. На изванредан начин можемо да кажемо како се видљивост читаве куће сада успоставља према принципу означеног за женине означитељске крике. Након што је одлучио да не интервенише, Свини у овоме процесу означавања нема никакву значајну улогу, упркос његове очигледне нарцисоидности и равнодушности.

Крајњи потез поигравања са читаоцем у овој песми састоји се из пројектовања позиције лирског субјекта. Он, једнако као и жене, зна истину самог догађаја и њему

²⁹⁵ Иако на другом месту Елиотов субјект жену именује као „непријатељ апсолута”.

²⁹⁶ „Даме у ходнику осећају / да љага може њина да буде, / позивајући се на принципе, / недолучно понашање куде // примећујући да хистерију / погрешно схватити је лако; / госпођа Гарнер даје на знање: то за кућу не ваља никако” (Елиот, 1998: 35).

би требало да буде очигледно да процес означавања који припада устаљеном механизму заједнице није функционалан. Његова позиција јесте и позиција читалаца, односно, чулност која се у овој песми конструише за читаоца у потпуности припада бестелесном посматрачу, који би се у наратолошком смислу могао описати као (углавном) спољно фокализовани. На овај начин он препушта читаоцу да на основу угла који је за њега одабрао сам донесе суд о ономе што је истовремено за њега конструисао. Како, дакле, читалац види ову мрежу чулности: након оствареног сексуалног ужитка између мушкарца и жене, више не постоји никакв однос, жена је десубјективизирана и без свести, сведена на нешто што је једва више од предмета, док је мушкарац дистанциран, свестан и посвећен чишћењу свога тела (које може имати и метафоричко значење); услед недостатка било каквог свесног, а посебно афективног, односа међу њима, њихова се приватност прелива у јавност, односно њихова тактилноста излази пред поглед великог Другог, лакановски говорећи; епилептични напад/хистерија потом се аудитивно оспољава на амбивалентан начин тако да не може да се разликује од „опасне”, прекомерне, сексуалности; због оваквог оспољења, она, такође, има тенденцију ширења са појединачне жене на све оне које су у њеној близини увлачећи их у исти простор; социјална чулност, поглед великог Другог за лирског субјекта, жене у „кући” и читаоца показује се као селективна и суштински ограничена, али неумољива; напослетку, недостатак женине свести и мушкарчеве афективности имплицира сведеност њиховог односа на испражњену чулност (барем када је Свини у питању) тако да се у описаној сцени препознаје, Бодлеровим језиком, „прогресивно напредовање материје ” – то није опис љубавног пара, нити било какве метафизике која би се могла традиционално приписати љубави.

Чини се да ова песма садржи у себи мрежу коју ће Елиот варирати на више места када буде говорио о сексуалности и односу између мушкарца и жене у модерном добу. Она се може сагледати као део режима који смо препознали говорећи о урбаној чулности, будући да представља проширење његове логике у сфери приватности и сексуалности. Постоји, међутим, још један простор који можемо окарактерисати као прелазно поље чулности, прелазно у смислу да не припада улици, не припада приватности спаваће собе, али не доспева ни до високог друштва салона, и који се можда најбоље види у песми „Свини међу славујима”:

Arpneck Sweeney spreads his knees
Letting his arms hang down to laugh,
The zebra stripes along his jaw

Swelling to maculate giraffe.
[...]
The person in the Spanish cape
Tries to sit on Sweeney's knees

Slips and pulls the table cloth
Overturns a coffee-cup,
Reorganized upon the floor
She yawns and draws a stocking up;

The silent man in mocha brown
Sprawls at the window-sill and gapes;
The waiter brings in oranges
Bananas figs and hothouse grapes;

The silent vertebrate in brown
Contracts and concentrates, withdraws;
Rachel née Rabinovitch
Tears at the grapes with murderous paws;

(Елиот, 1988: 53–54)²⁹⁷

Изгледа да су два момента наведених стихова посебно значајни у нашем контексту – први је анимализација представљених фигура, почевши од Свинија, а други представљање обилног и неконтролисаног чулног ужитка. Читава сцена је смештена у простор који има сопствену послугу, вероватно ресторан, али такође има ауру затвореног, приватног. У њему смо такође сведоци „прогресивног напредовања материје”, које се код људских фигура показује кроз њихову дехуманизацију (која се иначе јавља и у другим песмама, па и у цитираном „Усправљеном Свинију”): мајмуни, жирафе, зебре, кичмењаци и канце представљају њихово референтно поље. Њихова анимализација оправдана је управо њиховом чулношћу – у читавој песми нема говора, само низа гестова који се концентришу око додиривања, једења, пијења, комадања. Понашање, посебно жена, у овој песми показује пијанство, што, поред тога, значи повлачење разборитости (духа). Иако су људи, сви они су приказани као *мање* него људи, мада још увек нису животиње. То су људи који су се предали чулности напуштајући/заборављајући своју духовну „природу”. Они су „свесна” варијација жене из претходно анализираних песме, док је Свини приближно иста фигура.

²⁹⁷ „Мајмуноврати Свини колена шири, / У смеху спушта руке дуге, / Бубре ко пеге на жирафи / Дуж браде зебрасте му пруге // [...] А особа у шпанском плашту / Хтела би Свинију на крило, // Склизне, повуче чаршав стола, / Преврће шољу, на под леже, / Па када ту се среди зевне, / Чарапу нагоре затеже; // Ћутљиви тип у мока мрком / Кроз прозор зајава са стране; / Уноси келнер наранџе, смокве, / Грожђе из баште и банане. // Ћутљиви кичмењак у мрком / Грчи се, мотри, па повлачи; / Рахела нее Рабинович грожђе / Канцама трга убилачким” (Елиот, 1998: 48).

Занимљиво је приметити да постоје две одлике описане чулности које су необично специфичне: конобар гостима доноси воће, наранџе, банане, смокве и грожђе из стакленика; жена која има смртоносне шапе из неког разлога се идентификује као Јеврејка. Воће којим се гости служе егзотично је, тј. вансезонско, тако да представља неку врсту престижа, али сведочи и о мрежи посредовања густативности која је развијена у империјалном центру какав је Лондон. Метропола поседује механизме којима може да суспендује било какву природну законитост и да на располагање густативности испоручи било који ужитак. Са друге стране, Рејчел Рабинович представља такође један облик егзотизма који припада расном дискурсу. Она је заступник нечега што би наводно било спољашње у односу европске расне карактеристике, чиме се описана анимализација људских бића супстанцијализује. У овој песми смо сведоци видљивог антисемитизма који се јавља у раној Елиотовој поезији (такође у песмама „Геронтион” [Gerontion], „Бербанк са бедекером: Блајштајн са цигаром” [Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar], а имплицитно и у још неким). Њиме се описана доминација чулности над духом, симптом модерног доба, упућује на одређену адресу, што ће познији Елиот прећутно одбацити.

Напоследку, у Елиотовој раној поезији постоји посебна мрежа чулности која се издваја од свега до сада описаног будући да инсистира на различитим регистрима и облицима субјективизације. У питању је, наравно, чулност салонског типа, која се први пут појављује већ у „Љубавној песми”, да би се потом продубила у „Портрету једне леди” и имала свој гранични облик у „Хистерии” [Hysteria]. Почнимо од „Портрета”:

Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself — as it will seem to do—
With "I have saved this afternoon for you";
And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet's tomb
Prepared for all the things to be said, or left unsaid.
We have been, let us say, to hear the latest Pole
Transmit the Preludes, through his hair and finger-tips.
"So intimate, this Chopin, that I think his soul
Should be resurrected only among friends
Some two or three, who will not touch the bloom
That is rubbed and questioned in the concert room."
[...]
— Let us take the air, in a tobacco trance,
Admire the monuments,
Discuss the late events,
Correct our watches by the public clocks.
Then sit for half an hour and drink our bocks.

Можемо да приметимо да се, у временском смислу, наведена сцена уклапа у остале анализиране: крај године и крај дана. Овоме се може додати да је режим видљивости на исти начин компромитован: зимско Сунце је на заласку, магла испуњава улице, једини извор осветљења који је преостао је вештачки – овде су у питању свеће, у „Љубавној песми” то ће бити собна лампа. Кућа/соба у којој се „приређује сцена” окружена је, дакле, мрежом градске чулности, али се из ње издваја на неколико начина: они који у њој учествују воде разговор, који се и овде и у „Љубавној песми” остварује само имплицитно, односно он је приказан на тај начин да се искази једне стране експлицитно наводе, док се искази друге само наговештавају или подразумевају; предмет разговора, барем на први поглед, јесте уметност (Шопен, Микеланђело, споменици); конзумира се алкохол (посебан тип пива, „бок”), али на строго регулисан начин, без икакве разузданости или екстатичности какву смо видели у песмама са Свинијем; можда је од умереног испијања пива боља илустрација о чулности ових тела нешто што се непрестано понавља и у „Портрету” и у „Љубавној песми” – испијање чаја и једење пропратних колача (тост, мармелада, торте, сладолед); дувански дим који испуњава унутрашњост собе можемо разумети као продужење уличне магле, тако што истовремено омета вид и дисање – статичност атмосфере је очигледна; читава интеракција се успоставља као амбивалентно „подражавање” одређеног модела – у наведеним стиховима модел је позоришни, „Јулијина гробница”, док ће у „Љубавној песми” бити наведен низ других модела – врхунац овог подражавања је метафора навијања личних сатова према јавним, чиме се модели понашања јасно одређују као јавни, колективни.

Насупрот разузданих сцена ранијих песама, сада смо сведоци социјалне и чулне суздржаности и овај прелаз могли бисмо описати као кретање од „нижих” ка „вишим” чулима. Док су раније доминирали тактилност, густативност и олфактивност, сада доминирају слух и вид. Али рећи да је дошло до промене тежишта није довољно јер је у центру пажње ове мреже чулности уметност као модел и садржај, чиме се пројектује

²⁹⁸ „Сред дима и магле у децембру, пред вече, / Нека се сцена – како је згодно – подеси сама, / Уз ‘сачувала сам вече да проведем с Вама’; У замраченој соби четири воштане свеће, / Четири круга светлости горе на стропу, / Атмосфера ко у Јулијином гробу. / Спреман за све оно што рећи ће се, ил’ неће. / Ишли смо рецимо, најновијег Пољака да слушамо / Како косом и прстима прелудијуме преноси. / ‘Тако присан, тај Шопен, да мислим да душа му / Треба да васкрсава међу пријатељима само, / Двоје или троје, који ни такнути неће / Тај цвет што свет га у сали загледа и окреће’ / [...] – Хајдемо на ваздух, у дуванском трансу, / Споменике разгледајмо / И новости претресајмо, / Па да сатове према јавним подесимо / И пола часа уз пиво поседимо” (Елиот, 1998: 10-11).

и ново тело субјективности. Оно је усклађено са одређеним очекивањима, али је, пре свега, оспособљено за ужитак који није био могућ у претходним песмама, за ужитак у конзумирању уметничких дела. Субјекти ових стихова припадају популацији која је у могућности да еманципује своју чулност, да је „одухови”, чиме се издваја из уличне и кафанске „месе”. Њено издвајање се остварује кроз низ варијација на основну тему ужитка: уместо меса, конзумирају се колачи; уместо кафе, чај; уместо обичног пива, бок; уместо сексуалности, „разговор”. Наспрам фрагментарног тела, границе су сада јасне, а актери индивидуализовани и (привидно) аутономни, што се додатно наглашава њиховом способношћу да доносе естетске судове на начин који их издваја чак и из концертне публике.

Са друге стране, овај разговор у коме се оспољава наводна духовност субјекта показује се дубоко амбивалентним – иако је предмет разговора уметност, видимо да је она у основи инструментализована како би се дошло до другог циља: жена која говори користи је као повод да би саговорника позвала на виши ступањ интимности, на „пријатељство”. Привидна супериорност њиховог естетског суда, која се исказује као уздржавање од „додиривања” и „трљања” музичког цветања (тактилна метафора), односно од преиспитивања изведеног дела, успоставља се као претпоставка њихове повезаности која може да их одведе у интимнији однос, претпостављамо (поново) у тактилни ужитак сексуалности. Једна тактилност (додиривање цветања звука) замењује се другим додиривањем, а еротска импликација је, иако амбивалента, приметна. Мрежа салонске чулности, барем у овој тачки, повезује се са мрежом уличне, градске чулности, и тако добијамо прве обресе једног свеобухватног режима чулности. Међутим, сексуалност се непрестано одлаже и на њено место долази разговор, будући да, како сазнајемо из остатка песме, лирски субјект, мушкарац, не прихвата позив, односно дату амбиваленцију намерно чита погрешно. И то је вероватно једина значајна разлика између сексуалности „јефтених преноћишта” и „салона” – у „салонима” постоји одређена конструкција којом се она посредује.

Игра између жене и лирског субјекта стога се може описати на следећи начин: говорећи о уметности, она истовремено у другом, имплицитном регистру, саговорнику упућује позив на сексуалност, који он, будући да припада субјектима комплексне и „одуховљене” чулности, у потпуности разуме, али се понаша као да га не разуме и учествује у разговору само према његовим експлицитно исказаним темама и правилима, чиме жени имплицитно ставља до знања да је одбијена, што је њој такође јасно. Описана амбивалентност њихове комуникације може се зато разумети на сличан

начин као и чулност коју је субјект перципирао на улици: материјална стварност је језик који се може дешифровати у истој мери у којој је сам језик шифрована материја. Као његова „материјална” страна, нека врста „непосредне” датости, у „Портрету” се показује свакодневни разговор, али једнако као што опажена женска фигура у „Рапсодији” може бити текст који сведочи о сопственој истини која је неизговорена, тако и сам говор жене у „Портрету” може сведочити о њеној неизговореној истини. Суштинска разлика у томе је што жена на улици ћути и нуди се као предмет погледу посматрача, док у салону жена говори као аутономни субјект и покушава да завлада над саговорником тако да он учествује у испуњењу њене жеље (која не мора бити искључиво сексуална, али свакако представља одређену конструкцију ужитка). Видимо зато да је начин на који се конструише чулност, иако смо напустили улицу, остао непромењен.

Уколико сада поново погледамо „Љубавну песму Алфреда Џ. Пруфрока”, видећемо да се и тамо јавља описана логика, а у извесној мери и продубљује:

And indeed there will be time
To wonder, “Do I dare?” and, “Do I dare?”
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair —
(They will say: “How his hair is growing thin!”)
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
(They will say: “But how his arms and legs are thin!”)
[...]
And I have known the eyes already, known them all—
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?
And how should I presume?

(Елиот, 1988: 12)²⁹⁹

У наведеним стиховима први пут се јавља заменица „они”, којом се нејасна колективност супротставља „аутономном” лирском субјекту и која може да се разуме као наставак „јавних сатова”. Ова колективност изузетно је значајна за разумевање

²⁹⁹ „И доиста, биће времена / Да мислим: ‘Да ли смем?’ и ‘Да ли смем?’ / Низ степенице да се окренем / С ћелавим местом у средини косе / (Рећи ће: ‘Како му теме проредило се!’) / Обучен за пре подне, крагна до врата се дигла, / Кравата скупа и скромна, а једноставна игла — / (Рећи ће: ‘Како само утањи се!’) / [...] И познао сам већ те очи, све редом — / Те очи што те мотре у формулисаној фрази, / Па кад сам формулисан и прободен плазим, / Под врхом игле на зиду се трзам, / Како да изразим, / Испуњем остатке навика и дана / И како да се дрзнем?” (Елиот, 1988: 6-7).

режима чулности о коме се говори у раној Елиотовој поезији: њој припадају коментари који се тичу појаве лирског субјекта, али се она пре свега идентификује са надзирачким погледом. Можемо стога да констатујемо како се у њој формира оно што ће Лакан описати као поглед великог Другог, а у нашем случају поглед самог режима чулности. Уколико постоји нека регулаторна инстанца, неки модел који треба подражавати, може се рећи како он почива на овом режиму и како посредством процеса наметања нормалности кроз интернализацију надзирачког погледа долази до структурирања саме чулности. Овај поглед је материјализован у стиховима у којима очи „фиксирају” и „прибадају” лирског субјекта, чинећи од њега предмет проучавања, свдећи га у метафоричком смислу на инсекта у инсектаријуму. Истовремено, ово фиксирајуће проучавање јесте и наметање, каталогизација његовог постојања, додељивање улоге која му претходи и у којој он мора да исцрпи своје постојање. Надзирачки поглед на себе преузима улогу почела владавине које доноси одлуку уделу у заједничком заједнице сваког појединачног бића. Проблем са којим се субјект сусреће, наравно, лежи у томе што он не може да се идентификује са додељеним уделом, односно што дати поглед не може да прихвати као несумњиво почело сопственог постојања.

Шта је то што се од субјекта захтева? О томе можемо закључивати углавном посредно: његово тело је слабо и показује знаке старења и пропадања, према томе, од њега се захтева младо и здраво тело; облачи се према одређеном стилу и учествује у примереним разговорима, конзумира адекватне напитке и јела у за то унапред одређеним просторима итд. Од њега се, према томе, захтева да учествује у одређеном репрезентативном режиму који сада није уметнички већ се тиче самог постојања. То значи да он мора да испуни улогу „мушкарца” конструисану у датој друштвености, уз читаву амбивалентну мрежу жеље са њеним површинским забранама и имплицитним заповестима, које кроз кршење забрана обећавају освајање ужитка, али такође подразумева биополитику, односно, брак и заузимање места у малтусовском пару (што се често наводи у вези са овом песмом).

Јасно је из овога да сусрет са женском фигуром, који је у самом средишту песме, субјект не може разрешити на начин који се од њега очекује:

And I have known the arms already, known them all—
Arms that are braceleted and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair!)
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.

[...]
 And would it have been worth it, after all,
 After the cups, the marmalade, the tea,
 Among the porcelain, among some talk of you and me,
 Would it have been worth while,
 To have bitten off the matter with a smile,
 To have squeezed the universe into a ball
 To roll it toward some overwhelming question,
 To say: "I am Lazarus, come from the dead,
 Come back to tell you all, I shall tell you all"—
 If one, settling a pillow by her head,
 Should say: "That is not what I meant at all;
 That is not it, at all."

(Елиот, 1988: 12–13)³⁰⁰

У наведеним стиховима долазимо и до модела репрезентативности, који субјект одбацује као сувишан – у питању је новозаветни лик Лазара – у осталим стиховима наићи ћемо на низ других експлицитних или имплицитних фигура: Хамлета, Марвела, Дантеа, Микеланђела и Одисеја. Видимо да све оне припадају регистру „традиције”, западног канона, али вреди напоменути да су то фигуре које он сам наводи као немогуће моделе, а не његова саговорница. Његова видљивост унутар поделе чулности не треба да се уреди према жанровским одредницама (то нико не захтева од њега), то је нешто што припада његовој личној жељи. Уместо тога, она треба да се обликује према захтевима пројектоване колективности модерне националне државе (што подразумева породицу, рад и ратовање). Субјект је стога окружен двоструком немогућношћу – са једне стране, не жели да прихвати удео у подели чулности који му се нуди и који се од њега захтева, а са друге, не може да оствари онај који прижељкује. Овај расцеп извор је његове егзистенцијалне тексобе, која за последицу изазива његову немоћ/импотенцију: једине фигуре са којима може да се идентификује су Полоније и дворска луда.³⁰¹

³⁰⁰ „И познао сам већ све те руке, све редом – / С наруквицама и беле и голе / (Но у светлу лампи с лаким рујем маља!) / Да л’ ме то парфем из неке хаљине / Застрањује у неке даљине? / Руке што мотају шал, или леже дуж стола. [...] И да л’ би вредело, на концу конца, / Да после шоља, мармеладе, чаја, / Уз порцулан и разговор што нас спаја, / Да ли бивредело, исплатило се, / Да све се скрати, сврши осмехом све, / Да свемир у куглу збијем и упутим / Да се котрља до неког питања / Пред којим заћутим, / Да кажем: ‘Ја сам Лазар што из мртвих се врати / Да све ти каже, све ћу рећи, све ћеш знати’ – / Кад човек, док јој јастук намешта под главу, / Мора да аже: ‘Уопште нисам мисли тако. / То уопште није тао’” (Елиот, 1998: 7-8).

³⁰¹ Како Пруфрок наводи: „No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be; / Am an attendant lord, one that will do / To swell a progress, start a scene or two, / Advise the prince; no doubt, an easy tool, / Deferential, glad to be of use, / Politic, cautious, and meticulous; / Full of high sentence, but a bit obtuse; / At times, indeed, almost ridiculous— / Almost, at times, the Fool” (Елиот, 1988: 14) [„Не! Ја нисам принц Хамлет, нити је требало да сам; / Племић сам из пратње, што таман има даха / Да почне неки призор, да развоју маха, / Посаветује принца; алат што послужи свуда, / Покоран, ком је до услуге стало, / Опрезан, лукав и ситничав ја сам, / Високопаран, но ограничен мало; / Понекад заправо, скоро смешан да сам – / Скоро, понекад, Луда” (Елиот, 1998: 9)].

Истовремено, питање немоћи, које се овде први пут јавља, постаће једно од централних питања Елиотове поезије, а преко „Геронтиона” и *Пусте земље* добиће митске и теолошке димензије.³⁰²

Лирски субјект нам у наведеним стиховима представља другу женску фигуру у салону, која се успоставља на различит начин у односу на жене на градским улицама или у кафанама и ресторанима. Прво што бисмо могли да на основу „Љубавне песме” претпоставимо јесте да постоји неравноправна заступљеност мушкарца и жене у „разборитом” говору: мушкарац једини говори, док се женини одговори дају као његове претпоставке – дакле, као његове пројекције, чиме се она посредно ућуткује. Другим речима, као и у „Портрету”, и овде слушамо монолог који је допуњен имплицитним или претпостављеним репликама. Али будући да је у „Портрету” говорник искључиво жена, чини се да је монололичност говора значајнија од поделе чулности према родним координатама, тако да се може приметити како је у салону говор увек монолошки, чак и ако постоји имплицирани одговор. Потом, тело женске фигуре је поново приказано у фрагментима (руке, глава, очи итд.) али сада она није занемарена, већ је у самом средишту пажње, а наша перцепција није опосредована бестелесним „свезнајућим” лирским субјектом, већ оним који је и сам актер догађаја које нам преноси. Опажени фрагменти нису ништа друго до фиксације самог лирског субјекта, као његов покушај да изађе на крај са целином која га постепено савладава својим питањима или одбацивањем његових одговора.

Целовита или не, тела обеју протагониста у овој песми пажљиво су припремљена за партиципацију у заједничкој чулности. Лирски субјект облачи „јутарњи капут”, крагну закопчава до грла, носи кравату која је „скупоцена али скромна”, са „једноставном иглом” – једнако као и разговори о уметности, ово упућује на некога ко је у могућности да развије одређени укус, као и да приушти оно што такав укус налаже. Жена, чија гардероба није исцрпно описана, носи хаљину, која се вуче по поду, носи наруквице на огољеним рукама, које понекад умотава у шал, а посебно је од мушкарца издваја чињеница да је намирисана. Видимо и то да се у наведеним стиховима олфактивност успоставља управо на начин на који су је описивали

³⁰² Зато сматрамо да Милена Владић греши када тврди како Пруфрок не може да се до краја уобличи зато што „прихвата кондиционале и прошло време у смислу језичких, то јест, временских структура [...] стога што одбија могућност садашњем времену и његовој претпостављеној вредности и важности у одређивању управо појма идентитета. Пруфрок за себе наводи да не жели да буде, то јест, да нема значење” (Владић, 2014: 41). Није Пруфроков проблем у одбијању идентитета – он га очигледно препознаје у одређеним моделима Шекспирове драме – већ у његовој немогућности да досегне жанр трагедије и епа, услед промене режима чулности.

историчари чулности, тако да је мушкарац деодоризован, а жена „утопљена” у облак парфема (чија семантизација зависи од његовог типа).³⁰³ Они су, према томе, усклађени са извесним модним, визуелним/олфактивним обрасцем који одговара одређеном друштвеном слоју и одређеном времену. Изложени погледу очију / мирису носева, који им суде према њиховој појавности, они се, како се то каже у „Портрету”, усклађују са „заједничким сатовима”. И једно и друго тело смештено је у удобном намештају, односно удобност је значајна одлика њихове заједничке чулности. Очигледно је да оба субјекта припадају популацији чији удео у подели чулности подразумева слободно време, физичку удобност, естетизацију свакодневице и еманципацију личног укуса. Почело овакавог удела дакако није супстанцијално већ материјално-историјско, и по свему судећи, они не припадају маси улице, већ онима којима се „оброци припремају”, што значи да њихов удео не почива на продаји сопственог рада већ да је заснован на постојећем и акумулираном богатству (отуда Орвел помиње „рениџерске вредности“ у вези са Елиотовом поезијом).

Почело се у раној Елиотовој поезији може препознати у два облика: као оно које припада модерној друштвености, модерном режиму чулности, који испоставља своје арбитрарне захтеве пред појединца и као аутентично почело, само „реално” које превазилази овај режим, и које нам се обраћа у текстовима традиције, што обично значи у руху митолошких и религиозних представа. Пре него што пређемо на (не)релацију субјекта са ониме што он доживљава као аутентичну основу, осврнимо се на режим чулности у коме се затекао, односно који је контструисао за читаоца. Ми смо га представили кроз две комплексне мреже, мрежу градске чулности и мрежу салонске чулности, које имају одређене додирне тачке, односно које формирају јединствени

³⁰³ Начин на који се говори о мирису, међутим, открива још нешто. Елиот ће често женама додељивати снажне мирисе (у „Портрету” жена пуши цигарете, што је почетком двадесетог века било проблематично будући да се дуван везивао за мушкарце), који код њега могу да се сведу на помињани „odor di femina” осамнаестог века, којим се заводе мушкарци и који је означитељ сексуалности. Са друге стране, он користи и флоралне метафоре (у „Портрету” на пример имамо зумбуле и јорговане) за које знамо да представљају пацификацију женске сексуалности. У овим стиховима, међутим, о женином мирису сазнајемо само посредно, тако што нас субјект обавештава да он продире у саму структуру говора и да га наводи на дигресије. Ово је необично сведочанство о вези између опажања и писања, о поклапања форми перцепције и уметничких форми. Парфем једноставно нарушава линеарност свести субјекта, као нешто спољашње и друго у односу на њу, али истовремено нешто њој сразмерно, и не допушта му потпуну стваралачку власт над сопственим монологом. Уколико је жена приказана фрагментарно, ни мушки стваралачки субјект није у потпуности аутономан и целовит, и уместо кретања ка испуњењу уметничке намере, уместо рационалности и ефикасности, он је приморан на неодређено одлагање. Прихватајући овакву поставку можемо сваку дигресију у „Љубавној песми” сагледати као присуство женског саговорника (чулности, другости) у његовом језику. Ако је лирски субјект хетеросексуалан, његов језик, захваљујући парфему жене је транссексуалан (на сличан начин на који ће то бити Тиресија у *Пустој земљи*).

режим. Полазећи од „Љубавне песме” видели смо да је време у које се смешта крај дана и крај године, односно да временом доминира метафора краја, која за собом повлачи компромитованост природног извора светлости (Сунца као метафоре средишта, основа), што, међутим, није доводило до мрака већ до вештачког/технолошког осветљења и строго контролисане/опосредоване перцепције. Видљивост је била компромитована маглом, која је ограђивала и гушила, а улице су биле затрпане ђубретом. И једно и друго имплицира недостатак протока, недовршеност пројекта деодоризације града који је започет у 19. веку, помоћу кога се у овим песмама имплицира одсеченост света од његове „идеалне” деодоризоване природе.

Субјект је по правилу био мушкарац, а његов однос са опаженим фигурама и предметима формирао на линији посматрач–посматрано, тако да он сам није учествовао у описаним сценама. Субјект је био повучен из света који му је био на располагању, тако да се налазио у позицији повлашћености, остајући практично невидљив. У свету је перципирао анонимне фигуре, често жене, ређе мушкарце, који су, током ноћи, били концентрисани/присиљени на ужитак (доминација „ниских” чула), било кроз храну и пиће било кроз комплексну чулност сексуалности. Уколико је било јутро, исте ове фигуре журиле су на посао, чиме се пројектовала одређена временска и просторна подела учешћа у заједничком заједнице. Прелазна поља чулности, спаваћа соба и кафана, сведочила су о потпуном телесном повлачењу лирског субјекта, који је деловао као чиста перцепција, док су представљене фигуре постајале „исувише” телесне, што је доводило до њихове анимализације или фрагментације услед повлачења свести. Фигура која је била центар моћи у оваквим ситуацијама и даље је био мушкарац, коме су жене биле на располагању у сваком смислу.

У читавом овом простору појављује се дисциплинарни поглед, са којим се субјект свакако не идентификује, али који функционише на сличан, бестелесан начин као и он. Дисциплинарни поглед (заправо опажај) показује се као инстанца која суди и додељује обавезујуће улоге појединцима, али да истовремено нема целовит увид у њихово постојање, чиме се показује дубоко проблематичним. Овај поглед поново се јавио у салону, а његов главни носилац сада је била жена (иако је на њега претходно такође упозоравала жена скрећући пажњу на расцеп који не може да се премости) у њеним одбацивањима жеље лирског субјекта да се идентификује са репрезентативношћу традиције.

У салону смо видели и низ других трансформација: субјект је сада учествовао у сценама које је преносио, директно се суочавао са својим саговорницама. Правог разговора, међутим, као ни на улици, није било, већ само опосредованог монолога. Говорник није био јасно родно означен, чиме се жена која је остварила право постојања у овом простору уздигла до видљивости и моћи. Салон је донео доминацију „виших” чула и посебно развијену културу којом се конструисала ова „виша” чулност, успостављајући их као баријеру према онима који јој нису (унапред) додељени. То је значило комплексне језичке игре моћи између саговорника, дубоко естетизовану перцепцију, појавност и окружење, од којих се захтевало подражавање одређеног модела.

У извесном смислу, у овим мрежама чулности ради се о класној вертикали, где са једне стране имамо урбани пролетаријат, а са друге буржоазију. Почело које је структурирало поделу чулности може се зато идентификовати као богатство. Због тога је чулност свих класа повезана и заправо се међусобно условљава (као што се то може видети у песми „Јутро на прозору”, где служавке спремају доручак својим послодавцима, али саме нису приказане како доручкују). Пролетаријат се испоставља субјекту на посматрање, као предмет, и није у стању или у могућности да са њиме уђе у директан, артикулисан однос (може само да „мрмља“), већ је у песми увек опосредована говором субјекта и повремено фигурира као објект сажалења (поготово жене). Маса сиромашних, маса радника и радница није у стању да проговори у раним Елиотовим песмама, а истовремено је карактерише претерана чулност и мањак духовности (једе и пије „тешку” храну и пића, заудара, обитава у прљавштини улице, улази неопрезно у сексуалне односе итд), тако да постоји на граници људског.

Већ на основу интеракција у које субјект (не) улази, можемо да препоставимо да припада буржоазији, будући да се тек у салону одиграва нешто значајно за његову егзистенцију. Буржоазија је способна да говори, али изгледа да није способна да уђе у дијалог, поседује ум, али само монолошки ум. Наспрам рада, карактерише је доколица, храна која није неопходна за самоодржање, телесна удобност, естетски ужитак (концерти, представе, изложбе). Лирски субјект више није издвојен, није невидљив, али није ни део хармоничне заједнице, већ осећа да је сада и сам попредмећен, изложен надзирачком погледу и његовим захтевима, на које не жели да пристане. Овај поглед једнако је заснован за њега као и за пролетаријат, и то је можда кључна тачка у којој се режим затвара око обе мреже чулности. И једна и друга класа подлежу захтевима дисциплине и биополитике, који имају различита уобличења, о којима одлучује

богатство, али чија основа је једнако арбитрарна, барем са становишта лирског субјекта. И једна и друга класа подједнако круже око ужитка не успевајући да заснују своје постојање, иако се стратегије посредовања веома разликују и могли бисмо да кажемо да „пакао” пролетаријата припада „ниској чулности” док пакао буржоазије припада „вишој чулности”. То, такође, значи да су и једна и друга класа историјски и друштвено конструисане, а да позиција са које су представљене није ни морализаторска ни супстанцијализујућа – овакво стање ствари се не види као природно и нужно, а пуноћа постојања свима подједнако измиче.

6. Мит или почело

Унутар режима чулности у коме се нашао, субјект не може да пронађе чврст ослонац и ово је можда његов највећи проблем. Али његова перцепција превазилази ову чулност и допире до простора који нису њиме обухваћени. У раном Елиотовом песништву, у њих често спадају сцене природе (море, небо, ноћ, месец итд), чија се видљивост успоставља на двоструки начин: са једне стране, то је пука природа, мртва материја, на коју можемо применити устаљене категорије перцепције, а са друге стране, она је митска природа, односно у њој се препознају остаци митског погледа на свет у коме је човек имао „директан” однос са „суштинама” света који га окружује препознајући у њему различита божанства. Модерни режим чулности који обухвата свет у коме се субјект налази показује се са ове позиције као испражњени свет, свет појава које немају суштину, *шупљи* свет. Субјект долази до овог увида једино захваљујући његовом познавању прошлости, „традиције” која му омогућује приступ алтернативној подели чулности, у којој је удео појединца у заједници као и у читавој материјалној стварности био заснован на несумњивом почелу. Овако описана његова позиција делује оптимистично – он располаже „сећањем” на прошлост, на запостављену везу између суштине и појаве, и захваљујући њој, он би требало да може да приступи суштини, да обнови оно што је ишчезло из света и да заснује нову поделу. Али ово се показује далеко проблематичнијим, а лирски субјект остаје заглављен у међупростору: будући да наводно има увид у суштину не може да пристане на

испражњене „шољке острига” [oyster shells] које сачињавају модерност, али не може ни да поново споји суштину са појавом.³⁰⁴ У „Љубавној песми” зато читамо:

I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

(Елиот, 1988: 14)³⁰⁵

Субјект чује песму сирена, али она није упућена њему – уколико је он модерни Одисеј, он је неиспуњени Одисеј – између два света нема више никакве битне релације, као између репрезентативности и естетског режима. Анестезија, као што смо то на почетку запазили, јесте анестезија „божанског”, односно, трансценденције. Она није престала да постоји (сирене и даље певају), али ово више није релевантно ни за једну ни за другу страну. Можемо стога да констатујемо да индивидуални увид није пресудан за њихов однос, већ да је потребна трансформација чулности читаве заједнице, кроз коју би се велики Други из своје социјално конструисане димензије, одлучене богатством, вратио трансценденцији. Поезија би се у овом контексту могла разумети као напор повратка почелу, будући да увид субјекта преноси читавој заједници, позивајући је да све перципирано препозна као значење, или као што је Рансијер то формулисао, да *банално препозна као траг истинитог*. Али истина чије је банално траг, код Елиота се по правилу јавља као текст традиције, књижевности, мита или религије. Баналност садашњости може да се ослободи од саме себе једино кроз истину прошлости, која се кроз понављање у модерном режиму чулности неповратно трансформише из сведочанства истине у пуки текст.

У „Геронтиону” Елиот продубљује овај проблем у покушају да га превазиђе. Сама поставка песме већ је битно различита од било које из претходне збирке:

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.
[...]

³⁰⁴ Описана позиција је видљива у стиховима: „I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas” (Елиот, 1988, 13) [„Требало је да сам пар крњих штиспаљки / Тихим морима што стружу по днима” (Елиот, 1998: 7)]. Субјект је *требало* да буде „пар клешта” која додирују *дно*, али то није био.

³⁰⁵ „Чух гласове сирена, узајамно су се звали. // Не мислим да ће певати мени. // Видео сам их како јашу таласе на пучини, / Чешљају средине вала кад ветар их разгрне, / Раздува прамове воде на беле и на црне” (Елиот, 1998: 9)

My house is a decayed house,
 And the Jew squats on the window sill, the owner,
 Spawned in some estaminet of Antwerp,
 Blistered in Brussels, patched and peeled in London.
 The goat coughs at night in the field overhead;
 Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.
 The woman keeps the kitchen, makes tea,
 Sneezes at evening, poking the peevish gutter.
 (Елиот, 1988: 33)³⁰⁶

Овде се сусрећемо са новим лирским субјектом, остарелим и немоћним, и са преображајем временског одређења, са краја године/дана на период суше, током кога се ишчекује киша (који ће се у потпуности исцрпити у *Пустој земљи*). Британски критичар Едвард Бранер сматра да се у „Геронтиону” препознаје „нови тренд код Елиота, тенденција да се преузму јавна питања и преобликују као криза доживљена у личним категоријама. Њоме се промовише улога песника као самосвесне фигуре, која не само да стоји у сопственом историјском тренутку већ и надгледа хоризонт који се шири до читаве историје Европе” (Бранер, 2009: 145). Већ су Елиотови савременици препознали да је лирски субјект безличан, као што то видимо код Стивена Спендера: „Геронтион је објективна песма [...] написана у уверењу да је цивилизацијски пад стваран, да је историја као што видимо, сенилна” (Спендер, цит. Бранер, 2009: 147). Дејвид Перкинс је, у складу са тиме, тврдио како Геронтион „није толико личност колико историјска етапа европске свести” (Перкинс, 1976: 498).

Приметно је да се са свим својим карактеристикама (старост, жеђ, оштећен вид, урушена кућа итд.) субјект више не мора разумети као неки конкретни појединачни човек већ као субјект самог Запада, чиме се и чулност која му је приписана може уздићи на виши ступањ општости. У питању је једна врста повлачења, тако да књижевни текст више не пројектује неку чулну појединачност као место на коме се истовремено манифестује општост, већ сада саму општост прекрива велом чулности. Док је ранијим песмама говорио неки појединачни субјект који се налазио унутар окружења које га је превазилазило и са којим није могао да изађе на крај, опредмећујући га у „очима” и „слуху”, у овој песми сада саме те очи и слух постају уједињени у субјекту, тако да сам Запад „говори”. Сутон, мрак, јесен и зима постају старост и суша, немоћ и неплодност, отварајући простор за спој нових метафора:

³⁰⁶ „Ту ето ме, стар човек у сушном месецу / Чита ми дечко један, док кишу чекам ја. / [...] Моја кућа је кућа рушевна, / Јеврејин седи на дасци прозора, власник је, / Бачен ко икра у крчмицу Антверпа, / У Бриселу бубрио, збрчкан и љуштен у Лондону. / Коза ноћу кашље у пољу над нама, / Стене, папрат, камењар, грожђе и измет. / Жена кујну гледа, и чај прелива, / И кија вечером док чисти олук намрштен” (Елиот, 1998: 29).

временска цикличност сада се сусреће са смртношћу (линеарношћу) субјекта, покрећући питање могућности њиховог пресека – суочавања и превладавања смрти.

Запад је, дакле, приказан као човек на самрти, али човек који је господар и који будући немоћан, сада зависи од сопствених слугу. Управо зато је и сама његова господарска позиција упитна. Осим тога, сам простор у коме обитава, поље у коме се налази не припада му, урушена кућа Запада (Европа) у власништву је Јеврејина (чија геналогичка се излаже у неколико корака).³⁰⁷ Овде смо сведоци пресецања две логике почела режима чулности – са једне стране Јеврејин је власник, чиме се имплицира да је његова повлашћена позиција омогућена богатством, али, са друге стране, сама чињеница да је потребно одредити га расно уноси неку врсту супстанцијализације у питање богатства, и од Јеврејина чини „природног” носиоца принципа богатства као почела владавине. Јасно је колико је ово проблематична тврдња, али остаје отворено питање да ли се немоћ лирског субјекта може довести у директну везу са расом или богатством као почелом, односно да ли би у случају промене власништва над кућом, њеног повратка у Геронтионове руке, дошло до препорода, „кише”, „подмлађивања”, или је проблем у самом власништву, његовој структури и пореклу.

Оно што са одређеном сигурношћу можемо тврдити јесте да се лирски субјект, који садашњост доживљава као дубоко проблематичну, мора односити према некој другој временског инстанци као мање проблематичној или чак узорној. У даљем току песме можемо да прочитамо следеће:

Signs are taken for wonders. ‘We would see a sign!’
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvenescence of the year
Came Christ the tiger
In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas ...
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers
[...]
The tiger springs in the new year. Us he devours. Think at last
We have not reached conclusion, when I

³⁰⁷ Ови се стихови могу понудити као показатељ Елиотовог антисемитизма, али у његову одбрану је понуђена интерпретација којом се наглашава да лирски субјект ове песме не може да се идентификује са песником – што се јасно види из уводних стихова. Ставови изнесени у „Геронтиону” припадају субјекту Запада, па се и антисемитизам мора приписати њему, а не песнику. Са друге стране, Бранер запажа да је „историјски гледано, антисемитизам изражаван имплицитно, кроз кодирани фразе положене у легитимизаторске дискурсе. Предрасуде су опстајале тако што су одбијале да ступе на чистину [...] где би могле да се отворено подвргну захтевима логичког мишљења” (Бранер, 2009: 150), а ово је необично добро функционисало са модерничком поетиком и њеним „илузијама и наговештајима” у којима је „однос међу предметима немогућ или мало веровантан” (Бранер, 2009: 150). На овај начин антисемитизам је и у Елиотовој поезији могао да опстане на нивоу алузија које се нису могле отворено потврдити ни оповргнути.

Stiffen in a rented house. Think at last
I have not made this show purposelessly
And it is not by any concitation
Of the backward devils.
I would meet you upon this honestly.

(Елиот, 1988: 33–35)³⁰⁸

Уместо митологији, сада се лирски субјект директно окреће хришћанству. Непреступачност основа сада се види као немогућност изговарања „речи”, као расцеп између језика и логоса-Христа. Модерно доба је засновано на читању знакова, али ови знакови никада не сведоче непосредно о божанској природи. Захтев за знаком, према томе, није оптимизам верника, већ сумња просветитељства која ништа не прихвата као извесно уколико оно не припада могућностима људске спознаје.

Поново имамо метафорику годишњег тока, али сада је она далеко експлицитнија него у претходној збирци – пролеће означава долазак Христа, јесен и зима, према томе, означавају најудаљенију тачку од овог догађаја. Модерно доба је време које је у највећој могућој удаљености од присуства божанског, али говорећи Хелдерлиновим језиком, *где расте понор расте и спасононо*. Највећа могућа удаљеност повлачи за собом и могућност преокрета. И ту на сцену ступа метафора цикличности природе: суша се мора окончати чим се промени годишње доба, јесен и зима морају постати пролеће и лето. Као што је Христ током „ускраћеног маја” [depraved May] дошао међу људе да буде „поједен” [To be eaten] и „попијен” [to be drunk], тако његов долазак такође означава „прождирање” људи [Us he devours]. Густативна метафора очигледно води порекло од причешћа, као једног од најстаријих хришћанских обреда, којим се хришћански бог чини чулно присутним у простору и времену, и кроз конзумацију уноси у тело верника идентификујући се са њима. Ова се логика у наведеним стиховима проширује – као што бог улази у верника кроз њихову непосредну чулну интеракцију, тако и верник улази у бога. Као што дух ступа у субјекта кроз чулност, тако и чулност кроз субјекта ступа у дух.³⁰⁹

Можемо стога говорити о проналажењу амбивалентне везе са почелом, о сцени у којој трансценденција може да се опазе и која нас опажа. Зато убрзо читамо низ

³⁰⁸ „Знамења сматрају за чуда. ‘Хтели би знамен видети!’ / Реч у речи, немоћна да реч искаже, / У крпе мрака смотана. У младости године / Дошао Христос тигар // У мају неваљалу – црвенка и кестен и Јудин цвет у цвасти – / Да буде поједен, да буде подељен, да буде попијен / Све уз шаптање [...] / Тигар ускаче у нову годину. Нас ће прождрати. Размисли најзад још / Нимо дошли до закључка, а ја / Збијам се у кућу најмљену. Помисли, најзад, / Нисам ја то приказаније без сврхе правио / Нит је то било уз неко призивање / Ненаклоњених ђавола. // Хтео бих да ту ти приђем поштено” (Елиот, 1998: 29-31).

³⁰⁹ А „изнајмљена кућа” у којој живи управо је режим чулности у коме нема духа, модерни свет заснован на погледу великог Другог који се у овој песми идентификује са расном другошћу и на тај начин супстанцијализује.

упозорења која се тичу сврхе и смрти: „представа” која је постојање није бесмислена [I have not made this show purposelessly], а смрт није њен „заључак” [We have not reached conclusion]. Живот се поново излаже у поетичким категоријама, а уметност и постојање јављају се као неразрешиво али и нејасно испреплитани. Уколико је живот представа, а смрт није њен закључак, коју улогу морамо да играмо и ко/шта о томе одлучује? Директан одговор био би *логос*, односно хришћанско почело. Али чак и ако то јесте случај, зашто се налазимо у свету који је испуњен „назадним ђаволима” [backward devils], који делују као његови владари иако то заиста нису? У песми се наводи:

I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated?
I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
How should I use it for your closer contact?

(Елиот, 1988: 35)³¹⁰

Сведоци смо повлачења трансценденције: лепота нестаје у ужасу, ужас у испитивању, а субјект бива лишен свих својих чула. Описано стање одговара Хегеловој историзацији кретања духа, преласку из класичног периода у романтични, односно преласку из античког односа према духу који се могао у потпуности изразити у медијуму чулности, на хришћански, у коме то више није било могуће. Управо то и сачињава догађај повлачења духа, које ће код Ничеа добити дименизју смрти бога. Проблем у одношењу са почелом настаје зато што се оно само повукло у трансценденцију и немогуће га је недвосмислено открити у домену чулности, посебно када се руководимо скептицизмом испитивања (када смо изгубили страст, ужас и лепоту). У складу са тиме, иако почело јесте *логос*, иако оно руководи светом, даје му смисао, улоге и драматизацију, модерни субјект Запада није у могућности да допре до њих на основу принципа које је сам испоставио као одлучујуће. Као и у „Љубавној песми”, почело постоји, можемо га опазити (као и код Ничеа чула не лажу), али исто као и тамо, на њему не можемо засновати своју поделу чулности, која је пропала у арбитранност одлуке богатства и, барем једним делом, расе. *Пуста земља* ће ову арбитранност покушати да превазиђе.

³¹⁰ „Ја који сам био близу твог срца, одмакнут сам отуда / Да ми лепота умакне у ужасу, а ужас у проверавању. / Упустио сам своју пасију: зашто би требало да је сачувам / Кад све што се сачува фалсификат има да постане? / Изгубио сам вид, мирис и слух, укус и пипање: / Како бих за присни твој додир употребио их?” (Елиот, 1998: 31).

1.3. Плодност и отпад у *Пустој земљи*

Познато је да Елиотова поема *Пуста земља* заузима значајно место у модернистичком песништву, посебно песништву енглеског језика. У време када је објављена изазвала је мешовите реакције и један од првих значајнијих критичара који се упустио у њену анализу Џон Кроу Ренсом, запазио је, у тексту „Пусте земље” [1923], како је „најочигледнија површнска чињеница *Пусте земље*, наравно, њена неповезаност” (Ренсом, 2001: 167).³¹¹ Велики број делова на који се песма „распада” према његовом мишљењу није био повезан никаквим „мостовима”, било када су у питању време, место, делатности, личности, тон, па чак и сам језик, „као да је улога уметности да разори уобичајену обједињеност уметничке слике” (Ренсом, 2001: 167). Ренсом је, такође, са неодобравањем запазио да се у поеми мешају различити језички регистри: „не цитирамо античку трагедију и модеран кокни у истом даху и из истог ума” (Ренсом, 2001: 167). Аутор исправно препознаје оно што смо у досадашњој анализи приметили као одсуство почела – не постоји више основ који руководи кружењем текста, према томе, ни јединствени регистар са кога би се могла обрадити свака тема (у поетичком смислу, нема више класицистичке хијерархије представљања). Неодобравање које Ренсом изражава, према томе, не може ни само да се до краја заснује.

Елиоту је такође приговарано да је *Пуста земља* преоптерећена различитим ерудитним референцама и да је зато производ „педантерије и недостатка ‘искуства’” (Додсворт, 2011: 354). Најзначајнији ауторитет који је у ово време стао у његову одбрану свакако је И. А. Ричардс који је у тексту „Поезија Т. С. Елиота” [1926] истакао како су његове песме обједињене емоционалним тоном, а не мрежом појмова за коју би била потребна анализа. Одговарајући на оптужбе о недостатку искуства, он је навео како постоје бројни читаоци који у Елиотовој поеми налазе „најјасније и најпотпуније схватање њихове невоље, невоље читаве једне генерације, које не налази нигде другде, а самим тиме назире и повратак спасоносне страсти, ослобођене енергијом њеног увида” (Ричардс, 2009: 140).

Британски њижевни критичар Френк Ливис, у тексту „Значај модерне *Пусте земље*” [1930]³¹² први нуди увиде у саму конструкцију и мотиве на којима *Пуста земља* почива. Како Ливис истиче, приликом њене анализе морамо узети у обзир „све

³¹¹ Прев. аут.

³¹² Прев. аут.

брже промене које су одлика Доба машине” (Ливис, 2001: 174) и које непрестано нарушавају „континуитет и укорененост живота” (Ливис, 2001: 174). Уколико је поема фрагментарна, то је, дакле, стога што је сама стварност фрагментарна услед њене све интензивније технологизације.³¹³ Елиотови коментари упућују нас и на значај ритуала плодности, па је антрополошка тема иронични антипод модерној стварности, као приказ времена у коме је постојала „хармонија људске културе са природним окружењем” (Ливис, 2001: 174). Мноштво митова на које се Елиот позива обједињује се митом о потрази за гралом, који описује студија *Од ритуала до романсе* [1920] Џеси Вестон и која служи као „позадинска референца која омогућује неку врсту музичке организације” (Ливис, 2001: 175) . У његовом средишту, као и у средишту других митова, налази се фигура обешеног бога вегетације (Атис, Адонис, Озирис), који, такође, представља Христа, а жеђ која се понавља кроз поему постаје „жеђ за водама вере и залечења” (Ливис, 2001: 177). Позивање на култове вегетације, на смрт и поновно рођење њихових божанстава, призива веру у кружење које су они славили, односно покушај да се пустош превазиђе и да се поново дође до воде живота и плодности.

Посебно значајну анализу *Пусте земље* даће амерички критичар Клинт Брукс, који у тексту „*Пуста земља: анализа*” [1937], полази са Ливисових становишта, али их превазилази досегом и закључцима. Према његовом схватању, централна тема ове поеме је „смрт-у-животу” (Брукс, 2001: 185), а основни симбол пусте земље почива на „невољи владара земље, Краља рибара, који је постао импотентан захваљујући болести или сакаћењу” (Брукс, 2001: 184–185). У свету који *Пуста земља* описује људи су изгубили способност да разликују добро и зло и то их „спречава да буду заиста живи” (Брукс, 2001: 186), те је пустош о којој се говори заправо одсуство богова и људи у исто време. Брукс потом пролази кроз битне моменте поеме (ритуали плодности, легенда о гралу, тарот, лажни пророци, љубав, сексуалност, жртва, васкрсење) показујући њихову међуповезаност, на начин који ће бити користан и у нашој анализи. Он се слаже са Ливисом да је Елиотова поема покушај „обнављања система веровања, који је познат али дискредитован” (Брукс, 2001: 209), али сматра да величина његовог песничког поступка лежи у његовој индиректности, у избегавању дидактицизма, који

³¹³ Одавде можемо релативно лако доспети до Маркса и Енгелса и њихове чувене изјаве о буржоазији и револуционизовању средстава производње, која за последицу има непрестану трансформацију свих устаљених друштвених односа и профанизацију свега светог из *Комунистичког манифеста*.

би код модерних читалаца произвео „устаљене реакције” (Брукс, 2001: 209) и тиме поткопао сопствену делотворност.

Од новијих текстова, за наш приступ је посебно значајан „Сфинга без тајне” [1987] Мод Елман. Ослањајући се на психоаналитичку теорију, она запажа како је Елиот опседнут сликама пропадања империјалних центара (Јерусалим, Атина, Александрија, Беч, Лондон) у којима се „преклапају град и тело, а према овој аналогiji, друштвено и лично” (Елман, 2001: 260). Читава материјална стварност и култура налазе се у стадијуму пропадања заснованом на „скрнављењу које допире изнутра” (Елман, 2001: 260). Пуста земља је земља отпада, одбацивања онога што не припада самој земљи, „како би успоставила своје границе” (Елман, 2001: 261) и лишила се свега што је „између, двосмислено или састављено” (Елман, 2001: 261). Тим Армстронг ће ово запажање Мод Елман проширити у тексту „Елиотово расипање папира” [1998] истичући како је хиперпродукција робе довела до трансформације материје у отпад, а да је песма реакција на ово „појефтињење изазвано масовном културом” (Армстронг, 2001: 277). Исти поступак Елман и Армстронг примећују и на формалном нивоу – као што се непрестано приказују слике отпада, тако је и сам текст сачињен од одбачених фрагмената традиције који онемогућују конститусање стабилног лирског субјекта, упркос Елиотовим тврдњама да се у Тиресији он може препознати, јер је и он сам субјект који је непрестано на гранци (Елман, 2001: 264; Армстронг, 2001: 278). Материјални свет конструисан на овај начин постаје *сабластан*, и поставља се питање у којој мери носталгија његове поеме обнавља јединство мита који јој даје оквир, али у којој се непрестано изриче немогућност овог пројекта упркос споствене воље. Елман стога закључује да „будући да песма може само да се супротстави писању новим писањем, она обољева од исте болести коју покушава да излечи и урушава се попут опсесивне церемоније под притиском сопствених контрадикција” (Елман, 2001: 273). Армстронг, са друге стране, запажа да поема функционише према принципу потлача, „разарајући културу како би је ојачала” (Армстронг, 2001: 278), и показујући да не може бити производње без отпада. И сами коментари уз *Пусту земљу* јесу нека врста отпада, вишка, који сама песма производи, али отпада који је неопходан самој песми (Армстронг, 2001: 280).

а. Вертикала чулности

Уколико приступимо *Пустој земљи* из оквира који смо успоставили, видећемо да се многи описани моменти понављају, док се други, као што се може претпоставити, преображавају и продубљују. Почнимо од „Сахрањивања мртвих”, првог дела поеме који започиње следећим стиховима:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.

(Елиот, 2001: 5)³¹⁴

Тема плодности среће нас од самог почетка: размножавање, рађање јоргована из мртве земље одиграва се у пролеће, у априлу. Вреди запазити да је у питању флорална плодност будући да ће се у остатку песме говорити о плодности људи, мушкараца и жена, чија је сексуалност, као што смо показали у претходном одељку, ближа животињској, али се овде очигледно мења удео у подели доминантне метафорике. Осим тога, наслов овог дела поеме је дијаметрално супротан наведеним стиховима – они треба да говоре о *сахрањивању мртвих*,³¹⁵ а једино мртво тело налазимо у другом стиху: земља је мртва. Почетак поеме уједно је и почетак новог циклуса године у коме из мртве земље поново ниче живот. Плодност земље се према томе мери ониме што се из ње рађа јер сама земља остаје мртва упркос ницању живота. Једини живот који земља може имати остварује се у биљу које своје постојање може да оствари само кроз укорененост у одређеној основи. Земља се тако отуђује од себе у биљу, али управо захваљујући овом отуђењу, она омогућује живот и опстаје у њему.

Видимо да се од самог почетка налазимо у домену чулности, који смо у досадашњем току анализе идентификовали као алтернативни режим, путем кога се у митском претексту и канонским текстовима Запада покушавао пронаћи несумњиви ослонац, почело на коме би се могло уредити модерно постојање. Основ о коме се ради у наведеним стиховима јесте земља, односно мртва земља, која захвљујући пролећној

³¹⁴ „Април је најсвирепији месец, што рађа / Јоргован из мртве земље, меша / Успомену и жељу, узбуђује / Замрло корење пролетњом кишом. / Зима нас је грејала, покривши / Земљу снегом заборава, хранећи / Сухим корењем оно мало живота” (Елиот, 1998: 53).

³¹⁵ Као што Мајкл Нортон, приређивач критичког издања ове поеме, запажа: „Наслов је дат према имену погребног обреда из *Англиканске књиге заједничких молитви*” (Нортон, 2001: 5).

киши може да оствари описано повлачење и ослобађање живота. Смрт и живот су на тај начин показани као међусобно суштински повезани, где би живот могао да се схвати као дијалектичко појављивање и неидентитет материје. Живот се јавља са мртве земље, али се он не може јавити само захваљујући њој, она сама није довољна за обнављање живота, већ се као кинетички принцип јавља киша, која храни корење живих бића. Поставља се питање у чему је округност априла, зашто је ново рађање, започињање новог циклуса најокрутнији део године? На самом почетку не можемо да одговоримо на ово питање.

Плодност такође зависи и од мешања сећања и жеље, онога што је протекло и онога што тек треба остварити – протекле године и њене плодности и нове године и њене плодности. Зима зато може бити описана као период чувања, припреме, зато што циклус, а то значи и целина, постоји, чиме је сваки моменат кружења у његовој служби, па чак и период привидне смрти природе има улогу припреме за ново ницање, нову плодност. Основ се тако јавља у новом светлу, као целина кружења, у којој је сваки њен моменат укореењен и смислен. Можемо у извесном смислу да тврдимо како се већ у овим стиховима наговештава чувени увод у „Бернт Нортон”, односно да се већ овде износи тврдња да су прошлост и будућност сапристуни у садашњости, чиме целина увек већ одређује делове. Постоји, међутим, једна битна разлика: овде је о прошлости и будућности пре свега реч као о сећању и жељи, дакле, пројекцији целине унутар уобразиље одређеног (коначног) субјекта, а не самој целини. Управо овај уплив дискурса жеље читаву метафору природних циклуса измешта у правцу људског постојања (појединачног али и колективног) и уноси у њу амбивалентност којом се однос са почетом релативизује. Уместо да је укореењен у целини циклуса, којим се смрт преображава у живот, субјект је укореењен у сопственој пројекцији целине циклуса, односно, у фикцији. У односу на јоргован који је укореењен у чврстој земљи, човек је укореењен у непрестаном кретању уобразиље, која му испоставља „целину” на основу које он регулише своје деловање. Његов основ је само симулација основа и не може се са сигурношћу утврдити у којој мери ова симулација одговара стварном. Округност априла се може зато разумети као округност овог (класичног) разилажења: природне нужности (кружење годишња доба) и човекове слободе (фикција кружења годишњих доба).

Поема потом излаже сећање које, по свему судећи, припада Марији Лариш,³¹⁶ грофици и рођаци баварског краља Лудвига II, познатог по опсесивном интересовању за германске митове, а посебно за њихово уобличење у Вагенровим операма:

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duce's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.
(Елиот, 2001: 5)³¹⁷

Оно што нам преноси Марија Лариш управо је сећање, које је наговештено у уводним стиховима, и започиње као сећање на лето и кишу (у контексту целине поеме – ово је врхунска манифестација плодности), да би потом прешло на детињство и зиму и боравак код надвојводе. Штарнбергерско језеро је место на коме је Лудвиг II подигао Штарнберг, један од својих чувених замкова по угледу на Вагнерову сценографију (реконструишући прошлост која никада није постојала) и у коме је пред крај живота био заточен као психијатријски болесник. У овом језеру је по свему судећи и убијен и зато његово помињање означава ступање на сцену првог у низу убијених владара, као једног од централних мотива поеме. Сећање на време Лудвига II део је пројекције целовите цикличност, могуће посебно захваљујући присуству краља као принципа који је уређивао људску заједницу и хармонизовао је са „природом” (на основу теорија Џеси Вестон и Џејмса Фрејзера). Краљ захваљујући „трансцендентном” основу своје моћи наводно успоставља континуитет између људске заједнице и стварности, па се и подела чулности успоставља према овом принципу континуитета.

Сећање се завршава обрушавањем са врха планине, као наговештајем урушавања краљевске моћи и њеног „континуитета” са природом. Елиот, наизглед,

³¹⁶ Нортон наводи да се, према белешкама Валери Елиот на објављеном факсимилу *Пусте земље*, види да је Елиот сцену санкања засновао на „разговору који је водио са грофицом Маријом Лариш, која е објавила своја сећања о аустријском племству у књизи ‘Моја прошлост’” (Нортон, 2001: 5)

³¹⁷ „Лето нас је изненадило, долазећи преко Штарнбергерзеа / Са пљуском кише; застасмо међу стубовима / И продужисмо, по сунцу, у Хофгартен, / Пили смо кафу и разговарали читав сат. / Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch. / А кад смо били деца, у гостима код надвојводе / Мога рођака, одвео ме је на санкање, / И ја сам се уплашила. Marie, рече, / Marie, држи се чврсто. И спустисмо се. У планинама, човек се осећа слободан. / До касно у ноћ читам, а зими одлазим на југ” (Елиот, 1998: 53).

предлаже да се са принципа олигархијске моћи засноване на богатству које је разрушило целину, вратимо на аристократски принцип заснован на породичном, а у крајњем смислу, божанском почелу режима чулности. Али његов предлог је амбивалентан – краљ о коме је реч никако није узорни монарх, већ један од последњих европских монарха оспеднут митовима, фикцијом колективне прошлости, која га у коначном доводи до лудила и смрти. Краљ као фигура је компромитован, немоћан, и да бисмо се вратили на уређење које је почивало на аристократији, морамо да трансформишемо саму аристократију.

Стварност у којој се лирски субјект налази у садашњости сасвим је различита од оне која се успоставља у сећању:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.
(Елиот, 2001: 5–6)³¹⁸

Ове стихове поставићемо паралелно уз стихове који се јављају на крају „Сахрањивања мртвих” будући да са њима формирају имплицитну целину:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: “Stetson!
“You who were with me in the ships at Mylae!
“That corpse you planted last year in your garden,

³¹⁸ „Какво корење прима, какве гране расту / Из овог каменог смећа? Сине човеков, / Не можеш ни да кажеш, ни да наслутиш, јер знаш само / Гомилу сломљених слика у коју бије сунце, / А мртво дрво не даје заклона, ни цврчак олакшања, / Ни сухи камен трага воде. Само / Има хлада испод ове црвене стене / (Дођи у сенку ове црвене стене), / И ја ћу ти показати нешто што није / Ни твоја сенка што се ујутру вуче иза тебе, / Ни твоја сенка што ти увече устаје у сусрет, / Показаћу ти страх у прегршти прашине” (Елиот, 1998: 54).

“Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 “Or has the sudden frost disturbed its bed?
 “Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,
 “Or with his nails he’ll dig it up again!
 “You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!”
 (Елиот, 2001: 7)³¹⁹

Јукстапонирањем ова два одломка жели се скренути пажња на расцепљеност у начину конструисања слике чулне стварности. Лирски субјект у оба случаја говори о истом референту, модерном режиму чулности, али у првом он то чини тако што га приказује као пустињу, а у другом као град – оба одломка су толико удаљени један од другог да се чини да не деле ништа заједничко. Први одломак се користи песничким поступком типичним за „Геронтиона” – као што је његова кућа представљала читаву стварност Запада, на исти начин је овде представља пуста земља. Чак је и тема суше и ишчекивања кише наговештена у ранијој песми. Али разлика је такође значајна – више нема куће, више нема никаквог чврстог оквира унутар кога би се живот организовао и одигравао. Други одломак је далеко ближи „Љубавној песми”, „Рапсодији” или „Прелудијумима” – налазимо се на градској улици, унутар модерног режима чулности на начин на који се он успоставља у нашој перцепцији.

Видимо, дакле, да се у *Пустој земљи* два различита песничка поступка суочавају и повезују: метафорика која нематеријалну, духовну структуру чини чулном и чулност као писмо из кога се може прочитати његова нематеријална истина, постају лице и наличје, спољашњост и унутрашњост заједничког режима. Први поступак полази од општости и чини је чулном (Запад је пустиња), а други полази од појединачности препознајући у њој трагове општости (град је Запад). Могли бисмо помислити да су ове две слике у односу садржине и појаве, да је пустиња садржина града, али у самом тексту обе се налазе на истом ступњу уопштавања: и једна и друга су конституисане унутар естетског режима чулности, према принципима поклапања начина на који се стварност опажа и начина на који је представљамо. Пустиња, полазећи од општости којој се даје чулно уобличење, припада алегоријском модусу писања, док град полазећи од чулне појединачности у којој језичким и

³¹⁹ „Нестварни граде, / У мркој магли зимског праскозорја / Гомила тече преко Лондонског моста, толико их је, / Никада не бих помислио како смрт покосила толико их је, / Уздаси, кратки и ретки, испаравали су, / И сваки је човек ишао погледа упрта преда се. / Ваљаху се узбрдо, па низ Улицу краља Виљема, / Све до тамо где Света Мери Вулног избија сате / Са мртвим звуком после одбијених девет. / Ту угледах познаника и зауставих га, вичући: ‘Стетсоне! / Ти који си био са мношћом на бродовима код Мила! / Леш што си га лане закопао у башти / Пушта ли већ изданке? Хоће ли процветати ове године, / Или се смрзао на изненадном мразу? / О, не дај Псу да приђе, јер пријатељ је људима / И ископаће га поново својим ноктима! / Ти! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!’” (Елиот, 1998: 55).

интертекстуалним релацијама ишчитава општости, од конструисане слике чини метафору.

У првом одломку чулност је успостављена сасвим супротно досадашњем начину – нема магле, сумрака, ноћи, дима, већ Сунце сија пуном снагаом; другим речима, видљивост није више компромитована. Упркос томе, чулност се не сакупља у целину већ остаје „хрпа сломљених слика” [A heap of broken images]. Сунце или не може да успостави целовитост видљивог света или је само узрок његове фрагментације. Не треба заборавити да је поред извора светлости оно такође узрок суше. Свет који је јасно осветљен сведен је на своју појавност, на своју површину, а без воде овој површини недостаје унутрашњост. Свет је гомила фрагмената зато што не постоји сила која би их повезала, а како Сунце није та сила, можемо претпоставити да се њихово обједињење не може одиграти у појавности већ само у ономе што је превазилази – у „ноћи” духа (као у *Четири квартета*), или језиком *Пусте земље*, „плодношћу” воде. Интертекстуална релација на коју скреће пажњу сам Елиот, помаже нам да пустињу боље разумемо – када се апострофира „човечији син” [Son of man] лирски субјект цитира старозавентог пророка Језекиља, коме се овим речима обраћа сам Јахве када му шаље пророчанство о пропасти јеврејских племена која су се од њега одметнула.³²⁰ Тако нешто има двоструку важност за интерпретацију наведених стихова: фрагментарност света почива на одсуству обједињујућег принципа божанског, који је одсутан зато што су га се сами људи одрекли. Фрагментарност људске спознаје могла би се разумети и као хегеловска чулна извесност која не може да допре до супстанце зато што не види да је она сама супстанца предмета које опажа.

Напуштајући своју „духовну“ суштину човек је самог себе осудио на ступањ свести који припада чулној извесности, на стварност која се непрестано распада. Зато више нема чак ни куће у којој је живео Геронтион, а стање је далеко проблематичније јер је учешће у пустоши једнако за све без обзира на то шта се у „градској” стварности успостави као подела места и улога. Управо зато су битна оба наведена песничка поступка, јер се у другом успоставља стварност која према почелу богатства конструише одређени режим чулности који привидно поседује рационалну издиференцираност, док се првим поступком ово почело показује непостојећим

³²⁰ Бог се Језекиљу обраћа следећим речима: „[С]ине човјечји, устани на ноге да говорим с тобом. И уђе у ме дух кад ми проговори, и постави ме на ноге, и слушах онога који ми говораше. И рече ми: сине човјечји, ја те шаљем к синовима Израилевијем, к народима одметничким, који се одметнуше мене; они и оци њихови бише ми невјерни до овога дана” (Језек. 2,1–2).

доводећи све у исту позицију без обзира на њега. Владавина фрагмената је владавина негације без потврде.

Упркос фрагментарности, лирски субјект успева да конструише релативно кохерентан увид у човеково стање у свету. Тиме имплицитно себе изузима из фрагментарности пројектујући могућност обнављања целине јер, као што су други аутори већ приметили, поема може на овај начин да се посматра захваљујући митско-религиозном подтексту који доживљава непрестане преображаје. Лирски субјект је на сличан начин као и у „Љубавној песми” постављен на повлашћено место перцепције (субјекта који би требало да зна), а она обухвата обе крајности: фрагментарност људског искуства и јединствени „основ”. Али своју перцепцију јединства он не покушава да изнесе директно, што је можда најзначајнији сигнал да се ради о модернистичком песништву, већ га конструише управо кроз фрагменте, кроз стратегије постојећег режима чулности. Јединство *Пусте земље* стога остаје више ствар могућности него остварености, будући да фрагментарност доминира струкуром текста, а да се јединство може прогласити само захваљујући интерпретативном напору. Овај напор, међутим, није неоснован, будући да га подупире непрестано понављање одређених мотива у њиховим различитим појавним облицима. Али као што је добро познато, понављањем се увек уписује и одређена разлика у оно што се поновило, тако да воља за јединственом основом ради сама против себе.

Други одломак представља нешто што нам је добро познато из претходне две Елиотове збирке. Пред нама се успоставља градски пејзаж, под смеђом јутарњом маглом, са масом која се креће улицом у неодређеном правцу (као у „Јутру на прозору”). Овај пут је град јасно одређен путем имена улица и грађевина (Лондонски мост, Црква свете Марије Вулнотске, Улица краља Виљема), а из масе се издваја појединачна личност, Стетсон, захваљујући „препознавању” између њега и лирског субјекта. Оба ова момента припадају истом кретању, индивидуализацији кроз именовање: одређени (појединачни) град и одређени (појединачни) човек ступају у поље видљивости поеме захваљујући имену, уместо неодређене (опште) пустиње и неодређеног (општег) човека. Начин на који се успоставља видљивост самог града, међутим, није установљена само кроз поклапање форми представљања и опажања већ су у њих укључена и два цитата из *Цвећа зла* и два цитата из *Божанствене комедије*,

чиме се однос према модерном режиму чулности поставља у оквире Бодлерове и Дантеове песничке перцепције.³²¹

Ослањајући се на Дантеа лирски субјект нам по први пут открива нешто више о маси коју посматра: не само да су у питању десубјективизиране личности подређене ритму рада и „ниске чулности”, лишене циља кретања, већ се њихово постојање заправо не може разликовати од непостојања, од боравка у паклу. Али овде морамо бити прецизни јер се изабран Дантеов оквир не односи на побуњенике против Бога, већ, напротив, на оне који се нису определили ни за Бога ни за Ђавола, или на оне који нису имали прилике да спознају Бога (будући да су живели пре Христовог доласка, као нпр. Дантеов водич Вергилије). Маса која прелази мост у правцу цркве не познаје Бога или не пристаје да се определи будући да се само његово постојање више не сматра релевантним. Али (са становишта вере) њихово се постојање управо зато више не може разликовати од непостојања.

Човек је на ранијем ступњу „антрополошке машине” био суштински одређен божанским присуством и са ове позиције (на коју лирски субјект ступа кроз цитате Дантеа) он у модерном добу, губећи своју суштину, пада у своју несуштину. Зато више не може да се сматра стварним, што нас води према цитатима Бодлера. Као што живот без Бога није живот (иако није у пуном смислу ни смрт), тако ни стварност не може да буде стварност (иако није у пуном смислу ништавило). Модерни режим чулности налази се у сталном стању неодредивости будући да се са укидањем трансценденције више не може са сигурношћу утврдити где материјална стварност почиње и где се завршава.³²² На овај начин интерпретирана је модерна подела чулности, док се обраћање Стетсону на крају одломка тиче управо покушаја њене прерасподеле, кроз обнављање „суштине”: леш који је сахрањен може се разумети као мртви бог

³²¹ Посебно је значајно то што су стихови пренесени из *Божанствене комедије* пореклом из трећег и четвртог певања *Пакла*, у којима Данте тек улази у пакао, пролазећи кроз његово предворје и доспевајући у лимбо. Душе које овде сусреће нису кажњене због побуне против Бога, већ, у случају предворја пакла: „[Т]угују / жалосне душе бића оних / што ни покуду ни похвалу не заслужују. / Заједно су са оним јатом злих / анђела што божју реч не чуша / али ни против ње не би хор неодлучних / [...] Таква душа не може смрт да спозна” (Данте, 1998: 50–51), а у случају лимба: „Они су пре хришћанства постојали, / а такав сам и ја сам био, / па Бога нису како треба поштовали. / Због тога, не зато што је неко нешто скривио изгубљни смо и зато патимо сада” (Данте, 1998: 55).

³²² Чини се да је ово мисао која се може ослонити на Хајдегерову интерпетацију Ничеа: „Надчулно постаје непостојани производ чулног. А чулно таквим обарањем своје супротности пориче своју суштину. Одстрањивање надчулног уклања и оно-чисто-чулно, а тиме и њихову разлику” (Хајдегер, 163).

вегетације који треба да васкрсне/никне, само да га пас непрестано не ископава.³²³ Шта би, међутим, значило обновити „суштину” – остаје нејасно.

Стетсон и лирски субјект у овом одломку су идентификовани као ратни ветерани, као римски војници који су се заједно борили у Првом пунском рату, у бици код Мила. Као сукоб две експанзионистичке силе, који се тицао војне и економске премоћи у средоземљу, овај рат паралелан је Првом светском рату, чиме Елиот, као и на другим местима у овој поеми, показује да је садашњост одређена, уоквирена и усмерена прошлошћу. Први светски рат представљен је као понављање Првог пунског рата, као повратак истих захтева за доминацијом и моћи. Бруксово инистрирање да је основ оба ова рата економски³²⁴ доводи нас још једном до богатства као почела поделе модерне чулности која је у овом случају доводи до сукоба глобалних размера у напору да одреди удео империјалних сила у кружењу капитала. Управо зато се сам рат показује као симптом дубљег проблема, одсуства самог почела, односно надолазећег нихилизма, који води у различите облике насиља. Овај се нихилизам, као што ћемо видети, тиче такође и обезграничења жеље и може се препознати као тачка у којој се преклапају теме колектива и појединца у овој поеми.

Остале сцене града можемо пронаћи у трећем делу поеме, „Проповед ватре”, али и као позорницу на којој се јављају ликови у „Партији шаха”, посебно када је у питању разговор две жене у пабу. Град је у овим сценама нераздвојно повезан са реком:

The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
[...]
A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear

³²³ Брукс замену вука који се налазио у изворном Вебстеровом тексту који Елиот парафразира, за пса интерпретира као „хуманизам и све блиске филозофије које у својој бризи за човека одбацују натприродно – ископавају леш сахрањеног бога и спречавају поновно рођење живота” (Брукс, 2001: 191).

³²⁴ Говорећи о овој референци, Брукс наводи како се „Пунски рат тицао трговине – па је зато непосредна паралела нашем најновијем рату. У сваком случају Елиотов план да се протагониста на лондонској улици обрати пријатељу који је био са њим у Пунском уместо у Светском рату постиже ефекат идентификације свих ратова; сво искуство је једно искуство” (Брукс, 2001: 191).

The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.

(Елиот, 2001: 11–12)³²⁵

Река и град су затрпани отпадом, који „не подносе”: празним флашама, папирима за сендвиче, марамицама, картонским кутијама, опушцима, костима по којима трче пацови, који сведоче „о летњим ноћима”, ноћима ужитка, али исто тако о одсуству нимфи, речних божанстава. У реци нема истовремено места за божанства и отпад, тако да се чини како божанства „захтевају” одређену чистоћу материјалне стварности како би у њој обитавала. Са друге стране, проблем са реком лежи у чињеници што не може да однесе сав отпад који се у њу баца, тако да не може да врши своју хигијенску функцију, која јој је додељена још у 18. веку. Река треба да обезбеђује проток материје, односно да отпад односи из присуства у одсуство, вршећи непрестану поделу јединствене стварности на деодоризовани простор града и одоризовану другост која му не припада.

Отпад и процес деодоризације као однос према ужитку задобијају, међутим, и одређену моралну и економску димезију. Са једне стране, „чистоћа” може да се конструише само захваљујући расцепу у коме се једна популација понаша као да је могуће да укине само постојање отпада који непрестано производи, односно „добра заједница“ може да се успостави само ако је у могућности да изврши прерасподелу ужитка тако да оно што је неприхватљиво одбаци у оностраност суда. Са друге стране, треба приметити да сваки ужитак који се из реке може прочитати припада индустријки произведеној роби намењеној масовном конзумирању империјалне метрополе какав је Лондон. Учешће у заједничком заједнице одређено је конзумирањем производа који обећавају ужитак, док се истовремено сведочанство о њему покушава потистнути како би се остварила фикција „чистоће”, добре заједнице. Али у свету у коме је трансценденција укинута више не постоји другост у коју се „отпад” може „одложити” и уместо да прикрива, река враћа чулности све оно што треба да однесе. Модерни режим чулности показује се немоћним да успостави поделу коју обећава и оно што искључује увек опстаје на његовим рубовима као отпад, али и као претња. Отпад је стога нека врста „демоса” који није у њему репрезентован, а Елиотова поема, пратећи

³²⁵ „Река не носи више празне боце, хартије од сендвича, / Свилене марамице, картонске кутије, пикавце, / Ни друге трагове летњих ноћи. Нимфе су отишле. / [...] Један је пацов тихо пузао кроз растиње, / Вукао је свој глатки трбух по обали / Док сам ја пецао у мутном каналу / Иза плинаре, једне зимске вечери, / Размишљајући о бродолому раља мог брата / И о смрти краља мог оца пре њега. / Гола, бледа тела на ниској влажној обали / И кости бачене у ниско, сухо поткровље, / Зазвече само под шапама пацова, из године у годину. / Али иза себе тек понекад чујем ако мину / Звуци труба и мотора што донеће / Свинија госпођи Портер у Пролеће” (Елиот, 1998: 60-61).

форме перцепције, понавља гест реке коју описује износећи га у простор видљивости. Он то чини како би скренуо пажњу да модерна стварност није довољно ефективна и да је зато треба променити, заменити другом која не би више производила отпад и у којој би река поново била „чиста”, отварајући простор за повратак божанства.

Дистанца од испражњених, обесмишљених чулних садржаја овде можда доживљава свој врхунац, будући да се читава модерност приказује као огромна дисфункционална машинерија за произвођење отпада, наслов поеме *The Waste Land*, поред пуне земље, добија и своје друго значење: депонија. Модерни свет је депонија/пустиња зато што га испуњавају материјални предмети без суштине, без почела које би одбачено прихватало у себе, а новом додељивало место и сврху уређујући их тако у неки могући *космос*.³²⁶ Одсуство овог почела у наведеним стиховима одређује се двоструко: као одсуство нимфи и као смрт краља. Са једне стране ишчезла је трансценденција, а са друге поредак који се на њој заснивао. Ово су две стране истог кретања.³²⁷

Нигде проблем заједнице није видљивији у *Пустој земљи* него у односу мушкарца и жене. Ако „звучи труба и мотора доносе / Свинија госпођи Портер на пролеће” [The sound of horns and motors, which shall bring / Sweeney to Mrs. Porter in the spring], можемо да претпоставимо, на основу ранијих песама, какво ће ово пролеће бити. У питању је, наравно, пролеће, такорећи „цветање”, жеље, сексуалности, која се показује као централна релација међу половима. Читав други део поеме „Партија шаха” посвећен је анализи жеље и сексуалности. Овде ћемо такође наћи нову „салонску” сцену:

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra

³²⁶ Подсетимо се овде Анаксимандровог фрагмента који добро илуструје ову идеју: „А оно из чега ствари настају, у томе по нужности бива и њихова пропаст, јер она једна од друге трпе казну због своје неправедности по реду времена” (Дилс-Кранц, 1983: 85). У свету пуне земље више нема размене међу стварима, нема праведног плаћања казне, нема повратка у оно из чега се настаје, почело више не прихвата ствари већ их одржава бескрајно присутнима у њиховој несврховитости (што сачињава суштину отпада).

³²⁷ Према томе, *изворна неправда* на којој почива модерна стварност је убиство краља, која је поклапа са смрћу бога. Просвећеност и француска буржоаска револуција доводе нас до стварности у којој је човек ослобођен од трансценденције, али је тиме добио само празну слободу, слобода за ништа, у којој више не може да се оствари као човек јер више нема почела на основу кога можемо да одредимо шта човек јесте, шта су живот и добра заједница.

Reflecting light upon the table as
 The glitter of her jewels rose to meet it,
 From satin cases poured in rich profusion;
 In vials of ivory and coloured glass
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
 Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused
 And drowned the sense in odours;

(Елиот, 2001: 8)³²⁸

Иако на повришни сцена делује попут оне у „Потрету”, чини се да ипак припада песничком поступку „Геронтиона” и описа пустиње; дакле, да се креће од општости ка чулности, а не обрнуто. Оно што се одмах може приметити јесте невероватна раскош: мермер, рељефи, свећњаци, стакло, злато, сатен, дијаманти, накит и парфеми. У средишту сцене је жена која се налази на столици „налик на трон“, као владарка (Дидона или Клеопатра),³²⁹ а сав раскош који је окружује представља једну врсту оспољења њене моћи. Занимљиво је како се делотворност жеље материјализује у овим стиховима као чулност опосредована богатством: жеља у свој својој раскоши приказује се у фигурама неокласичног ентеријера, са парфемима, тканинама, осветљењем уређеним према принципима лагодности, удобности и ужитка. Описана сцена открива нам двоструку делатност жеље: уместо робе масовне потрошње, пред нас је изнесена уникатна роба „непроцењиве” вредности, која се пројектује као апсолутни објект конзумеристичке жеље, објект који је трансцендентализован и за које сви (масовно произведени) објекти које можемо да приуштимо имају улогу замене; истовремено, ово оспољавање представља материјални еквивалент саме жене која седи на столици, као недостижног објекта жеље.

У својим интерпретацијама Делез и Гатари жељу разумеју као асемблаж³³⁰ и ово можемо применити на описану сцену: никада се не жели само појединачни објект већ читава мрежа унутар које се тај објект јавља. Према томе, читава материјална стварност која окружује жену на трону омогућује јој да уопште буде објект жеље. Све

³²⁸ „Седла је у Столици што је, као сјајни престо, / Блистала у мрамору, где је огледало – / На постољу искиљеном лозом под гроздовима / Из које је провирио златни Купидон / (Други је крио своје очи иза крила првог) – / Удвајало пламенове седмокраких свећњака / Бацајући одсев на сто, где се / Сретао са сјајем њеног накита / Из препуних кутија од сатена. / У бочицама од слоноваче и разнобојног стакла / Отворени, вребали су њени чудни вештачки мириси. / Масти, течности, прахови – узбуђивали су, збуњивали / И утапали разум у мирисе” (Елиот, 1998: 56).

³²⁹ Сам Елиот наводи да је опис трона цитат из Шекспировог комада *Атоније и Клеопатра*, док Нортон запажа да су описи свећњака парафраза Вергилијеве *Енеиде* (Нортон, 2001: 8), чиме се успоставља паралела између жене у овом одломку, Клеопатре и Дидоне.

³³⁰ Како се наводи у *Делезовом речнику*, „Делез дефинише жељу у свом раду са Гатаријем као асемблаж или машину” (Рос, 2010: 66), где је асемблаж „комплексна констелација објеката, тела, израза, квалитета и територија, које се окупљају на одређено време како би створили нове начине функционисања [...] жеља је кружење енергије које производи везе” (Ливсеј, 2010: 18)

што је окружује било у визуелном било у олфактивном смислу има улогу произвођења и усмеравања жеље. Жена је конструисана као прекомерно тело, које својим визуелним украсима и својим вештачким мирисима „потапа“ чула, презасићује их и овладава њима (као што је раније изазивала дигресије). Нису само мириси вештачки, читаво окружење је вештачко, читава чулност која је окружује произведена је, тако да буде компатибилна са субјектом у коме жеља треба да се покрене. Преобилна чулност има улогу потпуног овладавања субјектом жеље, његовог потпуног покоравана, па се на њену логику могу применити категорије дијалектике господара и роба (овај пресек видљив је већ код Хегела). Жеља је један облик поробљавања оних у којима се буди и у датој подели чулности представља оруђе којим се овладава кретањем субјектата. Постоји, међутим, и друга страна ове дијалектике, која се тиче оних који је апсолутно прихватају занемарујући забрану на којој она почива. И управо ће се прича о овом прихватању пронаћи на зиду раскошне просторије жеље:

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
“Jug Jug” to dirty ears.

(Елиот, 2001: 8)³³¹

Слика која приказује мит постављена је унутар саме просторије у којој нам је представљена жена као владарка и материјализовани објект жеље, тако да се раскош и лепота који је окружују показују само као прикривање њене насилне суштине. Како бисмо пристали на њену насилну суштину, жељу морамо да опосредујемо различитим стратегијама естетизације, али се унутар њих јавља уметничко дело као процеп на коме оно потиснуто излази на видело. Мит о силовању Филомеле³³² изузетно је значајан. У њему „варварски” краљ Тереј пристаје на позив жеље, која га води у злочин, за који је

³³¹ „А изнад античког камина био је приказан – / Као да се прозор отворио на шумску сцену – / Преображај Филомеле коју је варварски краљ / Тако сурово силовао; па ипак, тамо је славуј / Испуњавао пустињу својим неповредивим гласом, / А она је још плакала, и свет са њом, / ‘Цив, цив’ за прљаве уши” (Елиот, 1998: 56-57).

³³² Сам Елиот у коментарима нас упућује на Овидијеву верзију мита изложену у *Метаморфозама*. Атинска принцеза Филомела сестра је Прокне, која је била ожењена трачанским краљем Терејем. Тереј је силовао Филомелу, а потом јој је одсекао језик како не би могла ово никоме да исприча. Филомела је, међутим, успела да изатка платно на коме је приказала сцену свог силовања и тако обавести сестру. Оне се заједнички свете Тереју тако што скувају његовог и Прокниног сина Итиса и послуже му га, да би му потом откриле да је појео сопственог сина. У бекству од разјареног Тереја сестре се моле боговима да их спасу, што они учине тако што их претворе у птице, Филомелу у славуја, а Прокну у ласту, а Тереја у пупавца.

на крају кажњен од стране саме жртве. Оно „варварско” у њему је управо чињеница да не може да обузда своју жељу, односно да се у потпуности одазива њеној заповести прекорачујући забрану којом се трансцендентализује објект жеље. На овај начин открива нам се насиље самог средишта жеље. Она може да опстаје у „цивилизованом” друштву једино захваљујући границама које јој се намећу, али у основи она је деструктивна, како за њене агенте (Тереј) тако и за оне који имају улогу замене њеног објекта (Филомела). Јер све док је њен објекат измештен из чулне стварности како би она сама могла да се одржи, свако појединачно тело је његова замена и одлагање. Али митски наратив је оптимистичан јер нам говори о завршној интервенцији божанстава којом се стаје на крај насиљу. У *Пустој земљи*, међутим, нема овакве интервенције, а једина граница је она која се „цивилизовањем” производи унутар субјекта у виду раније помињаног дисциплинарног погледа великог Другог.

Узевши речено у обзир, не треба да очекујемо нове сцене силовања у остатку *Пусте земље*, као што то чине неки аутори. Сексуалност је у свом непосредованом виду насиље, али сви ликови који се у поеми јављају „цивилизовани” су, односно поштују одређене границе које су успостављене у датој друштвености. Али не чине више од тога. Жеља остаје једина спона између мушкарца и жене (или у, за лирског субјекта, екстремном облику, мушкарца и мушкарца) и једино што можемо да кажемо о њиховој сексуалности јесте да она у непосредном смислу није силовање. У „Проповеди ватре” наводи се следеће: „Flushed and decided, he assaults at once; / Exploring hands encounter no defence; / His vanity requires no response, / And makes a welcome of indifference” (Елиот, 2001: 13).³³³ Метафора која влада овим описом је ратна: сусрет мушкарца и жене је „напад”, који не наилази на „одбрану”, али уместо „добродошлице” сачекује га само „равнодушност”. Стиче се утисак да жеља заснива релацију моћи и да је жена у овим стиховима већ покорена. Она не пристаје или не може да буде субјект жеље, а истовремено показује да је отпор позицији објекта бесмислен. Њено понашање, међутим, довољно је да би се обезбедило обнављање овакве поделе чулности. О овоме нам сведочи и одломак из „Проповеди ватре”:

“Trams and dusty trees.
Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe.”

³³³ „Одлучан, црвен у лицу, он не чека нимало, / Руку све смелију нико му не склања, / Таштини његовој до одговора није стало, / И равнодушност прима као знак пристајања” (Елиот, 1998: 62).

“My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised a ‘new start.’
I made no comment. What should I resent?”

“On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing.”

(Елиот, 2001: 15)³³⁴

После две сцене у којима је приказана баналност жеље као баналност сексуалности, која је истовремено тиранија, долази се до ништавила, до немогућности повезивања света у целину. Фрагменти тела (нокти и шаке) не могу да се повежу у целину тела. Чини се да је значајно напоменути да се сви ови ликови, упркос својим поступцима, не приказују кроз морализаторску перспективу. Они нису зачетници режима чулности у коме се налазе, већ су у њега доспели без сопствене кривице, његове ефекте и императиве преносе и испуњавају несвесно, будући да им се они испостављају као просто стање ствари. Сви они, и мушкарци и жене, показују се као агенти овог режима, као жртве без злочинаца или злочинци без кривице. Можда је управо то разлог што жена у наведеним стиховима не пребацује мушкарцу, који је очигледно злоупотребљава (можемо само да нагађамо каква је природа насиља међу њима). Кривица лежи у поретку који се одрекао сопственог почела, и сви поступци појединаца у њему су у извесном смислу логична последица овог одсуства.³³⁵

Оно што недостаје у њиховом односу је љубав, као сила која за разлику од жеље привлачи без порицања и није оптерећена дијалектиком господара и роба. Једина сцена која би могла да се опише на овај начин налази се на самом почетку поеме окружена фрагментима *Тристана и Изолде*, завршавајући се, неочекивано, стиховима који наликују на управо цитиране:

³³⁴ „Трамваји и дрвеће огрезло у прашину. / Хајбери ме роди. Ричмонд и Кју / Упропастише ме. Ричмонд кад мину / Већ лежах наузнак, у уском чамцу, на дну.” // ‘Ноге су ми код Мургејта, срце моје / Под ногама. Кад Свршило се, / Обећао је: Почећемо изнова. Плакао је. / Ћутала сам. Чему вређати се?’ // ‘На маргејтском спруду сад је река. / Могу да повежем / Ништа с ничим. / Сломљени нокти на рукама прљавим. / Сиротиња, моја сиротиња што не чека / Ништа” (Елиот, 1998: 64).

³³⁵ Можемо чак да приметимо да се са најнижих слојева у извесном смислу скида кривица будући да они, захваљујући својој подређености никада нису до краја укључили у логику режима, што значи да међу њима могу да се препознају трагови старог, суштинског односа: „O City City, I can sometimes hear / Beside a public bar in Lower Thames Street, / The pleasant whining of a mandoline / And a clatter and a chatter from within / Where fishmen lounge at noon: where the walls / Of Magnus Martyr hold / Inexplicable splendour of Ionian white and gold” (Елиот, 2001, 14). Звучи мандолине и брбљање рибара у подне повезани су са плаветнилом и златом цркве Магнуса мученика.

“You gave me hyacinths first a year ago;
 “They called me the hyacinth girl.”
 —Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
 Your arms full, and your hair wet, I could not
 Speak, and my eyes failed, I was neither
 Living nor dead, and I knew nothing,
 Looking into the heart of light, the silence.

(Елиот, 2001: 6)³³⁶

Ништавило се налази на крају оних који се (без своје одлуке) подвргавају жељи, као и лирског субјекта који се препушта љубави. Али његова љубав је постављена на вагнеровску позорницу, где је испуњење могуће само у смрти. Осим тога, љубав припада прошлости, боравку у „башти са зумбулима”, времену у коме је вегетација била у пуном цветању и када је падала киша (на једном месту видимо сакупљене све мотиве антрополошке теме плодности, који се на другом месту јављају према принципу контраста, као пуста земља). Љубав и плодност припадају прошлости (када је божанство било присутно), док је садашњост усамљеност и јаловост. Излазак из баште једнак је урушавању говора и погледа, урушавање читаве чулности, будући да више нема логоса за који би се они могли везати, он је ступање у стање које не може бити јасно дефинисано, било као живот било као смрт, као и код масе која прелази мост. У пустој земљи љубав више није могућа и сви су препуштени нихилистичком кружењу жеље у походу на ужитак, који непрестано измиче. Ово видимо и у дијалогу две жене у пабу:

When Lil’s husband got demobbed, I said—
 I didn’t mince my words, I said to her myself,
 HURRY UP PLEASE ITS TIME
 Now Albert’s coming back, make yourself a bit smart.
 He’ll want to know what you done with that money he gave you
 To get yourself some teeth.
 [...]

You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
 (And her only thirty-one.)
 I can’t help it, she said, pulling a long face,
 It’s them pills I took, to bring it off, she said.
 (She’s had five already, and nearly died of young George.)
 The chemist said it would be all right, but I’ve never been the same.
 You *are* a proper fool, I said.
 Well, if Albert won’t leave you alone, there it is, I said,

³³⁶ „Пре годину дана први пут си ми дао зумбуле, / Звали су ме девојка са зумбулима.” / - Па, ипак, када смо се касно увече вратили из врта зумбула, / Ти пуних руку и мокре косе, ја нисам мога / Да говорим, очи су ме издале, нисам био ни / Жив, ни мртав, нисам знао ништа / Загледан у срце светлости, тишину” (Елиот, 1998: 54).

What you get married for if you don't want children?
(Елиот, 2001: 9–10)³³⁷

Ова сцена је посебно значајна зато што у њој сазнајемо на који начин се успостављају брачни односи у „пустој земљи”. Неименована жена преноси нам свој разговор са Лил, о њеном мужу Алберту, који се враћа из рата. У говору о његовом повратку не показује се никаква свест о рату, могућим траумама или афективном односу међу супружницима, већ се он своди на сексуалност. Муж који је одсутан четири године враћа се само како би остварио ратом одлагани ужитак, а задатак жене је да његову жељу испуни. У пару Лил и Алберт врло лако препознајемо малтусовски пар, у коме је мушкарац задужен да ратује и ради, а жена да рађа, па је претпостављена логика дужности оно што их везује. Али ми ни у једном тренутку не сазнајемо директно мушкарчеву жељу, већ је она увек опосредована говором Лилине саговорнице. Неко други га, дакле, заступа и тумачи, али се њена тумачења и не тичу његове личне жеље, већ онога што би он као мушкарац *требало* да жели. Лилина саговорница својим се коментарима стара да се друштвена дужност изврши, и у том смислу она је агент самог режима чулности, заступник погледа великог Другог и његов гласноговорник. А његови захтеви су недвосмислени: жена мора да изгледа пожељно, она мора да се упише у простор видљивости као целовито и естетизовано тело како би остварила улогу која јој је намењена. Другим речима, жена мора да жели да се идентификује са својим *идеалним егом*, који је на почетку овог дела поеме јасно приказан (жена на трону). Лил, међутим, није способна да ово учини будући да је њен физички изглед нарушен, али разлог из кога је нарушен открива расцеп у самој заповести. Она може да функционише као објект жеље и као мајка, али се показује да су ово две различите иако повезане улоге. Како би се ослободила за жељу, она је приморана да онемогући даље обнављање мајчинства.

Наука има улогу посредника у овом пројекту: лекар јој преписује пилуле,³³⁸ које је свде на објект жеље, али јој истовремено онемогућују да се идентификује са

³³⁷ „Када је Лилин муж био демобилисан, ја сам јој рекла – / Нисам баш бирала речи, у лице сам јој рекла, / ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВАС ФАЈРОНТ / Алберт ти се враћа, дотерај се мало. / Зажелеће да зна шта си ти урадила са ловом коју ти је дао / Да наместиш зубе. [...] / Треба да се стидиш, кажем ја њој, што изгледаш тако стара. / (А тек јој је тридесет.) / Шта могу, рекла је и снуждила се, / То је од оних пилула што сам узела да се ослободим, рекла је. / (Већ их има петоро, и скоро је умрла са малим Џорџом.) / Апотекар ми је рекао да ће све бити уреду, али ја више нисам она иста. / Ти си права будала, кажем ја њој, / Шта онда, ако Алерт неће да те пусти на миру, / Зашто си се удавала кад не желиш да имаш деце?” (Елиот, 1998: 58-59).

³³⁸ Остаје, међутим, нејасно какве пилуле су у питању јер се контрацептивне пилуле развијају тек након Другог светског рата. У овом период у Лондону се тек оснива прва клиника за контролисани прекид трудноће.

идеалним егом, будући да јој од њих испадају зуби, тако да јој је сада потребна нова медицинска (естетска) интервенција. Женско тело није дато већ се производи, фрагментира и реконструише, како би испуњавало своју улогу упркос сопственој темпоралности, коначности и пропадљивоти. Њена позиција треба да се обнавља у бесконачност, у извесном смислу „изван живота и смрти”. Све ово се одиграва под претњом губљења сопственог места у подели чулности – јер уколико Лил не учини све што је неопходно да испуни (наводну) жељу свог мужа, неко други ће ступити на њено место, показујући објект жеље као бескрајно размењив. На овај начин се и брак, као могући простор успостављања битне везе међу половима, показује као испражењени простор.

У антрополошким категоријама можемо ову празнину брака препознати као немогућност повезивања неба и земље, као земљу на коју се киша не обрушава. Али уколико знамо да је Лил родила већ петоро деце, поставља се питање да ли можемо говорити о неплодности или је ситуација нешто комплекснија. Метафора пустоши/неплодности долази из регистра пасторале, који се шири на животиње и људе. Жена, међутим, рађа децу и у контексту ове неплодности, тако да очигледно није реч о биолошкој неплодности. Можемо стога рећи да је у питању други тип неплодности, односно да у браку нема суштинске повезаности међу супружницима, зато што њихова веза није опосредована трансценденцијом, због чега се сама њихова физичка плодност доживљава као препрека на путу за освајање ужитка. Деца се у оваквом контексту јављају као нуспордукт сексуалности, као нешто на шта се мора пристати, а не као наводно испуњење сврхе брачне везе и људске сексуалности уопште. Према томе, било да се физичка плодност остварује или не, јаловост опстаје будући да су односи међу половима уређени према принципима моћи и ужитка.

У одсуству супстанцијалног почела сексуалност је препуштена кружењу жеље, која не може да је фиксира у неки оквир³³⁹ будући да непрестано пориче сопствене претпоставке измештајући сопствени објект. Истовремено, ужитак који нам обећава она никада не остварује у овој поеми – свака сцена сексуалности приказана је као траума, било да је у питању Филомела, Лил, дактилографкиња или било која од

³³⁹ У оваквом контексту могућа је и хомосексуалност, која ужасава лирског субјекта: „Under the brown fog of a winter noon / Mr Eugenides, the Smyrna merchant / Unshaven, with a pocket full of currants / C. i. f. London: documents at sight, / Asked me in demotic French / To luncheon at the Cannon Street Hotel / Followed by a weekend at the Metropole” (Елиот, 2001: 12) [„Под мрком маглом зимског поподнева / Г. Еугенидес, трговац из Смирне, / Необријан, са џеповима пуним сувог грожђа / С. i. f. Лондон – документа на увид, / замолио ме је на простачком француском / Да ручам са њиме у Кенон стрит хотелу / И проведем викенд у Метрополу” (Елиот, 1998: 61)].

лондонских девојака. Уместо ужитка, оно што преостаје су деца и траума, а уколико се интервенише контрацептивним средствима, преостаје само траума. Такође треба нагласити да се сексуалност у поеми систематично приказује из позиције жене – у односу међу половима, према актуелној подели чулности, скоро да не може бити сумње да жена има удео жртве.

Крај „Проповеди ватре” сведочи нам о преклапању две традиције, источне и западне, будистичке и хришћанске у односу према страсти: „To Carthage then I came // Burning burning burning burning / O Lord Thou pluckest me out / O Lord Thou pluckest // burning” (Елиот, 2001: 15).³⁴⁰ И једна и друга традиција (и Буда и Августин) воде ка аскетизму као једином начину да се пожар чулности обузда. У складу са тиме, у петом делу поеме, „Шта је гром рекао”, жена из „Партије шаха” сада добија нове одлике:

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.
(Елиот, 2001: 18)³⁴¹

Жена овде није само објект жеље, већ постаје заступник читаве заводљивости чулне стварности као опасности која нас води у ништавило. Она је тело које ствара музику као средиште двоструког света, чија појавност је невина (дечија лица), али њена основа припада жанру готског хорора (слепи мишеви који пузе низ црне зидове). Чулна лепота је привлачна, али нас води у „испражњене бунаре”. И овде се сусрећемо са амбивалентним платонизмом, будући да се лепота не показује као пут ка духу већ као препрека на овом путу, али се истовремено дух успоставља као истинска стварност. Субјект, који наводно има увид у само стварно, читаоцима открива шта се крије иза заводљиве појавности света, који захваћен пожаром жеље.

Наспрам овог јаловог пожара јавља се симболика воде и плодности, која ће се у последњем делу поеме везати за далеки Исток, *Упанишаде* и санскрит. Разрешење јаловости Запада види се у његовом напуштању, које је двосмислено. Пре него стигне

³⁴⁰ „У Картагину дођох тада // Успламтео успламтео успламтео успламтео / О Господе Ти ме преобрати / О Господе тиме обрати // успламтелог” (Елиот, 1998: 64).

³⁴¹ „Дугу црну косу жена је затегла са тих жива / Музика шапата нежно се извила / У љубичастом ваздуху слепи мишеви дечијих лица / Звиждали су уз лепет својих крила / И пузали, главом надоле, низ поцрнели зид / У ваздуху су куле наглавце биле постављене / Звона су одбројавала сате успомене / И гласови су певали из празних цистерни и усахлих врела” (Елиот, 1998: 68).

до *Упанишада*, лирски субјект ће посетити сва места на којима је током поеме већ боравио: поново ћемо се наћи у пустињи, поново ћемо се суочити са женом на трону и поново ћемо се суочити са безименим масама. Овога пута свака од наведених слика доживеће одређене варијације и проширења. Пустиња је сада место у коме не може да се заузме ниједан положај (односно у коме су сви положаји једнако приступачни свакоме, у коме нема Другог да ове положаје дели и заснива), било делатности било рефлексије. Пустињу насељавају људи црвених лица у кућама од попуцалог блата, чиме се пориче исказ из првог дела – да у пустињи нема чак ни заклона. Људи црвених лица одговарају другој групи људи, која јури по бескрајној испуцалој земљи окружена једино хоризонтом.

Захваљујући Елиотовим коментарима, знамо да је говор о другој групи везан за Хесеов есеј „Поглед у хаос” [1919], у коме се излаже схватање према коме је послератна Европа све више окреута праисконском, „азијском и окултном, које већ прождире европску душу” (Хесе, 2001: 61).³⁴² Ова „пропаст је повратак кући мајци, повратак Азији, извору, који ће нужно водити, као и свака смрт на земљи, новом рођењу” (Хесе, 2001: 61). Азијски модел који Хесе препознаје свуда у Европи, а који је, према његовом мишљењу, најбоље изражен код Достојевског, са Димитријем Карамазовим је „одбацивање сваке чврсте етике и морала у име свеобухватне дозвољености” (Хесе, 1919: 61). Догађаји у источној Европи, односно догађаји Октобарске револуције, према Хесеу, најбоље сведоче о овом кретању ка амбису. Хорда, безлична маса, представља масу совјетских револуционара која се у испражњеном простору окружена хоризонтом, узалудно креће, поушавајући да пронађе чврст основ. Њихова перцепција је ограничена њиховом диспозицијом, они не могу да виде иза хоризонта нити могу да виде било шта што није обухваћено овим хоризонтом, односно, поделом чулности. Али лирски субјект располаже перцепцијом која превазилази њихову, која превазилази пуку чулну извесност и примећује:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
—But who is that on the other side of you?

³⁴² Прев. аут.

Унутар дате поделе чулности, фигура коју лирски субјект перципира не би требало да може да се опази будући да је она не региструје као постојећу. Директно искуство, међутим, показује раскорак између поделе и стварности, отрива њену арбитрарност, односно њену вољу за моћ. Модерна подела чулности устројена је тако да се онемогући произлажење из „стварног“ основа, како би се омогућила слобода појединца, али се ова слобода показује као слобода за ништа. Односно, свако устројство које се унутар овакве слободе остварује показује се као лоше устројство.

Лирски субјект као да овде говори Рансијеровим језиком: пребројавањем [When I count] је успостављена одређена подела чулности, али она није једина могуће, будући да увек постоји вишак, да увек постоји небројано [There is always another one]. У парадоксалном преокрету они који нису представљени поделом чулности, модерни *демос*, није нека људска популација већ само божанство, утопљени или обешени бог. Унутар модерне поделе чулности, апсолутно почело нема удела у устројству заједнице као такво. Поново се налазимо на позицијама које је освојио Пруфрок, који је видео сирене, али није могао да оствари однос са њима. Али управо је у томе суштина: само „стварно“ није нестало, оно нас увек прати, где год да се ми запутимо, а ми смо ти који морају да промене свој однос према њему како бисмо га у првом кораку сагледали. Као да на овај начин западамо у зачарани круг јер да бисмо сагледали почело морамо да променимо сопствену перцепцију, али да бисмо желели да је променимо, морамо да сагледамо несуетинску стварност модерног режима.

Из овог круга се може иступити уколико прихватимо да само „стварно“ не може да се исцрпи у било којој подели и да зато непрестано улазимо у однос са њим на нивоу свакодневног искуства. Из Ничеове перспективе, ово стварно био би хаос неиздиференцираности, који обухватамо различитим метафорама, те би једино место на коме је ова двострука перцепција била могућа уметност. Можемо да претпоставимо како је Елиотово стваралаштво претендовало на управо овакво место. Са друге стране, „стварно“ за њега не може бити хаос неиздиференцираности, већ је то сама подела чулности, а „стварно“ би уместо тога, било космос, уређеност, на коју модерни човек није пристао. Елиот се, чини се, служи Ничеовим стратегијама, али се налази на

³⁴³ „Ко је онај трећи што стално иде поред тебе? / Када бројим, ту смо ти и ја / Али када погледам низ бели пут / Увек видим још неког како иде поред тебе / Нечујан, у смеђем огртачу, закукуљен / Не знам да ли је то човек или жена / – Ма ко је то са твоје друге стране?“ (Елиот, 1998: 67).

супротним (платонистичким) позицијама. Зато је за њега модерна хаотична „стварност” нереална.

На самом крају поеме он представља један могући начин повратка изворном космосу стварног. Три заповести упућене су читаоцима из *Упанишаде Брихадаранајака* [Bṛhadāraṇyakopaniṣat] (лирски субјект их оставља на санскриту), а састоје се из понављања слога /да/ који врховни бог Праџапати [Prajapati] изговара другим боговима, демонима и људима, и за које има различита значења: *ḍaj* [datta], за људе, који су себични; *saoseḥaj* [dayadhvam], за демоне, који су немилосрдни; *управљај* [damyata] за богове који су необуздани.³⁴⁴ Свака од њих успоставља се као заповест грома, самог почела, откривајући нам истовремено, кроз негацију, заповести модерног режима чулности. Сирене које су у „Пруфроку” разговарале једна са другом коначно се обраћају лирском субјекту, а кроз лирског субјекта и читаоцу, читалачкој заједници, остварујући своје присуство.

Себичност, немилосрдност и разуданост (саупљене у нихилизму жеље) владају режимом чулности одређујући релације приступа заједничком заједнице. Повратак „плодности”, према томе, није пуко дешавање кружења историје које се неодложно извршава, већ припада људском деловању. И овде постаје очигледно како само почело не може да структурира људску чулност без људске праксе. Са друге стране, видљивост почела остварује се као понављање текста традиције чиме се поново приступа романтичарској вери да модели прошлости могу послужити за обликовање будућности. Овде је измештање још драматичније будући да сам модел долази и из западног канона, што се може разумети као стратешки потез. У покушају да се почело богатства (са читавим асамбљом нихилистичке жеље који га прати) покаже као арбитрарно лирски субјект посеже за фрагментима који представљају пресецање удаљених текстова и традиција како би показао да постоји нешто што је заједничко на различитим просторима и у различитим временима. Другим речима, постоји нешто што превазилази чулна ограничења и што се на свим меридијанима оспољава на приближно једнак начин. То је почело које смо заборавили и чијим се заповестима морамо вратити. Уколико оно проговара на санскриту, то је само дубљи доказ да његова уобличења на старогрчком (антика и хришћанство) или енглеском долазе са истог извора.

³⁴⁴ Видети: *Упанишаде*, 2001: 62–63.

Од три почела која Рансијер наводи (врлина/породичне везе, богатство/олигархија, и одсуство почела/анархија/демократија) Елиот не прихвата анархију демократије која се обећава у револуцији, не прихвата богатство као мерило владавине, већ жели да се врати на монархистичко/трансцендентно/ породични принцип поделе чулности. Проблем његовог субјекта је јасан од самог почетка – он не припада аристократији, односно није укључен у породичне везе које успостављају почело владавине, иако ове везе прижељкује. У *Пустој земљи* један од субјеката поеме³⁴⁵ идентификује се са краљем, односно наводи како је краљев брат, што значи да на њему почива могућност преокрета у „најдубљој ноћи”, само да није „импотентан“. Његова импотенција је, међутим, централни проблем поеме и два питања произлазе из ње: који је узрок његове импотенције и који је лек за његову импотенцију?

Узрок можемо тумачити на различите начине, али он свакако припада антрополошкој, а потом и хришћанској теми – бог је мртав да би васкрсао, његова смрт је део великог космичког кружења. Међутим, ово кружење се показује суспендованим, и сам космос одједном делује импотентно да настави према сопственом логосу. Природа на почетку поеме ступа у пролеће, али човек не ступа у пролеће заједно са њом. Кривица, према томе, мора лежати у људима, а не у богу или космосу, који су непрестано „поред” човека.

Она се може сагледати из два угла – било као кривица народа/демаса или као кривица самог краља. И за једно и за друго можемо пронаћи оправдање у *Пустој земљи*: кривица демаса, оних чији говор није говор и чији живот није живот (што за Елиота у контексту смрти бога значи сви они који нису свесни ове смрти) убили су бога и онемогућују његово васкрсење, убили су га тако што су у основ сопственог поретка поставили оностраност, која се манифестује као неограничена потреба за ужитком. Да ли је богатство принцип овог доба, или то може бити техника/наука, тешко се може разлучити из *Пусте земље*. Оно што у њој сазнајемо јесте да жеља за чулним објектима и посредовање жеље различитим арбитрарним конвенцијама руководи модерним (не)човеком.

³⁴⁵ У трећем делу поеме субјект каже „While I was fishing in the dull canal / On a winter evening round behind the gashouse./ Musing upon the king my brother’s wreck/ And on the king my father’s death before him” (Елиот, 2001: 11) [„Док сам ја пецао у мутном каналу / Иза плинаре, једне зимске вечери, / Размишљајући о бродолому краља мога брата / И о смрти краља мога оца пре њега” (Елиот, 1998: 60)].

Са друге стране, имамо кривицу самог владара, варварског краља Тереја, који је уместо да испуњава своју божјом милошћу задобијену дужност очувања поретка, успостављања и гарантовања забране и границе, само отелотворење инцестуозног престапа, неспутаног и неопосредованог сексуалног нагона. Овакав владар, владар превелике потенције, кажњен је, и након њега, или у његовом одсуству, влада неплодност – али не и престанак жеље. Жеља опстаје, али је опосредована, и уместо новог рађања, она постаје сама себи циљ, у класичном психоаналитичком кључу: *жели се да се жели*.

Парадоксална ситуација је следећа: у присуству богова и краља све је било дозвољено (силовање Филомеле) и зато је веза морала бити прекинута. Са прекидом ове везе не долази до успостављања опште забране, али истовремено више нема ни јасног критеријума дозволе. Одатле потиче читава модерна популација (код Елиота, волшебна сведена на голи живот) која је неодлучна и неодлучена. Једино што јој је преостало јесте поход на ужитак. Она лута кроз празнину пуне земље као кроз празнину слободе са којом не зна шта да учини. Позиви на револуцију било са леве или са деснице, очекивано су стање у времену у коме нема „божанског” центра. Плодност коју Елиот захтева јесте плодност почела, поновно ницање оностраниности унутар чулности. Поновно испуњавање шупљине „Шупљих људи”³⁴⁶ и празних шкољки острига Пруфрока непорецивом садржином. Али ово се мора остварити тако да се не понове греси Тереја: владар који би у свом бићу отелотворио пресек оба света не би више смео да буде владар дозволе већ владар границе.

И у томе лежи „чвор”: суверен који располаже сувереном одлуком о проглашавању „ванредног стања“ увек је у модерном добу у могућности да читава популацију поново изручи сопственој самовољи, односно да своју вољу идентификује са границом. Када Бог постоји, ономе ко поступа у његово име све је дозвољено. И

³⁴⁶ Циклус „Шупљи људи” [1925], који је уследио непосредно након *Пуне земље* још увек се налази у кругу који је она назначила и његови актери су у пуном смислу становници њене пустоши. Њихова шупљина је већ виђена, као чулност лишена суштине, и сада она постаје централни мотив који се поступно развија. Шупљи људи су исти они који су прелазили мост у *Пустој земљи*, ни живи ни мртви, а њих се у другом животу, „другом Царству смрти” сећају „not as lost / Violent souls, but only / As the hollow men / The stuffed men” (Елиот, 1988: 77) [„не као изгубљене / Жестоке душе, но само / Као шупље људе / Пуњене људе” (Елиот, 1998: 79)]. Лирски субјект потом разрађује низ слика које се могу разумети као мост према последњој Елиотовој песничкој фази, започетој са *Чистом средом* [1930], у којима се говори о оностраниности кроз категорије погледа: „Eyes I dare not meet in dreams / In death’s dream kingdom / These do not appear: / There, the eyes are / Sunlight on a broken column” (Елиот, 1988: 77) [„Очи које не смем ни у сну срести / Смрти у сновитом царству / Те не појављују се: / Тамо, очи јесу / Сунце на стубу сломљеноме” (Елиот, 1998: 80)]. Поглед о коме је реч јесте онај који шупљи људи избегавају чак и у сновима, поглед који би их приморао да се одреде, што, такође, значи да своје постојање организују у складу са датим погледом. Читава чулна стварност се, према томе, одиграва унутар јединственог погледа добронамерне оностраниности, у којој су „очи обасјане сунцем на сломљеном стубу”.

модерност почива на описаном клинчу: како вратити владара који не би био насилни Тереј? Односно како конструисати вођу који неће постати тиранин, какви су у времену настајања ове поеме постепено ницали у Европи? Уколико демократија није добра зато што власт предаје у руке шупљим људима, некомпетентним да владају будући да се не ослањају ни на какво почело (јер – шупљи су) или на место почела постављају богатство – како је заменити а да се не западне у опасност у којој смо се налазили пре раскида са краљем и богом, и у којој ће се само петнаест година након настанка *Пусте земље* наћи Немачка?

1.4. Тамница душе / тамница тела

Суочавајући се са овако постављеним стањем ствари, Елиот развија поезију која ће покушати да пружи одговор на проблеме модерности тако што ће се директно ослонити на теолошки оквир, а преломна тачка ове одлуке, његово песничко „обретење” свакако је *Чиста средa* [1930].³⁴⁷ Своје ставове развиће даље у пригодним песмама збирке *Аријел* [1936], а најкомплексније уобличење даће им у збирци *Четири квартета* [1943]. У њима се ранија антрополошка тема повлачи у други план, а трансценденција се јасно одређује у хришћанским категоријама. Ово се већ у наговештајима и фрагментима могло видети и у *Пустој земљи*, али је функционисало испреплитано са различитим митовима, од античких до хиндуистичких. Митски плурализам, налик на описани отпад који плута Темзом, може се разумети као последица компромитоване трансценденције и Елиотов лирски субјект је истовремено фасциниран и згађен над чулношћу која се конструише на овај начин сведочећи о кризи оностраности. Није случајно једна од средишњих метафора пореклом из дискурса урбане хигијене: чулну стварност је потребно очистити од отпада, који је само симптом дубљег проблема (не)продуктивности модерне цивилизације. Једнако као и фрагменти митова и фрагменти материје морају се објединити у нови режим, заснован на јединственом центру, разапетом и васкрсом божанству *Пусте земље*, односно повратку на врлину и аристократски модел заснивања власти, шта год то значило у модерном контексту.

Али очистити чулност значило би вратити је њеној идеалној форми, ослободити је од њене несавршености и коначности, односно, очистити чулност од чулности. Чини

³⁴⁷ Чиста средa, или Пепелница, означава крај карневала (месојеђа) и почетак Великог поста у Католичкој цркви.

се да до *Чисте среде* Елиот препознаје апсурдност овог пројекта и опредељује се за други правац. Други део ове песме завршава се следећим стиховима:

Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining
We are glad to be scattered, we did little good to each other,
Under a tree in the cool of the day, with the blessing of sand,
Forgetting themselves and each other, united
In the quiet of the desert. This is the land which ye
Shall divide by lot. And neither division nor unity
Matters. This is the land. We have our inheritance.

(Елиот, 1988: 82)³⁴⁸

Свет *Чисте среде* личи на свет *Пусте земље*, односно у њему препознајемо само свет пустиње, фрагмената и разбацаних костију, али уместо да покушава да обнови почело у чулној стварности, лирски субјект почиње да прихвата поделу чулности такву каквом се она испоставља, у вери да она не може да порекне „стварно” почело (што је и узрок славља, „песме разбацаних костију”). Опомињања која смо у *Пустој земљи* могли да сусретнемо сада се показују као последица недостатка вере јер уколико почело заиста постоји, подела коју смо успоставили не може ни на који начин да га угрози, те се и брига за почело показује сувишном. Лирски субјект мења своју позицију обраћања: иако не говори из оностраности, његов поглед на чулни свет опосредован је вером у њено постојање, док је раније његов поглед у оностраност био опосредован заповестима модерног режима чулности. И управо то је основ његовог песничког поступка који се сада креће превасходно од „горе” према „доле”, док је раније ово кретање било обрнуто (а у *Пустој земљи* су подједнако била заступљена оба поступка). Форме перцепције свакодневне, „баналне” стварности, скоро ће у потпуности ишчезнути, а чулност ће бити конструисана према принципима алегоричности. Лирски субјект више није посматрач спољашњег већ унутрашњег „невидљивог” света, чинећи га видљивим кроз песничке слике.

Очајање субјекта и покушај да се понуди пут ка преображају полазили су из раније перспективе и зато су завршавали само у фрагментарности чулног света. Сада је фрагментарност нешто секундарно, она се прихвата спремно као показатељ саме пропадљивости чулног света и тријумфа духа. Фрагменти певају, материја проговара и у гласу којим слави сопствену пропаст она се преображава из видљивог у невидљиво,

³⁴⁸ „Под смреком су певале кости, разасуте и сјајне / Волимо што смо разасуте, мало смо користиле једна другој. / Под дрветом када освежи дан, уз благослов песка, / Заборављајући себе и заборављајући се, сједињене / У спокоју пустиње. Ово је земља коју ћете / Коцком поделити. А није важна ни подела / Ни јединство. Ово је земља. Имамо наслеђе” (Елиот, 1998: 88)

из пропадљивог у непропадљиво. Дух је победио, али се поставља питање које ће место у овом тријумфу припасти појединцима. „Суштини” се не може приступити пре него што се одбаци све што је „несуштинско”, а исто тако, да би божанство васкрсло, оно прво мора да прође „Голготу”. Зато је „земља коју ћемо коцком делити” оно што нам је дато.³⁴⁹

Занимљива је старозавента референца на поделу земље коцком – подела чулности не почива на неком унапред одређеном основу већ на случајности, о којој Рансијер говори када описује начин функционисања атинске демократије. Подела земље која се спроводи путем случајности није лишена начела већ је, напротив, у потпуности препуштена божанској вољи, будући да богови (или у овом случају Бог) управљају бацањем коцке (случајношћу). Али оно што можемо рећи у овом случају јесте да се за лирског субјекта анархија и божанска одлука поклапају, чиме се оправдава људско стање бачености у свет. Према вољи почела, свет је лишен заснованости и ослобођен у анархију лутања. Лутајуће слово модерног писма и закона омогућено је захваљујући „господару”, који се одриче моћи, почелу, које се одриче владавине. Управо у овој препуштености људи једино и могу слободно доспети до основа: свет је „долина плача” али само из његове унутрашње перспективе напуштености, али са спољашње позиције нема разлога за нарицање, нема разлога за елелију. У овим стиховима проговара типични хришћански оптимизам (о коме је опширно говорио Ниче).

Трећи део ове песме управо нам говори о лествицама које субјект мора да савлада како би доспео до највише сфере бића, чиме се једним делом ослања на Дантеову визију устројства света,³⁵⁰ која се и сама заснива на средњовековним проширењима старозаветног Јаковљевог сна (1 Мој. 28,10–19) о лествама које воде од земље до неба.³⁵¹ Позивање на ову комплексну слику говори нам о пројектовању

³⁴⁹ У питању је парафраза старозаветне „Књиге пророка Језекиља”: „То је земља коју ћете жребом разделити племенима Израилевим у наследство, и то су им делови, говори Господ” (Језек. 48,29)

³⁵⁰ Првобитни наслов овог дела песме био је „Врх степеништа”, према Дантеовим стиховима из 26. певања *Чистишита* у којима се Данте сусреће са својим пријатељем песником Арном Данијелом: „Ја сам Арно, путујем, плачем и певам / сећам се некадашње лудости, / а видим, усхићен, радост којој се сутра надам. / Сада вас молим, тако вам милости / која вас води до врха степеништа, / помолите се за мене да ми се грех опрости!” (Данте, 1998: 378). Иначе, овај се одломак цитира поново у четвртном делу *Чисте среде* када се појављује фрагмент на провансалком „*Sovegna vos*” (Елиот, 1988: 89), који би одговарао почетку последњег цитираног Дантеовог стиха.

³⁵¹ О лестивици која повезује небо и земљу говорили су црквени оци од Иринеја и Оригена до Григорија Назијанског и Јована Хризостома. Најпознатији аутор списа ове тематике био је свкакао Јован Лествичник, који је својом *Лествицом* из 7. века нове ере остварио велики утицај и на западно и на источно хришћанство. У овом спису пут ка небу има тридесет корака подразумева одбацивање земаљског света, покајање, одрицање од порока и стицање врлине, савладавање странпутица на путу ка

релације између чулног и натчулног света, о проходности која подразумева одређене захтеве. У визији Елиотовог субјекта ове лествице имају три ступња, а наше анализе се највише тиче трећи:

At the first turning of the third stair
Was a slotted window bellied like the figs' s fruit
And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene
The broadbacked figure drest in blue and green
Enchanted the maytime with an antique flute.
Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
Lilac and brown hair;
Distraction, music of the flute, stops and steps of the mind over the third stair,
Fading, fading; strength beyond hope and despair
Climbing the third stair.

(Елиот, 1988: 88)³⁵²

На успону према ономе што за субјекта представља суштину, налази се прозор, место перцепције у облику смокве. Чини се да је овде упутно позвати се на библијски³⁵³, али и антички значај смоквиног дрвета: са једне стране, листови овог дрвета служили су да се тело прекрије и тиме ускрати погледу, а са друге, његови плодови имали су значајну улогу у дионизијским оргијастичким светковинама. Поглед кроз прозор смоквиног плода упућује нас на уплитање субјекта у свет жеље, на начин на који се она материјализовала у *Пустој земљи*, као обећање и фантазија, али не и као испуњење. Уместо сакривања, свет се излаже погледу и слуху, али овај свет је једнако удаљен од нагости првих људи колико и сцена из „Партије шаха”, будући да се се у њему имагинарно преплиће са чулном стварношћу и чини је објектом жеље. Сцена која се излаже перцепцији испуњава наша очекивања: плећати лик свира у античку фрулу, очарава својом музиком, успоставља пролећно време, и поново нам доноси јоргован.³⁵⁴ Естетизована чулност успостављена музиком античке фруле одвлачи субјекта од даљег успона, али је њена привлачност само привлачност за погрешним, за лепим уобличењем духа који није нужно и сам уређен на начин на који се појављује (сетимо се Елиотове критике Дона).

аскетизму, савладавање исихастичке праксе, бестрасности у односу на земаљско страдање и досезање божанске љубави. Видимо да се већина ових ступњева може препознати код Елиота, вероватно захваљујући текстовима западног хришћанства који су их опосредовали и пренели.

³⁵² „На првом завоју трећих степеница / Ко смоква обао прозор је урезан стајао / А с оне стране глога и једне пастирске сцене / Плећати лик одевен у боје плаве и зелене / Старинском је фрулом мајско доба бајао. / Љупка је лелујна коса, смеђа оса прео уста, / Јоргоан и смеђа коса густа; / Пажња попушта, музика фруле, застанци и стопе ума уз треће степенице, / Све блеђе, блеђе; снага с оне стране наде и очајања / Током успињања” (Елиот, 1998: 89).

³⁵³ У „Књизи Постања”, након кушања плода са дрвета спознаје добра и зла, Адам и Ева од смоквиног листа праве прву одећу: „[П]а сплетоше лишћа смоковог и начинише себи прегаче” (1 Мој. 3,7).

³⁵⁴ Јоргован је цвет који се именује у уводним стиховима *Пусте земље*, као означитељ пролећа.

Истовремено, треба приметити да је читава сцена успостављена у мање или више јасном жанровском регистру, као пасторала, у чијем средишту се налази фигура налик на сатира, и којом се призива хегелијанско схватање класичне уметности у којој су дух и чулност у равнотежи. Али управо у томе и лежи проблем – свет у коме се субјект налази није више свет пасторале, класични свет или, Рансијеровим језиком, свет репрезентативног режима. Више не постоји „стварност”, односно, слика стварности која се може исцрпити представљањем, већ само непрестано одлагање и диференцирање које и представља модерну постжанровску уметност. Свет који она конструише, интерпретира и прерасподељује припада фрагментарности *Пусте земље*, па, према томе, иако јесте незаобилазно стање модерног субјекта, он истовремено представља само један од момената у његовом кретању ка духу, али не и његов циљ. Заводљивост уметности постепено престаје јер се њен непрестани напор да делује у модерној подели чулности показује као естетизација саме неоснованости, самог „хаоса”. Уметност се показује као начин на који се дух субјекта одвраћа од самог духа, будући да се зауставља на површини ствари не препознајући да је оно што га у њима привлачи нешто што не припада површини.

Естетизација чулне стварности могућа је једино уколико је просијавње суштине у баналном, али се на овај начин субјект везује и за банално и за суштину и тиме се одвраћа од „стварног света”. Али лирски субјект је научио своју лекцију: „Lord, I am not worthy / Lord, I am not worthy / but speak the word only” (Елиот, 1988: 84).³⁵⁵ У наведеним стиховима може се препознати хришћанска понизност пред Богом, али и игра речима *worthy-word*, којом се имплицира да је вредност [worth] бића заснована на самој речи [word], па је и вредност чулности у *логосу*, на коме почива и који има апсолутни примат. Онај који није вредан и изговара реч, односно онај који није „речит” и изговара реч и даље је заснован на речи и усмерен искључиво на њу. Чулна стварност је дантеовски „вео”, кроз који реч просијава и зато се мора напустити.

У складу са тиме имамо низ метафора говора/ћутања, односно делотворности Речи у свету:

If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;

³⁵⁵ „Господе, нисам достојан / Господе, нисам достојан / но само реци реч” (Елиот, 1998: 89).

And the light shone in darkness and
Against the Word the unstilled world still whirled
About the centre of the silent Word.

(Елиот, 1988: 87)³⁵⁶

Ова језички комплексна конструкција сведочи нам о присуству Речи у свету упркос њеној привидној немости, упркос привидном одсуству. Са једне стране, налази се потрошени и изгубљени језик, у коме сви обитавамо, а са друге неизговорена и нечувена Реч. Језик као проза свакодневице је банално постојање које се расипа у подели чулности, чијом естетском праксом руководи поредак лутајућег *писма сирочета*, писма које нико не надзире и које не може јасно да се раздвоји од испражњених језичких форми. Наведени стихови почињу констатацијом да је Реч неизговорена и нечувена уколико се она не изговара у ово подели, али се потом одриче ове релације, будући да би се тиме Реч везивала за реч, дух за материју на начин који би их доводио у подређен положај. Уколико је Реч почело, њена нечувеност не поништава њен статус почела, она је „Реч без речи, Реч у / свету и за свет”, одосно добро познати дух који поставља материју и свуда у њој проговара као њена суштина *немим говором*.

Реч која је унутар света јесте Христ као појава самог духа унутар историје, бесконачности у коначности, али истовремено и унутрашњост сваког бића у сваком времену. Њена нечувеност не мења ову чињеницу већ омогућује слободу. Зато хришћански логос наликује демократској анархији, иако никада уситину не прелази у њу. Слобода у којој се човечанство налази јесте надгледана слобода, основ погледа је недвосмислено хришћански, а космос који се налази иза анархије чулне „стварности” почива на хришћанском логосу.³⁵⁷ У „Чистој среди” свет сасвим јасно има средиште у виду неме Речи.

Четири квартета прихватају ову премису, али је развијају на различит и, могло би се рећи, комплекснији начин. Будући да нам простор овог рада не дозвољава да се упустимо у свобухватну анализу ових обимних песама, осврнућемо се на свега

³⁵⁶ „Ако је изгубљена реч изгубљена, ако је потрошена реч потрошена / Ако је нечувена, неизречена / Реч неизречена, нечувена; / Ипак је неизречена реч, Реч нечувена, / Реч без речи, Реч која је / У свету и за свет; / У светлост засја у тами и / Насупрот Свету несмирени свет се ипак окретао / Око средишта неме Речи” (Елиот, 1988: 90).

³⁵⁷ Читав овај одломак ослања се на почетак „Јеванђеља по Јовану” употребљавајући Реч на начин на који се у њему то чини, али поред тога постоји и један скривени цитат: „И Видело се светли у тами, и тама Га не обузе” (Јован 1,5); можемо да препознамо у последња три наведена стиха. Тама је материјални свет у који Реч долази као светлост духа.

неколико битних момената. Почињући од „Бернт Нортонa”, видимо да се у чувеним стиховима „Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past” (Елиот, 1988: 159)³⁵⁸ у четар пажње лирског субјекта доводи темпоралност. Али ово није пука расправа о структури времена и начину на који се она успоставља у људској свести, већ је увек успостављена у односу на темпоралност хришћанског логоса. Време се не може искупити³⁵⁹ јер је са његовог становишта оно увек већ испуњено и довршено, а само за појединачну свест она делује као процес испуњен низом одлука и преображаја. Али будући да почело на коме почива свет истовремено одриче сопствену моћ људска свест не може недвосмислено да досегне ово становиште. Она је непрестано уплетена у пројекте сећања и предвиђања, конструисања и реконструисања наратива којима се сама себи оспољава:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.
 But to what purpose
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know.
 Other echoes
Inhabit the garden.

(Елиот, 1988: 159)³⁶⁰

Фикција неучињеног избора, која се поставља као улазак у „врт ружа”, објект жеље, пуноћу постојања, непрестано пројектује одговорност и кривицу за нецеловитост и неиспуњеност постојања појединачног субјекта. Истовремено, не постоји принцип на основу кога ћемо разликовати ову фикцију од песничке фикције. И једна и друга представљају сећање на нешто што се није одиграло, односно припадају простору могућности која се пројектује захваљујући уобразиљи, као пресеку чулности и разума. Као таква, поезија се осмишљава у складу са Аристотеловим (репрезентативним) категоријама вероватности и нужности, уместо уделовљености, која припада историји. Ова потенцијалност поезије у себи садржи и нешто више од преиспитивања сопствене савести – она може да буде преиспитивање или реконструкција читавог историјског

³⁵⁸ „Време садашње и време прошло / Оба су можда присутна у времену будућем, / А време будуће садржано у времену прошлом” (Елиот, 1998: 147).

³⁵⁹ Како се наводи: „If all time is eternally present / All time is unredeemable” (Елиот, 1988: 159) [„Ако је читаво време вечно присутно / Читавом времену нема искупљења” (Елиот, 1998, 147)].

³⁶⁰ „Кораци одјекују сећањем / Низ ходник којим нисмо кренули / Ка вратима што их никад не отворисмо / У врт ружа. Моје речи одјекују / Тако, у твом духу. / Но у ком циљу / Узнемирити прах на вази са листићима руже, / Ја то не знам. / Други одједи / Пребивају у врту” (Елиот, 1998: 147).

кретања, али и његова пројекција. И то су други одједи који се чују у врту, одједи који се не тичу личног већ заједничког, и који нас воде у „први свет” [first world]. Међутим, будући да припадају песничком језику они се карактеришу као „варка дрозда” [deception of the thrush]. Ступајући у њега, лирски субјект перципира следећу сцену:

There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves,
In the autumn heat, through the vibrant air,
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,
And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.
There they were as our guests, accepted and accepting.
So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty.
Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, containing laughter.
Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.

(Елиот, 1988: 159–160)³⁶¹

Сцена која се пред читаоцем успоставља изложена је у чулним категоријама. Лирски субјект у простору могућности која припада прошлости сусреће друге субјекте, али су они представљени као радикална другост у односу на њега: невидљиви су и крећу се без притиска, односно немају тежину. Ова бића су изузета из режима чулности коме припада људски субјект песме, али су ипак постојећа, присутна и са њима се може успоставити однос. Њихова невидљивост и бестежинско стање имплицирају њихову чисту „духовност”, ослобођеност од закона материје. Она су, према томе, нека верзија божанстава, иако се на овај начин не именују, чиме се такође избегава њихово фиксирање унутар појмовности, коју наводно превазилазе и на коју се не могу свести.

³⁶¹ „Беу тамо они, достојанствени невидљиви / У кретању без журбе, по мртвом лишћу, / У жару јесени, кроз ваздух треперав, / А птица се гласила као одговор / Нечујној музици скривеној у грмљу. / И невиђен поглед пређе, јер су руже / Наличиле цвећу што га неко гледа. / Ту нам они беу гости, примљени, што примају. / Тако смо кренули, с њима, у строгом распореду / Дуж празног двора, до круга живице / Да погледамо доле у исушени базен. / Базен сув, бетон сув, смеђ на ивицама, / А светлост сунца испунила је базен водом, / И уздиже се локвањ тихо, тихо, / И површина је блистала из срца светлости, / А они беу иза нас, одраз њихов у базену. / Па пређе облак, базен беше празан. / Иди рече птица, јер лишће беше пуно деце / Скривене узбудљиво, а у њима беше смех. / Иди, иди, иди, рече птица: људски род / Не може поднети превише стварности” (Елиот, 1998: 148).

Време у коме се субјект сусреће са овим непојавним, нечулним бићима познато нам је од самог почетка Елиотове поезије – у питању је крај године, јесен, време довршетка циклуса, и на основу свега до сада реченог, можемо претпоставити да је ово јесен самих божанстава. Сусрет са божанствима одиграва се у саму јесен њиховог присуства, односно човек препознаје присуство божанстава само онда када она већ одлазе (постављајући позорницу за свој повратак).

Однос који се успоставља између субјекта и њих описан је као кретање у „формалној схеми” [formal pattern],³⁶² којом се успоставља заједнички простор саучествовања. Формално кретање омогућује однос између субјекта чулности и субјекта духа. Њихово кретање води их ка базену који се приказује празним, потом се пуни водом захваљујући светлости сунца, да би се поново показао празним када сунце заклони облак. Нешто слично може се приметити и у „Шупљим људима” – између почела и света *пада сенка*.³⁶³ Заједништво са божанствима доводи до промене самог устројства чулности и базен који је био празан, свет који је био шупаљ, испуњава се водом захваљујући „светлости” присуства почела: у средишту овог присуства је лотос који (уз сва своја хиндуистичка значења) представља место сакупљања духа и материје, отелотворену плодност. Невидљива „божанства” потом се појављују и у самом простору видљивости кроз одраз на повришни воде, тако да се њихово ступање у „позитивност” чулности може успоставити тек накнадно. Другим речима, њихово присуство постаје недвосмислено тек након што смо се препустили њиховом „одсуству”, не престајући да се са њима односимо у „формалној схеми”.

Али једнако као што се почело појављује тако се и повлачи. Лирском субјекту, који је констатовао на почетку свог ступања у врт његову фикционалну природу, сада се поново обраћа птица (позив дрозда био је раније описан као варка) констатацијом да „људска врста / не може да поднесе превише стварности”. Овом смо констатацијом

³⁶² Лалић ово оправдано преводи фразом: „у строгом распореду”.

³⁶³ У петом делу „Шупљих људи” каже се: „Between the desire / And the spasm / Between the potency / And the existence / Between the essence / And the descent / Falls the Shadow / *For Thine is the Kingdom*” (Елиот, 1988: 78) [„Између жудње / И грча / Између моћи / И постојања / Између суштине / И потоњег / Пада Сенка / *Јер Твоје јест Царство*” (Елиот, 1998: 82)]. Иако је царство у рукама божанства, ово више није саморазумљиво за људе који га насељавају, нити се може недвосмислено показати као веза између узрока и последице. Сенка нарушава светлост сунца која би свет могла да окупи у погледу бога, погледу самог реалног. Иако бог није напустио свет, иако свет није престао да почива на њему, веза између бога и света више није видљива. У том смислу можемо рећи како сенка није пала ни на свет ни на почело, већ се налази између, сенка (као раније магла) онемогућује да се поглед субјекта модерног режима чулности успостави у погледу оностраности. Шупљи људи, упркос својој шупљини, зависе од суштине иако не могу да је сагледају и да са њоме уђу у битни однос. Њима преостају само грч (сексуалност), постојање и пад (у пуном библијском смислу), који припадају истом кретању. Читав овај проблем постоји, међутим, само за људе јер се њихова стварност више не може засновати.

ступили на територију Хелдерлиновог односа према боговима, описаног у његовој чувеној елегји „Хлеб и вино”. Људска бића не могу непосредно да приступају самом стварном и зато су неопходне стратегије посредовања, песнички језик, односно, метафоре и појмови који се успостављају у оно што би Рансијер називао режимом чулности. Напуштање „првог света”, врта стварности, према томе није ствар неког престапа божанске заповести који чине људи или сујете која припада боговима, већ је последица људске природе која једноставно није сразмерна „стварном”, као неопосредованој чулности. Човек као коначно биће не може да поднесе, не ничеански хаос стварног већ његов космос, његову бесконачну уређеност, и зато мора да напусти први свет, чиме се препушта анархичном „демократском” лутању које га води у различита уређења чулности. Ово се лутање у првом делу „Драј Салвејџиза” [The Dry Salvages] показује као процес историјских трансформација, који доводи до модерности:

I do not know much about gods; but I think that the river
Is a strong brown god—sullen, untamed and intractable,
Patient to some degree, at first recognised as a frontier;
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;
Then only a problem confronting the builder of bridges.
The problem once solved, the brown god is almost forgotten
By the dwellers in cities—ever, however, implacable.
Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder
Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropitiated
By worshippers of the machine, but waiting, watching and waiting.
(Елиот, 1988: 169)³⁶⁴

Иступање из заједнице са божанствима у „Бернт Нортону” више није последица прекорачења забране, већ је сама ова првобитна заједница показана као проблематична, али у наведеним стиховима лирски субјект нам представља како се удаљавање од божанства одиграва као процес савладавања, ограничавања, делезевски говорећи, територијализације, која свој врхунац достиже у урбаним, технолошким и трговинским оквирима. Хелдерлинов одговор на одсуство богова био је да нас „снажи [...] невоља и ноћ” (Хелдерлин, 1993: 148), а код Елиота је ово снажење друго име за успон модерности који се поклапа са забором богова захваљујући чијем првобитном присуству је он и започео. Сама чињеница да су људи заборавили на божанства не значи да су божанства престала да постоје: самом чињеницом да су људи успоставили

³⁶⁴ „Не знам много о боговима; но мислим да је река / Снажан смеђ бог – мргодан, неукроћен и упоран, / Стрплив донекле, најпре признат као граница; / Користан, непоуздан као преносник трговине; / Затим само проблем пред градитељем мостова. / Кад је проблем решен, становници градова / Скоро да забораве смеђег бога – али он, стално непомирљив, / Држи се својих доба и јарости, разоритељ, опомиње / На оно што људи раје заборављају. Нештован, не умољавају га / Обожаваоци машине, али чека, мотри и чека” (Елиот, 1998: 162).

поделу чулности у којој нема места за оностраност не значи да оностраност не лежи у основи ове поделе. Она се повукла али исто тако може и да се врати, а њен повратак често се остварује као траума.³⁶⁵

Модерни режим се појављује још неколико пута у *Четири квартета*, а у трећем делу „Бернт Нортонa” имамо сцену која се може читати као наставак добро познатих уличних слика:

Here is a place of disaffection
Time before and time after
In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence
Nor darkness to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal.
Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
(Елиот, 1988: 161)³⁶⁶

Поново се сусрећемо са већ познатом неодређеношћу типичном за шупље људе: доминантна подела чулности не почива ни на „светлости” ни на „мраку“, дакле ни на јасноћи чулне перцепције ни на укидању чулности и повратку у „море” духа „Драј салвејдиза”.³⁶⁷ Светлост која успоставља „пролазну лепоту” припада такође логици жеље којом нас чулност везује за себе и коју је субјект напустио у „Чистој среди”. И овде као да се говори у платонистичким категоријама: чулна стварност која је само сенка света идеја може да наговести овај свет управо захваљујући просијавњу идеје лепоте као једине идеје приступачне чулима. Тама која долази је описана у категоријама карактеристичним за романтичарско схватање ноћи као ноћи духа (нпр. код Новалиса), којом се субјект ослобађа од самог себе, сопствене ограничености, утапајући се у бесконачност апсолута. Модерна подела чулности, према томе, није ни потпуна опредељеност за овај свет ни потпуна опредељеност за онај, ни антички модел

³⁶⁵ У истој песми мало касније каже се о снази воде: „It tosses up our losses, the torn seine, / The shattered lobsterpot, the broken oar / And the gear of foreign dead men” (Елиот, 1988: 169) [„Наплови наше губитке, раздерани влак, / Смрскану вршу, сломљено весло / И опрему мртвих странаца” (Елиот, 1998:163)].

³⁶⁶ „Ово је место ненаклоности / Време пре и време после / У мутном неком светлу: ни дањем / Што задева облик бистрим миром, / Претвара сенку у пролазну лепоту / Спорим обраћањем сугерише сталност / Ни у тами да прочисти душу / Празнећи чула лишавањем / Чистећи наклоност од временског. / Ни обиље ни пустош. Само пламсај / Над усиљеним лицима која опседа време / Што заборавом се од заборава бране” (Елиот, 1998: 150).

³⁶⁷ У овој песми се каже: „The river is within us, the sea is all about us” (Елиот, 1988: 169) [„Река је у нама, море све око нас” (Елиот, 1998: 162)].

(први свет и чулна заједница са боговима) ни хришћански модел (искушавање чулног одсуства Бога и слободе/анархије). То је време расејаности појединца, фрагментације субјекта, који чак није способан да своју расејаност перципира као такву.

Овако расејан агент модерности покушава да превазиђе своје стање на различите начине, као што сазнајемо из петог дела „Драј Салвејдиза“:

To communicate with Mars, converse with spirits,
[...] riddle the inevitable
With playing cards, fiddle with pentagrams
Or barbituric acids, or dissect
The recurrent image into pre-conscious terrors-
To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are usual
Pastimes and drugs, and features of the press:
And always will be, some of them especially
Whether on the shores of Asia, or in the Edgware Road,
Men's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint.

(Елиот, 1988: 173–174)³⁶⁸

Агент модерности покушава да изађе на крај са временом које му је „уписано у лицу” тако што ће се односити према сопственој прошлости и будућности, тако што ће градити фикције (као у „Бернт Нортону”) али и тако што ће покушати да се заштити од онога што му темпоралност припрема кроз различите облике „прорицања” (отелотворене раније у мадам Сосострис), предвиђања и припреме за догађаје који се могу одиграти, у покушају да се лична „судбина” предупреди. Занимљиво је, међутим, да се међу ове праксе убрајају и манипулације барбитуратима, односно употреба новосинтетисаних опијата, потом разлагање слика које се у свести „изнова јављају”, што се може разумети као упућивање на психоаналитичку терапијску праксу, и коначно експериментисање са сексуалношћу и оријенталним религијама, које ће посебно постати популарни током касних педесетих и шездесетих година двадесетог века у западној контракултури.

Све ово, према становишту лирског субјекта, не припада суштинском односу, будући да се тиче унутарвременског, односно прошлости и будућности и начина на који се појединац уписује у темпоралности, било кроз однос разумевања

³⁶⁸ „Бити у вези с Марсом, општити с духовима, / [...] одгонетати неизбежно / Картаа, замајавати се пентаграмима / Ил' барбитуричним киселинама, или разглабати / Понављану слику у предсвесне ужасе – / Истраживати утробу, или гроб, или сан; све су то обичне / Забаве и дроге, и новински чланци: / И увек ће то бити, понешто нарочито / Кад влада невоља народа и збуњеност, / Било на обалама Азије или у улици Еџвер Род. / Људска радозналост испитује прошлост и будућност / И држи се те димензије. Али схватати / Тачку где се безвремено сече / С временом, то је занимање свеца” (Елиот, 1998: 168-169).

(психоанализа), мистификације (прорицање), или бекства (екстатичност опијата, сексуалности и мистицизма). Ову темпоралну чулност лирски субјект у „Берт Нортону” није спреман чак ни да назове светом већ је описује као: „World not world, but that which is not world” (Елиот, 1988: 161),³⁶⁹ будући да у њему не функционишу, у пуном смислу речи, ниједна од спознајних моћи (чулност, уобразиља, дух),³⁷⁰ тако да се не може рећи да агент модерности у пуном смислу постоји. Ово је једна од крајњих тачака Елиотове поезије (нереални градови, људи који нису ни живи ни мртви, пуста земља, а сада и свет који није свет), којом се изриче дијагноза модерности.

Суштински однос који агентима недостаје тиче се односа темпоралности и вечности и њиме се бави, како сазајемо из „Ист Коукера” [East Coker], изузетно значјна фигура за разумевање Елиотове позне поезије: *светац*. Светац се, међутим, јавља као изузетак и његов увид у однос вечности и темпоралност из позиције лирског субјекта не може се разумети као делатност већ једино као дар:

No occupation either, but something given
 And taken, in a lifetime's death in love,
 Ardour and selflessness and self-surrender.
 For most of us, there is only the unattended
 Moment, the moment in and out of time,
 [...] These are only hints and guesses,
 Hints followed by guesses; and the rest
 Is prayer, observance, discipline, thought and action.
 The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.
 (Елиот, 1988: 174)³⁷¹

Чини се како се у Елиотовој поезији онда успоставља барем трострука могућност испуњавања људског постојања: прва припада шупљим људима и она је смрт-у-животу, потпуна фрагментираност и нефункционалност као и одсуство свести о самој овој нефункционалности. У другој могућности оваквим појединцима повремено се нуди делимични увид у почело, чиме они могу да повремено постају субјекти, а ова повременост се онда може назвати животом, и коначно трећа могућност је могућност свеца, чије се читаво постојање одиграва као пресек вечности и темпоралности, али који такође није субјект будући да своје постојање у целости заснива на почелу и да се

³⁶⁹ „Свет не свет, већ оно што није свет” (Елиот, 1998: 151).

³⁷⁰ Овај не-свет описује се у следећим, скоро кантовским, категоријама: „Desiccation of the world of sense, / Evacuation of the world of fancy, / Inoperancy of the world of spirit” (Елиот, 1988: 161) [„Исушење света чула, / Евакуација света маште, / Недејственост света духа” (Елиот, 1998: 151)].

³⁷¹ „Чак ни занимање већ нешто дато / И узето, у једном животу који умире у љубави, / Жару и несебичности и самопредаји. / За већину нас постоји занемарени / Тренутак, тренутак у времену и ван њега / [...] Све су то само наговештаји и нагађања / Наговештаји па нагађања; а остало је / Молитва, вршење дужности, послушност и делање. / Наговештај напола погођен, / Дар напола схваћен, јесте Оваплоћење” (Елиот, 1998: 169).

одриче од сопствене субјективности у име апсолутног субјекта (у том смислу светац је дијаметрално супротан Ничеовом натчовеку). На исти начин на који се песник у Елиотовој раној поезији морао одрицати самог себе у име нечега већег, на име традиције, тако сада човек мора да се одриче самога себе у име нечега већег, саме вечности. Једино кроз одрицање од слободе која нам је дарована у име почела, које ју нам је даровало, можемо да ступимо у суштински однос са њиме. Емпиријски субјект може да се усклади са апсолутним једино кроз релацију подређивања и самопорицања.

Необично је што два екстрема људског постојања наликују један другом као одрази у огледалу: ни фрагментирани појединци ни светац нису субјекти у пуном смислу речи, први су се предали у руке темпоралности, а други се предао у руке вечности. Једини субјект у овом свету налази се између: онај који још увек није примио пуни дар увида, који би га ослободио од његове субјективности, али не може више да пристане ни на анархију модерне поделе чулности, која га такође десубјективизира. Једино он располаже слободом која му је дарована и једино он може да изабере између два екстрема, што међутим не разрешава проблем његове субјективности јер се и једна и друга страна успостављају наспрам слободе. Уколико постоји макар и делимичан увид у почело, субјект више не може да се врати у свет празне чулности зато што он подразумева одсуство оваквог увида, али исто тако, не може да постане светац јер је светаштво дар, а не ствар одлуке и делатности. Једино на шта он може да се одлучи јесте ишчекивање овог дара. У психоаналитичким категоријама могли бисмо рећи како је идеални его лирског субјекта светац. Са њиме се он једнако не може идентификовати као ни са било којом од ранијих социјалних улога, али немогућност идентификације сада није последица непристајања на арбитрарност, већ чињеница да се ова идентификација може одиграти једино на основу воље апсолутног субјекта, великог Другог. Ово је нови Пруфрок, који не учествује у песми сирена, али му оностраност повремено шаље своје гестове за које се он припрема кроз „prayer, observance, discipline, thought and action” (Елиот, 1988: 174).

Његова пракса описана је детаљније у тећем делу „Ист Коукера”:

I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God. As, in a theatre,
The lights are extinguished, for the scene to be changed
With a hollow rumble of wings, with a movement of darkness on darkness,
And we know that the hills and the trees, the distant panorama
And the bold imposing facade are all being rolled away—
Or as, when an underground train, in the tube, stops too long between stations
And the conversation rises and slowly fades into silence

And you see behind every face the mental emptiness deepen
 Leaving only the growing terror of nothing to think about;
 Or when, under ether, the mind is conscious but conscious of nothing—
 I said to my soul, be still, and wait without hope
 For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
 For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
 But the faith and the love and the hope are all in the waiting.
 Wait without thought, for you are not ready for thought:
 So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.
 (Елиот, 1988: 166)³⁷²

Субјект је расцепљен унутар самог себе, на темпроални и атемпорални део, на чулност и натчулност, будући да се човек и осмишљава у идеалистичкој традицији као место њиховог пресека. Обраћање које се у овим стиховима одиграва усмерено је на атемпорални део, на душу, која је у опасности да се изгуби у темпоралности чулног. Дисциплина душе састоји се у припремању за долазак „ноћи”, која је „божанска ноћ”, чиме се Елиот поново налази на трагу немачких романтичара и њихових претходника (негативна теологија). Необично је, међутим, што се сцена ступања у чисту ноћ духа, десубјективизацију субјекта која је његово утапање/повратак у (фихтеовски) апсолутни субјект, описује кроз три чулне представе: позоришни комад, застој у подземној железници и наркозу пацијента. Свака од њих имплицира чекање и свака је испричана према одређеном регистру/жанру.

Прва сцена привидно припада репрезентативном режиму, али ако боље погледамо, видећемо да она чулну стварност приказује у категоријама Платоновог симулакрума: чулна стварност није чак ни подражавање идеје већ је сенка сенке, само кулиса која не упућује на идеју ствари већ на чулно уобличену ствар. Кулисе су ту само да би уредиле сцену која између два чина нестаје у мраку: али оно што „душу” очекује није друга сцена, наставак позоришног комада, већ сама радикална другост у односу на логику репрезентације. Ова другост је приказана као расцеп и дисконтинуитет у миметичком току комада и душа треба да искушава ову недраматичност, немиметичност, одсуство радње као истински догађај. Сама репрезентативност заклања истину духа која се открива на тренутке између две сцене,

³⁷² „Рекох души, буди мирна, и нек тама падне на те, / Што ће бити тама Божија. Као кад у позоришту / Утрну светла, да промени се сцена / Уз шупљу буку кулиса, покретом таме по тами, / А ми знамо да се брда и стабла, удаљени предео / И смела импозантна фасада откопљавају – / Ил’ ко кад метро застане предуго између станица / И разговор оживи па утихне полако / И видиш за сваким лицем празнину духа, све дубљу, / А за њом само ужас због оскудице мисли; / Ил’ ко што дух под етером, свестан је, али ничег – / Рекох души, буди мирна и чекај без надања / Јер надање би било надање погрешно; чекај без љубави / Јер љубав би била погрешна; има још и вера / Али су вера и љубав и нада укупно у чекању. / Чекај без мисли, јер још за мисао ниси спремна: / Тако ће тама светлост бити, а мировање плес” (Елиот, 1998: 158).

када комад на кратко престане: за Елиотовог субјекта одлазак у позориште има смисла једино захваљујући тренуцима када на сцени нема радње јер се само тада одиграва оно суштинско, „ноћ духа”. Видимо да се његов класицизам у овој фази осипа, барем у поетичком смислу, будући да не може да нађе упориште, које би чулној представи омогућило да буде нешто више од сенке сенке.

Друга слика, застој у подземној железници припада поново градској сцени, модерном режиму, из кога лирски субјект ишчитава истину која га превазилази: празну свест путника који ишчекују наставак путовања. И поново смо на Платоновој територији, будући да су и ови путници налик његовим људима заробљеним у пећини пре него се на зиду наспрам њих појави било каква сенка на коју су навикли. Али ово стање, можемо да продужимо паралелу, одговара такође изласку људи из пећине док им се вид још није навикао на светлост Сунца/идеја.

И трећа слика је повратак на сам почетак Елиотовог песништва, на пацијента под наркозом, на „етеризованог“ пацијента, одсеченог од чулности али живог, односно субјекта који није у пуном смислу ни жив ни мртав. Лирски субјект, дакле, тежи томе да досегне стање које би се могло окарактерисати као смрт-у-животу, као пражњење свести, њено ослобађање за радикалну другост оностраности, за сусрет са самим почелом, које се повукло и коме се зато може приступити само истим процесом повлачења, аскезе. У том смислу уводи се одрицање од наде и љубави, које представљају две основне хришћанске врлине, али тако да се унутар саме наде и љубави уноси расцеп: остварена нада и љубав усмерени су према одређеним предметима (било чулности, било апстракције) и, према томе, одвраћају од неограничене „ноћи” духа. Нада и љубав се стога расцепљују унутар самих себе између остварености и могућности, и прихватљиви су једино уколико остају у домену могућности, будући да једино као такви могу да обезбеде простор појављивања самог почела/Речи. Свако остваривање љубави и наде представља ничеанску концептуализацију и изневеравање самог „реалног”. Једино вера мора бити остварена, уделовљена, јер без ње „ноћ” остаје ништавило.³⁷³

³⁷³ Овако припремљен субјект може да прочита знакове стварности који сведоче о присуству духа и у времену његове повучености: „In the dark time of the year. Between melting and freezing / The soul's sap quivers. There is no earth smell / Or smell of living thing. This is the spring time / But not in time's covenant. Now the hedgerow / Is blanched for an hour with transitory blossom / Of snow, a bloom more sudden / Than that of summer, neither budding nor fading, / Not in the scheme of generation” (Елиот, 1988: 175) [„У мрачно доба године. Између топлења и смрзавања/ Сок душе трепери. Нема мириса земље / Ни мириса живих ствари. ово јесте пролеће / Но не како је временом утаначено. Сада се живица / Забелела за час пролазним бехаром / Снега, цватом ненадним / Од оног летњег: нити пупи нити вене / Нити је у шеми стварања” (Елиот, 1998: 171)]. За верника банална стварност постаје текст у коме се може ишчитати Реч

Због тога постају неприхватљиви ранији модуси певања и мишљења (субјект више не може бити Тиресија) као што сазнајемо већ у „Бернт Нортону”,³⁷⁴ али у „Ист Коукеру” одлази се и један корак даље:

That was a way of putting it—not very satisfactory
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meanings. The poetry does not matter
It was not (to start again) what one had expected.
What was to be the value of the long looked forward to,
Long hope for calm, the autumnal serenity
And the wisdom of age?

(Елиот, 1988: 164–165)³⁷⁵

Можемо рећи да је крајњи израз теолошког преобраћења у Елиотовом песништву констатација да „поезија није битна”, да она није оно „што је било очекивано”. Шта међутим оваква констатација значи? Она би могла означавати одбацивање естетског са којим смо се већ раније сусретали, али иако једним делом у себи садржи ово порицање, она првенствено циља на усмереност и кретање говора. Лирски субјект ове песме не поставља себи за сврху писање песме, не претпоставља песнички дискурс са његовим правилима, унутар кога би желео да оствари одређене (песничке) ефекте. Он директно одбацује принцип жанровске примерености и репрезентативности. У њему можемо препознати неку врсту повратка на платонистичко становиште, али је оно у основи имплицирано у самим поставкама естетског режима: није ово одбацивање поезије као естетске праксе већ као оквира који диктира шта је могуће, а шта немогуће рећи. Оно ка чему је лирски субјект смерао, барем у наведеним стиховима била је „мудрост”, а то што је она дошла у облику песме представља се као нешто акцидентално. Да би смо се вратили у етички режим слика морали, бисмо да укинемо статус песништва као уметности и да је сведемо на ниво других естетских пракси, што се самом

у многим својим манифестацијама – снег који прекрива живу ограду постаје цветање самог духа, његово обећање повратка.

³⁷⁴ Обичне, људске речи подложне су свим невољама коначне чулности: „Words strain, / Crack and sometimes break, under the burden, / Under the tension, slip, slide, perish, / Decay with imprecision, will not stay in place, / Will not stay still. Shrieking voices / Scolding, mocking, or merely chattering, / Always assail them. The Word in the desert / Is most attacked by voices of temptation, / The crying shadow in the funeral dance, / The loud lament of the disconsolate chimera” (Елиот, 1988: 162) [„Речи се напињу, / Напукну и понекад ломе под теретом, / У напетости склизну, омакну, нестају, / Труну од нетачности, не остају на месту / Неће да мирују. Гласови што вриште, / Грде, ругају се ил’ напросто брбљају / Увек насрћу на њих. У пустињи Реч / Највише нападају гласови искушења” (Елиот, 1998: 152)].

³⁷⁵ „Ево начина да се то изрази – не врло успешно: / Описаном студијом у отрцаном песничком стилу, / После које и даље остаје несносно рвање / С речима и значењима. Поезија није важна / Није то оно (да почнемо изнова) што се очекивало. / Шта је требало бити вредност дуго прижељкиваног, Мира којем се дуго надало, јесење ведрине / И мудрости старости?” (Елиот, 1998: 156).

констатацијом да поезија није битна већ пориче тако што се она у односу на њих издваја.

Поезија није битна и зато што није повлашћени модус откривања истине, али свакако јесте један од ових модуса, будући да се у њој ипак одиграва субјектово окретање ка логосу. Ово одбацивање је и једна врста нужности раскида са логиком репрезентативности, будући да се њиме одбацује формални и институционални оквир који жанр поезије имплицира. Почелу се не може приступити (као што смо видели у теолошким категоријама наде и љубави) кроз везивање за испуњене, довршене форме, већ само кроз отвореност (засновану на вери). Према томе, ни оно што се на крају испоставља као поезија не сме започети као поезија. Негативни пут за песништво значи да се субјект мора одрећи песништва како би приступио истини која се унутар чулне стварности може манифестовати као оно што се у модерном добу (институционално) идентификује као поезија.

У трећем делу „Ист Коукера” лирски субјект то каже у категоријама које превазилазе питање статуса песништва:

In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession
(Елиот, 1988: 167).³⁷⁶

Негативни пут тиче се појединачног постајања субјекта, чиме се истовремено искупљује и читава чулна стварност у њеном односу према духу. Чулност, као привација духа, нужен је ступањ у нашем кретању ка њему. Али ако се ослонимо на идеалистичку традицију којој Елиот припада, можемо да кажемо и више од тога: чулност је неопходна самом духу који кроз отуђење и оспољење у чулности улази у процес рефлексивности којим се креће ка самом себи, ка свом самодовршењу. У том смислу се чулна стварност, а са њоме и различите естетске праксе (па и само песништво), не може осудити као таква, будући да представља један ступањ у кретању апсолутног духа ка себи самом. Осим тога сваки ступањ овог духа подразумева различите форме посредовања јер оно што се једном досегнуло кроз привацију, више не може да буде предмет жеље, већ представља полазиште за ново одсуство, које треба да се савлада. У другом делу „Литл Гидинга” [Little Gidding], у познатој сцени сусрета лирског субјекта

³⁷⁶ „Да стигнеш до онога што не знаш / Мораш ићи путем незнања. / Да поседујеш оно што не поседујеш / Мораш ићи путем лишења поседа” (Елиот, 1998: 158-159).

и неименованог саговорника (кога критичари често идентификују као неку верзију Дантеа) на лондонској улици, каже се следеће:

Last season's fruit is eaten
And the fullfed beast shall kick the empty pail.
For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.

(Елиот, 1988: 177)³⁷⁷

Темпоралност је пресудна за разумевање материјалне стварности јер управно на основу ње не може да се успостави ништа чврсто, непромењиво, односно управо зато што се људско постојање одиграва у времену оно не може да доспе непосредно до почела које је ванвремено и које одржава ово постојање. Зато се, у сваком смислу, форме посредовања непрестано негирају, чиме се отвара простор за нове форме. Такође, то значи да нема коначне форме овог посредовања нити коначног уобличења поетике, места песништва и уметности уопште. Зато је уметност као естетска пракса непрестано упитна јер не може да се самопревазиђе будући да не може да дефинише чврсту позицију коју је потребно самопревазићи. Историја обликује позорницу на којој се одиграва изрицање и уколико ово не узимамо у обзир долазимо у опасност,

To summon the spectre of a Rose.
We cannot revive old factions
We cannot restore old policies
Or follow an antique drum.

(Елиот, 1988: 179)³⁷⁸

Инсистирање на понављању освојене форме, која је у одређеном тренутку представљала пресецање духа и чулности, односно представљала саму истину у свету темпоралности, значи исто што и изневерити ову истину, „призвати авет Руже”, а не саму Ружу. Повратак у прошлост, носталгија за ранијим поетикама или политичким уређењима нема смисла не зато што су савремене поетике и уређења бољи (ово није аксиолошко питање) већ зато што је обнављање онога што је прошло немогуће, будући да су старе форме испуниле своју сврху у контексту у коме су се појавиле, мењајући саме формалне потребе/околности.

Елиотов помињани конзервативизам је, према томе, и даље конзервативизам који се одиграва у околностима естетског режима и који не доводи у питање његове

³⁷⁷ „Лањски плод је сварен / И сита звер ритнуће празно ведро. / Јер лањске речи лањског су језика / А речи нове године други чекају глас” (Елиот, 1998: 175).

³⁷⁸ „Да се призове авет једне Руже. / Не можемо оживети старе раздоре / Не можемо воспоставити старе политике / Ни следити звук древног бубња” (Елиот, 1998: 177).

поставке, већ напротив, на његовим поставкама покушава да изгради нову уметност, која би била класицизам без обавезујуће репрезентативности, што не значи да у његовим песмама не постоји вертикала репрезентативности, али је јасно да се она успоставља као последица дијалога са актуелним режимом чулности, као и да га на овај начин управо доводи у питање. Ако пажљиво прочитамо његове стихове, приметимо да се у њима ипак може наслутити и један покушај супстанцијализације вертикале стилова и мреже примерености: лирски субјект врши извесну поделу чулности када људе групише према њихвој близини почелу. Шупљи људи, субјекти одлуке и свеци релативно лако се могу прочитати као јунаци ниског, средњег и високог стила.

Високом стилу сада више не припада аристократија будући да је историјско кретање духа порекло њихову повлашћену позицију (иако Елиот није пропустио да нариче над овиме), али светац, онај који је „бољи од нас”, према Аристотеловој формулацији, несумњиво припада узвишености, док шупљи људи у њу никако не могу да ступе. У најбољем случају, они су део естетског режима, а у одређеним описима можемо их видети испеване ниским стилем (ружно, дисхармонично, нецеловито, несамомсвесно, гротескно итд).³⁷⁹ Сексуалност, домен жеље којој су они робовски подређени непрестано их тамо враћа, са анимализацијама, насиљем и безумношћу. Да би репрезентативни режим могао да постоји, мора постојати и хијерархизована слика стварности коју уметност треба да подражава, а потом и принцип који ће сваки алтернативни начин дисквалификовати као уметност. Код Елиота се дешава супротно јер је јасно да, иако се одређена слика пројектује, принцип не може да се успостави, па

³⁷⁹ Довољно је да погледамо како је представио (и довршио) тему односа међу половима у „Ист Коукеру” да бисмо препознали његову близину репрезентативности: „In that open field / [...] see them dancing around the bonfire / The association of man and woman / In daunsinge, signifying matrimonie— / A dignified and commodious sacrament. / Two and two, necessarye coniunction, / Holding eche other by the hand or the arm / Whiche betokeneth concorde. / Round and round the fire / Leaping through the flames, or joined in circles, / Rustically solemn or in rustic laughter / Lifting heavy feet in clumsy shoes, / Earth feet, loam feet, lifted in country mirth / Mirth of those long since under earth / Nourishing the corn” (Елиот 1988: 163-164) [„На тој ледини / [...] видиш их како играју око ватре, / Човек и жена здружени / У игри што сојединеније брачно значи – / Достојанствено и прикладно отајство, / Двоје и двоје, потребно сојузивање, / За шаке држећи се олити руке / Штоно слогу означава. Около ватре / Скачући кроз пламен, ил’ спојени кружно, / Рустично свечани ил’ рустично насмејани / Док дижу тешка стопала у незграпној обући, / Земљана стопала, глиненa стопала у сеоском весељу, / Весељу оних који дуго већ под земљом / Хране жито” (Елиот, 1998: 156)]. Видимо да је у наведеном одломку приказана заједница опосредована сакраментом брака, као једним од могућих модела ограничавања жеље у њене социјално функционалне оквире. Али посебно значајна је чињеница да описана сцена плеса мушкарца и жене представља сривени цитат из дела *Књига звана управник* (1531), енглеског хришћанског хуманисте сер Томаса Елиота, претка Т. С. Елиота. „Обични људи” своју „нагонску” природу могу да остваре без опасности једино уколико се она опосредује формом духа. Начин на који су приказани, посебно при крају одломка, њихова рустичност, њихов смех, близина земљи, плодност, неосвешћеност о сопственој смртности врло лако могу да исклигну у правцу ниског стила.

се уместо тога дисквалификује сама уметност. Једноставније је одбацити естетску праксу у којој се не може успоставити почело којим би се гарантовала одређена слика стварности него да се прихвати да оваква релација не постоји.

Према томе, уколико класицизам постоји код Елиота, он је преображени класицизам унутар естетског режима, који баналности свакодневног постојања супротставља узвишеност односа са бесконачним, апсолутним духом, који је након *Чисте среде* могућ, изгледа, једино у теолошким категоријама. Јунак његове поезије, лирски субјект, међутим, није светац, али свакако није ни шупљи човек, већ је субјект одлуке који кроз борбу са темпоралном чулношћу жели да ступи у високи стил, али никако не може јер то не зависи од њега самог. И ово је привидно решење за модерни класицизам: ако почела хијерархије нема у уметности, оно постоји изван ње. Проблем је, наравно, у томе што модерни режим чулности, као што је то Елиотов субјект приметио на самом почетку, почива на арбитрарним основама, па се истинско почело ни у њему не може пронаћи. Решења зато нема ни унутар ни ван уметности.

Као што је светац идеални его лирског субјекта *Четири квартета*, тако је и класицизам идеални его Елиотове позне поетике: слика коју сам пројектује и са којом жели, али не може да се идентификује. Начин на који излази из позиције неуротичног субјекта у оба смисла је кроз поставку која тежиште пребацује у поље апсолутног субјекта, великог Другог. Судбина субјекта одлуке и песниковог класицизма у његовим је рукама. За то време преостаје једино да се субјект самодисциплинује у вери да велики Други постоји (и да је то хришћански Други). Захваљујући овој вери, чулна стварност се показује као тамница духа која је истовремено и једини пут ка духу. Промена режима одиграће се стога када дух то одреди, али под условом да постоје они који су спремни да приме његове дарове. Као и љубав и нада и Елиотов класицизам и ројализам – у чекању су.

У супротном, могло би се фукоовски рећи да читав велики наратив душе који Елиот конструише помоћу хришћанства представља *тамницу тела*, стратегију којом се демократска моћ „шупљих људи”, до које су дошли после дуге историјске борбе, и која се још увек одиграва као борба против богатства као почела владавине, представља као пропадање, удаљавање и заборав бога. У том смислу, његов класицизам постаје далеко јаснији, а слика стварности коју подражава у својој поезији идеолошки активна. Проблем „шупљих људи” није што услед недостатка увида у своју шупљину нису довољно субјекти, већ што су превише субјекти, превише слободни. Они који немају никакву компетенцију одједном су добили власт – било над другима (о чему се врло

ретко говори код Елиота) било над самима собом. Читава Елиотова опсесија око духа и чулности може се свести на проблем шупљих људи којима је одједном „дозвољено” да (релативно) слободно поступају. Питати се како поново успоставити класицизам исто је што и питати како одузети ову „дозволу“.

Коначно, Елиот ни у једном тренутку ово не чини, али његова интерпетација света постављена је тако да ради претпостављеног почела појединци морају да престану да желе своју „празну” слободу и да се предају у руке овом почелу, које је слободу даровало, а то, такође, значи да се предају у руке онима који су бољи од нас, што у овом случају јесу свеци. Идеална заједница, према томе, јесте верска заједница, црква окупљена у божанској љубави која је сам Свети Дух на земљи. А како нас Џон К. Купер обавештава, Елиот током тридесетих година отворено посеже за сликом „Елизабетанске цркве и друштва у тихој равнотежи” (Купер, 1995: 11) чиме се свесно „усклађује са конзервативном историографијом” (Купер, 1995: 11). У овој прошлости Елиот види мешавину

стварног и могућег, величанствену, делатну, али необично припитомљену цивилизацију, са тежиштем на вери и њеној средишњој, генеративној институцији, Националној цркви, цивилизацији која се уздиже [...] на обалама Темзе и кроз благи глас независне али послушне интелигенције, исијава у сваку парохiju краљевства заповести оствареног ауторитета (Купер, 1995: 10).

Проблем моћи се у овој утопијској теократији решава тако што се они на врху одричу моћи у име почела које се и само одрекло моћи у име слободе појединаца. У исторјској стварности, међутим, ова утопијска идеја има релативно јасне оквире, будући да је Реч већ дата, већ отелотворена и да заједница треба да се усклађује са њоме током њеног историјског кретања. Тешко је не помислити да би се овакав пројекат могао поново завршити са неким новим варварским краљем Терејем, потврђујући Елиотову веру да се у историји може ишчитати нека врста надисторијске истине која просијава у виду цикличног враћања истог.

Можда се управо због тога у низу предавања насловљеном „Циљеви образовања”, одржаном током педесетих година, он отворено дистанцирао од своје предратне теократско-ројалистичке идеологије, наводећи како је „недвосмислено опредељен за либералну демократију, а против тоталитаризма” (Бредшо, 2011: 273). Али је још и тада осећао потребу да истакне како „начин одабирања најбољих људи као владара остаје проблем који тек треба решити” (Елиот, цит. у Бредшо, 2011: 273).

Његова поезија до тада је већ понудила своја решења, а песник се у овом периоду посветио писању позоришних комада.

2. Георг Тракл: унутрашњост и спољашњост

Пишући 1916. године чланак за *Ноје рундшау*, аустријски књижевник Теодор Дојблер истакао је како је суштина нове књижевне климе „симултаност”, ново осећање простора које захтева да предмети буду „обдарени сопством”, будући да се „средишња тачка света налази у сваком Ја” (Дојблер, 1976: 53).³⁸⁰ Чини се као да је на овај начин изразио оптимистично уверење читаве генерације која се затекла на прелазу између два века, а која је полагала своје наде у моћи човека, у његову способност да преобрази читаву стварност, преузимајући на себе улогу историјског субјекта. Али, као што истиче енглески германиста Џејмс Ролерстон, група уметника који ће временом постати познати као експресионисти, схватили су да је цена овог пројекта „колапс свих перцептуалних категорија” (Ролерстон, 2005: 157), а да је њихов задатак „да дају глас овом неизбежном догађају” (Ролерстон, 2005: 157).

Георг Тракл (1887–1914) по правилу се сврстава међу немачке експресионисте, и уз Георга Хајма и Ернста Штедлера, сматра се најзначајнијим гласом „раног експресионизма” (Шарп, 2005: 143), окончаног првим годинама Првог светског рата (који ни један од наведених аутора није преживео).³⁸¹ У ширем смислу, Тракл је свакако пропонент књижевног модернизма и неки аутори чак наводе како се он може сматрати експресионистом само утолико што је био модернички песник који је писао на немачком: „Експресионизам је једноставно био име које се повезивало са модерничком поезијом у Немачкој; али Тракл не би друкчије писао чак и да није било овог покрета у његово време” (Хамбургер, 1970: 291). Будући да су га савременици ипак перципирали као експресионисту, о чему сведочи његово укључење у чувену антологију Курта Пинтуса *Сумрак човечанства* (1919),³⁸² али и да у стилском и језичком смислу показује битне карактеристике овог правца, чини се да бисмо претерали уколико бисмо га из њега у потпуности искључили.³⁸³ На књижевну сцену је

³⁸⁰ *Прев. аут.*

³⁸¹ Прецизније говорећи, Штедлер је погинуо 1914. на фронту у Белгији, Тракл је живот изгубио исте године највероватније услед узимања превелике дозе кокаина у краковској болници, док се Хајм удавио две године раније у несрећи приликом клизања. У поезији сва три аутора, понављају се „апокалиптичке слике које најављују и предвиђају ратно искуство многих припадника њихове генерације” (Шарп, 2005: 143). *Прев. аут.*

³⁸² Наслов антологије је *Menschheitsdämmerung*, што значи да се може превести и као *Зора човечанства*, услед двосмислености појма ‘Dämmerung’.

³⁸³ У полемичком чланку о Тракловим стилским одређењима германиста Артур Алт језгровито истиче: „Без обзира како дефинишемо експресионизам, Траклово формална и тематска идентификација са овим

ступио већ 1906. године лирском скицом „Земља снова” и двама драмским текстовима, „Дан мртвих” и „Фатаморгана”, али у овом периоду није остварио значајнији успех (Стилмарк, 2005: хiii). Све до 1910. године Тракл неће успети да формира свој карактеристичан стил, а песме које је писао у овом периоду, посебно током 1908. и 1909. сакупљене су у постхумној публикацији *Из златног путира* [*Aus goldenem Kelch*, 1939]. У њима се већ налазе мотиви које ће аутор опсесивно обрађивати наредних година (смрт, ноћ, дух, телесност, инцест, кривица итд), али су они обрађени у неоромантичарском маниру, са израженом субјективношћу које ће се аутор у својим каснијим фазама у највећој мери лишити.

Критичари се углавном слажу да је за његов песнички развој био пресудан период од 1910. до 1912. године, када успоставља блиске контакте са кругом писаца окупљеним око књижевног часописа *Бренер*, који је излазио у његовом родном граду Инсбруку и који је уређивао Лудвиг фон Фликер (Стилмарк, 2005: хiii; Деч, 1983: 1). У овом периоду његов израз постаје паратактичан, овјективан, безличан, а стварима почиње да приписује апсолутну вредност (Алт, 1979: 955). Нардних година Тракл ће објавити низ значајних песама у *Бренеру* и доживети прве књижевне успехе. Прва збирка песама требало је да му буде објављена код издавача Алберта Лангена 1912. године под насловом *Сумрак и пропадање*, али ће у измењеном облику бити објављена тек 1913. под насловом *Песме*, захваљујући уредничком раду Франца Верфела, у склопу едиције „Судњи дан” (Стилмарк, 2005: хiii). У овој збирци још увек се ослања на везани стих и употребу риме, чиме се његове песничке слике дезинтеграције стварности обједињују чврстим формалним оквирима (на начин на који то чини Бодлер у *Цвећу зла*), али их у неким песмама напушта („Хелијан“, „Псалм” и „De profundis” су нпр. писани слободним стихом), стварајући отвореније ритмове карактеристичне за његово позно стваралаштво.

Убрзо након тога Тракл је припремио још једну збирку, коју је насловио *Себастијан у сну*, али чије издавање је било одложено због избијања рата и која ће бити објављена тек седам месеци након његове смрти, 1915. године. У њој ће се наћи његове најпознатије песме („Себастијан у сну”, „Елис”, „Песма Каспара Хаузера”,

правцем је очигледна [...] Иако Тракловој поезији недостаје патос каснијих експресиониста који су се борили против сила које су желеле да поробе човечанство, призивајући ново рађање човека, свакако је био један од најранијих песника ове групе [...]. Неповерење према традиционалном језику, потреба да се искаже визија о суштини човека и схватање света као хаоса последица су историјског развоја са којим су се експресионисти суочавали почетком 20. века. Њихова перцепција људског стања довела их је до нових и неубичајених песничких поступака, попут апстраховања, повлачења лирског субјекта и употреба колективног ‘ми’ уместо личног ‘ја’, као и до типизације и митологизације” (Алт, 1979: 955).

„Запад”, „Сан и помрачење”) које, уз оне објављене у *Бренеру* (између осталих прва верзија „Страдања”, „На истоку” и „Гродек”) и оне које су сакупљене из његове заоставштине, представљају његов најзрелији израз. У њима се јединство, у типично модернистичком маниру, постиже превасходно језичкостилском обрадом материјала.³⁸⁴

За разлику од Елиота, Тракл није оставио иза себе аутопоетичке расправе, а поред приказа једног позоришног комада аустријског писца Густава Штрајхера, није написао ни обимније есеје о песништву и уметности. У његовој преписци могу се повремено наћи осврти на сопствено стваралаштво, али ништа налик на Рембоова „Писма видовитог”. У неколико писама Бушбеку из 1910. године Тракл је прокоментарисао свој стваралачки процес, описујући у једном сопствени поступак као „сликовни манир” којим се „четири дела слике из четири стиха стапају у јединствен утисак” (Тракл, I, 1987: 478).³⁸⁵ У ранијем писму говори о ужитку који настаје када нешто „што је уз пуно бола тражило ослобођење, изненада и неочекивано појури на светлост, постајући слободно” (Тракл, I, 1987: 475), да би се убрзо пожалио како нема довољно времена „да барем у малој мери обликује паклени хаос ритмова и слика” који га „доводе до делиријума” (Тракл, I, 1987: 479). На основу ових исказа можемо да закључимо како је стваралачки процес видео као напоран рад на материји (ритмовима и сликама), коју је требало формирати, односно којој је требало дати адекватан облик у домену језика.

Материја песничког стваралаштва у овом случају представља чулни садржај који сам није лишен форме, али који није сразмеран језичком изразу, а напор о коме је реч подразумева превођење из једног типа чулности (визуелно и асемантичко аудитивно) у други (семантичко аудитивно). Нешто слично можемо видети и у његовом приказу Штрајхерове драме:

Необично је како ови стихови продиру у проблем, како често звук речи изражава неисказиве мисли и фиксира нестално расположење. У овим редовима има слатке и женствене реторике која нас заводи да слушамо мелос речи и да занемаримо њихов садржај и значење; спуштени тон овог језика одводи ум у медитативно расположење и испуњава крв сненим умором (Тракл, I, 1987: 208)

³⁸⁴ Стилмарк наводи како одсуство риме у позицији поезији „појачава осећање издвојености међу конститутивним елементима песме, тако да се фрагментација и сложеност супротстављају стварајући нову тензију” (Стилмарк, 2005: xv). Песник се у овој фази већ повукао, а стил је строго безличан, уместо њега јављају се „различите симболичке фигуре – Елис, Себастијан, Хелијан, Каспар Хаузер” (Стилмарк, 2005: xv).

³⁸⁵ Уколико није друкчије назначено наводи су дати у преводу аутора ове студије.

Видимо да за Тракла у језику постоји недвосмислено чулна димензија, која се огледа у његовом тону, ритму, мелосу. Она сама је већ носилац одређеног значења пре него што се доспе до „садржаја” језичког знака. Песништво подразумева бављење језиком као нечим чулним, ослањање на вишак значења који у њему постоји, а који је несводив на арбитрарну везу ознаке и означеног. У језику постоји одређни расцеп према коме означитељ има двоструку усмереност, једну која почива на његовој конвенционалној употреби унутар система знакова и која подразумева неко означено (или одређено место у синтагматском низу означавања) и другу која почива на самој асоцијативности звука (неодређено, фазично место у парадигматском низу). У сваком исказу су присутне обе стране, али уметничка употреба посебно рачуна са овом другом, са вишком који нема ослонац у свакодневној или научној употреби, који нема конвенционалну релацију са означеним, али којим се може исказати оно што се опире појмовности: „расположење” и „неисказиве” мисли. Ослањајући се на ову димензију језика, поезија једним делом увек остаје у домену чулности, захваљујући чему може да нам се обрати њеним *немим говором*, односно да искаже оно „незирециво”.

Исто тако је значајна полна разлика коју Тракл уписује у овај расцеп: сам језик подељен је на женски и мушки пол – његова чулна димензија припада женском, а у складу са тиме, духовна припада мушком. Описана подела не треба да чуди јер, како нас обавештава Ендрју Вебер у својој студији *Сексуалност и свест о сопству код Георга Тракла и Роберта Музила* (1990), контекст у коме Тракл започиње своје стваралаштво, Аустроугарска са почетка 20. века, означен је низом револуционарних идеја о сексуалности путем којих се „истражују општије, егзистенцијалне бриге у књижевности” (Вебер, 1990: 4). Видели смо код Фукоа како се бинарна сексуалност, отелотворена у малтусовском пару, инструметализовала у биополитичким пројектима националних држава овог периода, чији су најекстремнији облици били есенцијализација и антагонизација полова, односно у приказивање сукоба полова као природног стања које се наставља упркос човековом ступању у културу. Уметност овог времена приступала је ликовима често „квазиалегоријски” приказујући непрестане конфликте између мушкараца и жена, који је требало да се схвате као слика овог оантагонизма, што се може видети по избору тема (посебно су популарни традиционални наративи о Самсону и Далили, Јовану и Саломи, Дон Жуану и

Плавобрадом)³⁸⁶ и популарности одређених аутора у чијим делима се могу пронаћи мизогини ставови (Ниче, Шопенхауер, Стринберг, Вајнингер).

Са друге стране, јављају се аутори који су „класичне појмове полне разлике видели као препреку у људском разумевању, тако да је обновљен андрогини идеал мистичне традиције” (Вебер, 1990: 4). Они су се, према Веберу, ослањали на „идеал бисексуалног савршенства”, а међу њих убраја ауторе попут Рилкеа, Музила, Кафке, Томаса Мана, Хесеа и, на крају, Тракла (Вебер, 1990: 5). Овакво схватање препознајемо у наведеном Тракловом одломку, примењено на сам језик, а потом и на књижевно стваралаштво. Остајући у домену чулности песнички језик представља андрогину конструкцију, спој мушког и женског принципа, или, како ће се то рећи у једној од каснијих Траклових песама, „један пол” [ein Geschlecht] (Тракл, I, 1987: 119).

Оба екстрема ове расправе обухваћена су изузетно утицајним делом *Пол и карактер* [1903] аустријског филозофа Ота Вајнингера. Са једне стране, он заступа „унутрашњу или бисексуалну идеју кооперативних сексуаних принципа” док са друге „ватрено напада жену” (Вебер, 1990: 5). Описани конфликт он преноси у унутрашњост тако да мизогинију сагледава као једну од стратегија пројекције, која се може разумети као најавна Фројдове теорије потискивања: „Мржња према жени је само још непревазиђена мржња према сопственој сексуалности” (Вајнингер, цит. у Вебер, 1990: 7). У појединачној психи жена постаје пројекција „свих лоших карактеристика сопства” (Вајнингер, цит. у Вебер, 1990: 7), као двојник субјекта унутар њега самог. Удвајање субјекта је, међутим, независно од жене и представља последицу потребе за самоспознајом која истовремено ствара илузију његовог самопроизвођења: „Огледало је сурогат за самопроизвођење [...] Човеку је потребан посматрач, позориште, поза. Зато се успоставља други човек” (Вајнингер, у Вебер, 1990: 7). Двојник је последица самоотуђења човека, које је, према Вајнингеру, фундаментално за сексуализацију (Вебер, 1990: 7). Пројектовање негативних категорија на овог двојника и уписивање полне разлике, само је други корак описаног кретања, као последица човековог страха од смрти. Веза између нарцизма и смрти овде је јасно успостављена, пре него што ће је на комплекснији начин констатовати Фројд и Ранк.

Према Веберовом мишљењу, за разумевање Траклове поезије од пресудног је значаја управо интернализација односа међу половима, кроз коју се други пол

³⁸⁶ Тракл је покушао да напише две драме са овом тематиком, *Дон Жуан* и *Плавобради*, од којих су до нас доспели само фрагменти. У *Плавобрадом*, на пример, главни јунак је приказан као серијски убица који сексуално злоставља и убија жене.

сагледава као друга страна личности самог субјекта (његов двојник), тако да потрага за андрогиношћу постаје нарцистичка. Али у наведеном одломку препознајемо да ова интернализација иде дубље од самог субјекта и да се преноси на језик унутар кога постоје два типа дискурса – семантички и асемантички, појмовни и непојмовни, мушки и женски. Првом би припадали сви они говори који захтевају релативно јасно фиксирање значења, док би другима припадали неартикулисани изрази емоција (како Тракл каже, „расположења” и „неизрецивих мисли”) који се не могу сврстати у говор у пуном смислу речи. Поезија би се као језичка уметност нашла на пресеку ова два говора. Описана концепција, према томе, није ништа друго до психологизација и сексуализација теорија, које су један век раније изложили немачки идеалистички филозофи.

Када је Траклов однос према песничкој традицији у питању, свакако да се неколико имена мора издвојити, пре свега – Достојевски, Ниче, Хелдерлин, Новалис и Рембо. Будући да наш примарни задатак није да откривамо интертекстуалне релације, само ћемо скренути пажњу на неколико битних момената у Тракловој рецепцији ових аутора. Када је Достојевски посредни, Александар Стилмарк запажа да Траклово песништво има да му захвали за етички оквир, пре свега као становиште „дубоке моралне одговорности условљене саосећањем” (Стилмарк, 2005: xvi). Тракл је Достојевског читао у преводима Е. К. Рахсина, који су објављивани у периоду од 1906. до 1919. године, дакле, од времена када је он почињао да објављује, па све до краја његове каријере, и сматрао га је „најснажнијом интелектуалном силом свог времена” (Стилмарк, 2005: xvi). Његов утицај је најприметнији у непрестаном Тракловом враћању на проблем кривице, као што је то случај у песми „Соња”, чија је јунакиња, према мишљењу Херберта Линденбергера, заснована на „хероини *Злочина и казне*, постајући једна од маски фигуре ухођене жене покајнице, честе у његовим песмама” (Линденбергер, 1958: 33). Када је Ниче у питању, критичари често скрећу пажњу на Траклово стапање аполонског и дионизијског, а посебно „аполонског сновидног света, као слике хармоније, у коју се поставља имплозија владајућег поретка” (Ролерстон, 2005: 179). Пратећи ничеански наратив у коме је на почетку историје Запада „аполонски лиричар досневао индивидуалност у постојање”, у Тракловој поезији савремени песник постаје „записник разградње сневаног сопства” (Ролерстон, 2005: 157). Ова разградња претпоставља повлачење божанства из света, које код Тракла, међутим, никада није једнозначно. Хелдерлинов утицај долази из истог правца, али, како Стилмарк истиче, може се препознати и у носталгичном односу „према

библијским симболима и асоцијацијама, привлачношћу мита и легенди, а највише чистим сјајем слика које проналазимо у ‘Патмосу’ и ‘Једином’” (Стилмарк, 2005: xvi). Линденбергер додаје како је на језичком нивоу Хелдеринов утицај мањи него нпр. Рембоов, будући да речник и синтаксу више дугује другом него првом, али да се „трагичка концепција која је основ Тракловом делу показује као медитација ранијег песника” (Линденбергер, 1958: 33). Поред Хелдерлинове, свакако је важна, ако не и важнија, Новалисова песничка заоставштина, као што то запажа Рихард Деч: „[П]реношење историја Запада у судбину појединачних љубавника” (Деч, 1983: 33) одиграва се код Тракла као и у Новалисовим *Химнама ноћи*, док се варирање Новалисовог односа према смрти, духу и хришћанству може се препознати у бројним Тракловим песмама. Значај хермафродитизма, о коме је било речи, „за романтичаре и посебно Новалиса, добро је познат” (Деч, 1983: 38), али је вероватно пресудна његова „похвала ноћи и смрти као једине регије у којој моћ божанске љубави може бити видљива [...] Новалис не приказује смрт у њеним тамним аспектима”, она је у *Химнама ноћи*, посебно у петој, „божански домен [...] апсолутног бића” (Деч, 1983: 54).

Иако у Тракловој заоставштини не наилазимо на помињање Рембоа, већ су „његови најранији биографи нагласили његово интересовање за француског песника” (Линденбергер, 1958: 22). Најзначајније сведочанство о Рембоовом утицају, међутим, јесу „речи и фразе које су одјекнуле у његовом делу” али не из изворног француског текста, иако је добро познавао француски, „већ из [...] превода К. Л. Амера који се појавио у Немачкој 1907, пропраћен дужом биографском скицом” (Линденбергер, 1958: 22). У најранијој поезији, сакупљеној накнадно у збирци *Из златног путира*, не разазнаје се Рембоов утицај, све до песме „Три сна“ [Drei Träume], у којој „лирски субјект сања о истраживању необичних светова, очигледно према моделу ‘Пијаног брода’” (Линденбергер, 1958: 22). Једина експлицитна референца на Рембоово песништво може се пронаћи у песми из следеће фазе његовог развоја, у песми „Западни сумрак“ [Westliche Dämmerung], која садржи стих „Пијани брод окреће се низ канал“ [Ein trunknes Schiff dreht am Kanal] (Тракл, I, 1987: 282). Формулације које Рембо користи у *Илуминацијама* и *Борвака у паклу* могу се пронаћи у неколико Траклових песама – на пример, прве његове песме у слободном стиху „De profundis” и „Псалм“ [Psalm] започињу истим понављањем фразе „Постоји [...]“ [Es ist ein] као у Рембоовој песми „Детињство”, односно у њеном немачком преводу. Поред ових, Тракл ће се ослонити на Рембоа и друге две своје познате песме, „Елис“ [Elis] и „Хелијан“ [Helian] у којима се постепено помера из из „рајских предела у жалов, распаднути свет”

(Линденбергер, 1958: 31). Заступник рајских предела код оба песника, у сличним формулацијама, јесте Пан, „који је једва перцептибилан у темпоралној стварности” (Линденбергер, 1958: 31). Питање перцепције је у средишту Веберове анализе односа Рембоовог и Тракловог песништва: „Однос између текста и смисла је двосмислен и течан; не само да одређени смисао може да се креће од једне слике до друге, већ се и опажање слике може пренети са једног чулног поља на повишени осећај слушања” (Вебер, 1990: 23). Ова трансформација правила опажања и њихове релације са читањем и писањем свакако прати Рембоову песничку праксу, „прибегавајући огромном и смишљеном *растројавању свих чула*” (Рембо, 1991: 223), изнесу у „Писмима видовитог”. Према Веберовом мишљењу, посебно значајно за Тракла било је Рембоово нарушавање правила чулног опажања у песничкој речи „која ће, кад-тад, бити доступна свим чулима” (Рембо, 1991: 144). Његова поетика покушала је да унесе „нову непосредност у однос чула и смисла” за коју је било неопходно „растројство идентитета тако што ће се поднети ‘сви отрови’” (Вебер, 1990: 23). Ово растројство код Тракла можемо препознати на бројним местима, „одликавајући душевну стрепњу у терминима који имплицирају свеобухватно чулно искуство, постављајући лудило у тело и крв” (Вебер, 1990: 23). Мешање смисла и чула је за Тракла „само средиште лудила” (Вебер, 1990: 24), његове опсесивне теме. Фигура лирског субјекта у Тракловој поезији преузима на себе рембоовску позу видовњака, који се може разумети само „из искуства растројства које обликује саму семиотику његовог текста” (Вебер, 1990: 24). Напослетку, значај Рембоа за Траклово песништво видљив је и у томе што се његово место у немачкој књижевности пореди са Рембоовим у француској (Линденбергер, 1958: 34) као некога ко је увео нове језичке праксе отворивши тиме простор за читаву генерацију нових књижевника.

2.1. Читања Тракла: јединство или мноштво

Траклова поезија од почетка је имала значајне поштоваоце, пре свега Лудвига Видгенштајна који је пред крај живота био и његов анонимни добротвор.³⁸⁷ Поред Видгенштајна, важно је свакако навести и Рилкеа, чији је став био амбивалентан, наводећи да „чак и упућени доживљавају његове слике и увиде као пролазници прислоњени на стакло: јер се Траклова искуства јављају као одрази у огледалу који

³⁸⁷ У писму Лудвигу фон Фликеру изјавио је поводом Траклових песама: „Не разумем их, али ме њихов тон радује. То је тон генија” (Видгенштајн, 2015: 244).

испуњавају читав простор, али у који се, попут одраза, не може ући” (Рилке, 1959: 11).³⁸⁸ Послератна рецепција Траклове поезије означена је чувеним Хајдегеровим предавањем „Језик” [1950] и чланком „Георг Тракл – разматрање његове поезије” [1953],³⁸⁹ а потом и спором дијаметрално супротстављених интерпетација песме „Страдање” двојице немачких критичара Едварада Лахмана и Валтера Килија.

У свом предавању Хајдегер анализира Траклову песму „Зимско вече” показујући три основне тезе: „Човек говори само ако одговара језику. Језик говори. Његово говорење говори за нас у ономе што је говорено” (Хајдегер, 2007: 29). На први поглед се чини да нам ово ни на који начин не може послужити за нашу тему, али уколико имамо на уму Рансијерове ставове о језику, јасно је да ствар не стоји тако. Полазећи од новалисовске тезе да језик говори, Хајдегер наводи како у овој песми „говорење именује време зимског вечера” (Хајдегер, 2007: 17), потом додаје како „именовање зове”, а да „звање приноси ближе оно звано” (Хајдегер, 2007: 17), међутим не тако што би га прибављало (то би био начин техничког мишљења) већ „зов [...] позива оно звано [...] у даљину у којој звано борави као још одсуствујуће” (Хајдегер, 2007: 17). Језик који позива предмете у песми не доноси их у непосредно присуство, већ их оставља у одсуству; другим речима, чува их у њиховом бићу од било какве инструментализације. Исто тако, „казивање које именује свет [...] поверава свет стварима и у исти мах ствари скрива у сјај света” (Хајдегер, 2007: 20), што значи да су свет и ствари међусобно условљени и упућени једно на друго кроз њихову релацију разликовања. Посебно значајна за нас јесте његова анализа значења прага: „Праг је греда која у целини носи капију. Та греда подупире средину у којој се двоје – спољашњост и унутрашњост – међусобно прожимају. Праг носи оно између” (Хајдегер, 2007: 23). Као што ћемо показати, ова позиција „прага” заиста је средишња за позицију Тракловог лирског субјекта, будући да он непрестано осваја граничне просторе. Хајдегер овоме, међутим, додаје како је праг као „постављање тога између [...] чврст јер га је бол скаменио” (Хајдегер, 2007: 23), док је бол оно што он назива „разликом”: „Разлика није ни дистинкција ни релација [...] Разлика, као средина за свет и ствари, одређује меру њихове присутности” (Хајдегер, 2007: 22). Разлика о којој је реч јесте, наравно, онтолошка разлика, сам битак којим се успоставља средиште и који управо зато што није биће, није сам ово средиште. Као нешто што заповеда, разлика

³⁸⁸ *Прев. аут.*

³⁸⁹ И предавање и чланак накнадно су објављени у збирци есеја *На путу к језику* [1959], из које ће бити навођени сви цитати, и у којој његово поменуто предавање носи наслов „Језик у песми”.

припада оној дименизији почела којом се остварује владавина над светом и стварима и која није ништа друго до препуштање света и ствари њиховом бићу, владавина која се спроводи кроз заповест *логоса* (хераклитовски говорећи, у питању је ослушкивање логоса битка). Хајдегеров интерпретација је посебно пажљива када анализу скреће са прага на бол, избегавајући тиме да саму границу идентификује као разлику, чиме би запала у идентификацију битка и бића, али не тематизује у овом или другим текстовима остале граничне просторе у Тракловој поезији нити покушава да одговори на то зашто су они толико чести.

Са друге стране, приступајући његовој интерпретацији из савремене перспективе, схватајући језик као симболичко, односно, Рансијеровим језиком говорећи, као полицијски поредак, чини се како Хајдегеров интерпретација језик посматра (макар делимично) оптимистички, као простор у коме се кроз ослушкивање заповести, чува биће света и ствари. Али када се каже како језик говори, а не човек, то није довољно да се биће поштеди од инструментализације, будући да језик који у себи увек већ садржи наше чулно искуство и пре нас самих га изговара, никада није лишен историјске и политичке димензије, односно да не постоји у неком чистом стању које би гарантовало ово чување. Он у себи у сваком времену садржи мрежу конструисаних могућности и немогућности, видљивости и невидљивости, тако да никада није чисто „исконско звање, које позива да дође присност света и ствари” (Хајдегер, 2007: 25) већ је истовремено кавез за ове ствари. Другим речима, чак и када говорење разумевамо као „оглашавање човекове унутрашњости [...] као израз и делатности човека” (Хајдегер, 2007: 27), односно када „брбљамо”, језик је тај који говори, а ми смо ти који му одговарамо. Као такав, језик омогућује одређени тип песничког говора, односно конфигурације чулности, док друге типове онемогућује, и песништво је приморано да се избори са затеченим стањем посежући за истим овим језиком. Ово нас везује и за питање прага и граничности код Тракла – Хајдегер заиста уочава пресудну тачку у његовој песми, али је интерпретира у складу са својим теоријским полазиштима. У даљем току наше анализе покушаћемо да покажемо у којој мери је разлика као битак оно што средишту/границу даје чврстину, а у којој је мери (и на који начин) ова чврстина компромитована упркос Тракловом отклону од онтолошког песничког мишљења.

Други Хајдегеров текст је обимнији, бави се већим бројем Траклових песама и у неколико момената директно се осврће на проблем чулности. Коментаришући „Духовну песму”, он тако наводи:

Али, мада нема у виду „оно духовно” у црквеном смислу, песник би сасвим сигурно могао оно што стоји у односу према духу да зове „духним” [...] он избегава реч ‘духан’ [...] зато што ‘оно духовно’ представља супротност материјалном [...] и, да се изразимо на платоновско-западни начин, назначује јаз између натчулног (noeton) и чулнога (aistheton) (Хајдегер, 2007: 54).

Дух је нешто што, према овој интерпретацији, не стоји у супротности са чулношћу, већ напротив, јесте нешто што „дарује душу”, која као „странац на земљи” (у чулности) тек „трага за земљом” (Хајдегер, 2007: 36).³⁹⁰ Тракл, у складу са тиме, превазилази бинарну опозицију која одређује историју Запада, али као такво његово песништво такође припада овој историји залазећи дубље у њене основе као оно „раније”, идући у „прастару раност, која је старија од остареле, распадајуће врсте човека” (Хајдегер, 2007: 50). Његова поезија се сећа онога што је претходило платонистичко-хришћанском расцепу (о коме је већ говорио Ниче и као удвајању света на лажни и истинити), те „вечерња земља” као мотив и као место изрицања његове поезије, подразумева само извориште и „прелазак у почетак зоре која је у њој скривена” (Хајдегер, 2007: 74).

Ово нас поново враћа на питање прага/границе, који се сада изражава као проблем човека, односно историјског кретања конструкције човека. Према Хајдегеровој анализи, у Тракловој поезији модерни се човек – или, како га он још назива, „досадашњи човек” – јавља као нешто што „пропада зато што је изгубило своју суштину” (Хајдегер, 2007: 41), док се са друге стране јављају слике „плаве дивље звери” које такође представљају модерне људе у њиховој могућности „да се сете странца и да са њим стекну, путујући, кућу људског бића” (Хајдегер, 2007: 41). Хајдегер запажа нешто чему ћемо и у нашој анализи посветити пажњу, а то је да човек у недостатку јасног средишта више не може да се успостави у својој „суштини”, што значи да не може да се одржи у јасној разлици у односу према животињи: „Проклетство распаднутог рода састоји се у томе што се тај стари род разбио због неслоге међу половима, племенима и братствима. Из те неслоге сваки од њих тежи неспутаној побуни увек-изоловане и пуке дивљачности дивље звери” (Хајдегер, 2007: 45). Чини се, међутим, како Хајдегер не одлази довољно далеко у својим запажањима,

³⁹⁰ Хајдегер наводи како „суштину душе испуњава ово: путујући трагати за земљом како би она, душа, могла на њој песнички да гради и станује и да тек тако земљу спасе као земљу” (Хајдегер, 2007: 36). Ово је, наравно, изузетно уверљива интерпретација, али се чини како она произлази из Рилкеових *Девинских елегија* (видети „Девету девинску елегију”) и да представља у извесном смислу *рилкеизацију* Тракловог песништва, чиме се можда његов карактеристични допринос потискује у други план.

будући да није у питању само пад у дивљачност звери, већ немогућност да се разлика између живог и неживог, чулног и нечулног као таква одржи.

Друга ствар коју можемо да запазимо из наведеног исказа јесте да Хајдегер успутно коментарише питање односа полова код Тракла, али да му не додељује значајнију пажњу већ да га подводи под вишезначност појма 'Geschlecht'. Видели смо да је историјски и културни контекст у коме се Тракл јавља усмерен на питања пола, тако да је претпоставка о његовом интересовању за њих оправдана. Хајдегер, међутим, бира да друкчије тумачи ову проблематику наводећи: „‘нараштај’ [...] прво, означава човечанство као нешто ште се разликује од осталих живих бића (биљке и животиње). Затим, реч ‘нараштај’ упућује на родове, племена, кланове и породице људског рода. У исто време та реч увек указује на двострукост полова” (Хајдегер, 2007: 75). Вишезначност појма 'Geschlecht' свакако је присутна у Тракловој поезији, али се ипак чини како њена полна димензија на одређеним местима доминира, а видели смо како и сам Тракл користи бинарну поделу како би говорио о самом песничком језику. Прелазећи успутно преко ње, Хајдегер прећуткује читаву једну страну Тракловог песништва која се концентрише на питање сексуалности и за коју сматрамо да је од великог значаја. Из наше перспективе, у њој препознајемо читаву димензију („ниске”) чулности која се непрестано преплиће са сценама духа и „светог”, чиме се, поред десакрализације, по правилу ствара ефекат сабласног. Многи критичари су запазили да се за питање сексуалности везује и проблем инцеста, који Хајдегер једноставно не признаје, посежући за неком врстом интелектуалне акробатике: „Али ослушкујући за одвојеником, пријатељ пева његову песму и тако му постаје брат; тек сада, као странчев брат он постаје брат и странчевој сестри” (Хајдегер, 2007: 66). Лирски субјект, дакле, није брат са сестром већ је само посредно њен брат, преко странца, а будући да странац није у стварном сродству са лирским субјектом, не може бити говора о инцесту. Реч је, наравно, о комплексном проблему, али чини се како интерпретатор овде свесно занемарује одређену игру удвајања субјекта, која се може разумети као последица кривице изазване преступом.³⁹¹ Бирајући да прећути овај проблем, Хајдегер можда највише одступа од Тракловог песништва.

Када је чулност у питању, Хајдегер се осврће и на често коментарисану симболику боја. Наспрам свих покушаја да се изгради чврст речник, он инсистира да је „плав и зелен, бео и црн, црвен и сребрн, златан и таман – све то увек [...] вишезначно”

³⁹¹ Ово се може разумети и као имплицитна полемика са психоанализом, будући да се читаво полазиште интерпретације мења са њених на Хајдегерове поставке.

(Хајдегер, 2007: 71). И заиста је тешко одредити шта појединачна боја значи у сваком појединачном случају, будући да као и многе друге конструкције које се код Тракла понављају, и ове мењају значење у зависности од контекста: „‘Зелен’ је распадајућ и процветавајућ, ‘бео’ – блед и чист, ‘црн’ – затварајуће таман и скривајуће мрк, ‘црвен’ – пурпуран као месо и нежноружичаст. ‘Сребрно’ је бледило смрти и светлуцање звезда. ‘Златан’ је сјај истине и ‘грозан смех злата’” (Хајдегер, 2007: 71). Не постоји, дакле, чврст речник боја, па би било погрешно користити их као полазишну тачку за тумачење различитих песничких слика, иако постоји одређена тенденција у њиховој употреби, која се може једино накнадно конструисати.³⁹²

Напоследку, у свом тексту Хајдегер директно коментарише хришћанску интерпретацију Траклове поезије:

Да би смо судили о хришћанству Траклове поезије морали бисмо пре свега да размишљамо о његове две последње песме – о „Жалопојци“ и „Гродеку“. Морали бисмо да поставимо следећа питања: Ако је тај песник тако одлучно хришћанин, зашто он ту, у највећој невољи свог песничког казивања, не призива Бога ни Христа? Зашто, уместо тога, помиње „сестрину лелујаву сенку“? (Хајдегер, 2007: 73).

Хајдегер на овај начин одговара на раније интерпретације, које почињу са самим уредником *Бренера* Густавом фон Фликером, који је свој часопис одвео „у правцу одлучне римокатоличке религиозности након Траклове смрти” (Деч, 1983: 2). Иако је тачно да он не позива Христа у две наведене песме, он се јавља у неким другим, али чак и ако прихватимо да су по овом питању меродавне пре свега његове позне песме, позивање на сестру није једнозначно. Овде бисмо се могли позвати на Новалиса, песника који је остварио пресудан утицај на Тракла, и његово схватање према коме би свако требало да буде слободан да бира посредника између себе и Христа (у његовом случају, то је била Софија фон Кин).³⁹³ Деч са друге стране запажа у својој интерпретацији да Хајдегер „превиђа чињеницу да је сестра за Тракла постала

³⁹² Нешто слично запажа и Стилмарк: „Боје [...] у његовим песмама нису употребљене натуралистички већ са емотивном и конотативном снагом, а њихово значење се мења у складу са контекстом. Сам поушај прецизног уопштавања [...] био би подложен редуктивној пристрасности и поједностављењу” (Стилмарк, 2005: xviii). Али такође додаје да „иако није био сапутник експресиониста, са којима је повремено био груписан од стране критичара [...] снажна веза са доминантним трендовима у савременом сликарству, посебно када је у питању неконвенционална употреба боја, може се уочити” (Стилмарк, 2005: xviii). О полисемичности боја говори и Петер Зајац: „Тракл у бојама веома често користи fine нијансе [...] али истовремено поједине боје користи у најразличитијим контекстима тако да им се не могу одредити јединствена значења” (Зајац, 2015: 80).

³⁹³ Новалис наводи следеће: „За истинску религиозност ништа није мање потребно од посредника, који нас повезује са божанством. Човек са истим апсолутно не може да буде непосредно у односу. У избору тог посредника човек мора да буде апсолутно слободан. Најмањи притисак у овоме шкоди његовој религији” (Новалис, цит. у Зафрански, 2011: 96).

христоллика фигура и да су у временима највеће невоље чак и правоверни хришћани позивали блажену Богородицу пре него Христа” (Деч, 1983: 35). Улога сестре у последњим стиховима ових песама заиста је необична, посебно ако имамо у виду инцестуозну димензију њеног односа са лирским субјектом у неким другим песмама, али управо ово сачињава неочекиваност Траклове поезије – спој светог и профаног, али више од тога, преплитање сакрализујућег и богохулног, тако да се међу њима више не може одредити јасна граница.

Рецепција Хајдегерог тумачења у књижевној критици била је амбивалентна³⁹⁴ и можда је разумљиво што је тако, будући да поред драгоцених увида, текстове једним делом приморава да се повинују његовом теоријском оквиру, не допуштајући им разлику коју приписује њима самима. Будући објављена убрзо после Хајдегерове, студија Едварда Лахмана *Крст и вече: Интерпретација песама Георга Тракла* (1954), може се стога схватити као реакција на његово читање у коме се инсистира на Тракловом нехришћанском карактеру. Наспрам тога, Лахман бира прву варијанту песме „Страдање“ [Passion], у којој се директно адресира Христ, да би показао како Траклова поезија има експлицитно хришћански основ, са посебним акцентом на наду у искупљење (Лахман, цит. у Деч, 1983: 2). Не пристајући на овакву интерпретацију, Валтер Кили је исте године одговорио текстом „Орфејева игра. О првој верзији Траклове песме ‘Страдање’”³⁹⁵ доводећи у први план орфичке аспекте ове песме схваћене као покушај уметника да естетски овлада светом који је у безнадежном хаосу, светом без искупљења. Кили инсистира на томе да се у Тракловој поезији не могу наћи „смисао” и „значење” (Кили, 1954: 21-34), као и да су многе личности, ствари и атрибути који се код њега понављају (странац, neroђени, дечак, хлеб и вино, кућа, животиња, лет птица, плаво, бело, црно, тамно итд.) „непробојне шифре” зато што иза њих нема кохерентног система означавања. Као и многи критичари после њега и он се ослања на исказ из Тракловог писма из 1913. године упућеног Лудвигу фон Фликеру: „Безимена је несрећа када се неке свет преломи” (Тракл, I, 1987: 530). Неизрецивост Тракловог (приватног) слома, према Килију, оправдава његов асемантички и примарно језичкостилски приступ Тракловом књижевном делу. Ово га, међутим, не спречава да изнесе став према коме је у првој верзији песме „Passion” реч о „чаробном Орфејевом

³⁹⁴ Деч, рецимо, наводи како већина критичара „одбацује Хајдегеров допринос а да га тек неколицина одобрава, неулазећи у у филозофију *Битка и времена* на којој Хајдегерова интерпретација почива” (Деч, 1983: 4).

³⁹⁵ Касније прештампана под насловом „Strukturen des Gedichts: Über die Passion”, као прво поглавље студије *Über Georg Trakl* (1967). *Прев. аум.*

свирању” (Кили, 1954: 36) иако је раније у тексту тврдио да ова песма почива на „прелажењу из једне преспективе у другу: нити је Орфеј у потпуности Орфеј, јер смера да такође буде Христ, или песник” (Кили, 1954: 35). Кили, дакле, упркос сопственом полазишту о неодредивости значења заступа једну перспективу наспрам других. Иако је његово запажање о тешкоћи тумачења тачна, чини се да је његово полазиште погрешно – није толико ствар у томе да се одреди фиксирано значење, које можда и не постоји, већ да се уочи из којих дискурса Тракл позајмљује своје песничке слике и шта са њима чини у датом контексту.

У студији *Поезија Георга Тракла* (1983) Рихард Деч истиче како је након размене неколико текстова између Килија и Лахмана, Килијева интерпретација постала доминантна и како су у потоњим годинама критичари углавном напустили „потрагу за могућим областима кохерентног значења иза често алогичног тока слика, усмеравајући своју пажњу уместо тога на питања лирског стила и структуре” (Деч, 1983: 2). Наспрам њих, овај аутор сматра да се у свету Траклове поезије, који је несумњиво у „безнадежном неред” могу пронаћи „знаци друге стварности – стварности која није строго хришћанска али ни просто естетска креација” (Деч, 1983: 3). У овоме Деч прати Хајдегера, уз једну битну разлику – значајну пажњу посвећује питању сексуалности и инцесту. Полазећи са јунгијанских претпоставки, сексуалност приказана као уједињење мушког и женског пола у „један пол”, за Деча означава део процеса „интеграције личности, као циља инцеста у Тракловој поезији” (Деч, 1983: 47), али и више од тога, оно означава „уједињење свих људи у једну расу” (Деч, 1983: 47). Ово уједињење је део ширег кретања у чијем средишту се налази смрт: „[И]нцест и хермафродит су симболи јединства [...] пролазак кроз смрт је нужан услов за остваривање јединства” (Деч, 1983: 53). Његова средишња теза, према томе, јесте да се у основи Траклове поезије налази свобухватно кретање ка јединству.

Напоследку, Ендрју Вебер у поменутој студији *Сексуалност и самосвест у делима Георга Тракла и Роберта Музила* сматра да се Дечовим приступом умањује, ако не и у потпуности негира, трауматична димензија сексуалности у Траклове поезије. Она је у самом основу односа брата и сестре због чега је Дечово „јединство међу половима”, и јединство у ширем смислу, немогуће (Вебер, 1990: 19). Не може стога функционисати „привилеговање јединства над вишезначношћу, смисла над бесмислом, а стапање у један пол увек се завршава забуном и дифузијом” (Вебер, 1990: 19). Вебер сматра да се повлачење лирског субјекта у „христолико ћутање” по правилу одиграва како би се инсценирало „сексуално насиље над низом трансцендентних фигура”

(Вебер, 1990: 2), те да је овај субјекат приморан да постане „скрнавитељ сопствене цркве” (Вебер, 1990: 2). Са друге стране, он наводи како Хајдегер пропушта да запази да је проблематична сексуалност потиснута, кроз фројдовски процес „‘Entstellunga’ којим су цензурисана дела деформисана и измештена” (Вебер, 1990: 3), на начин на који се ово остварује у сновима. Огледало као један од средишњих Траклових мотива, често не може да обликује целовит и кохерентан одраз лика који се над њега надноси, што Вебер са једне стране повезује са Лакановом интерпретацијом огледалног стадијума у развоју субјекта, а са друге са односом перцепције и језика: „Мешање песничког смисла и чулности (као средиште ‘лудила’) [...] непрестано се понавља у поезији. Оно подређује исправно и погрешно тумачење лирског субјекта и самог читаоца непрестаном претапању једног у друго” (Вебер, 1990: 24). Све ово онемогућује успостављање централног смисла у тексту, тако да он истовремено позива различите интерпретације, али да ниједну не прихвата до краја.³⁹⁶ Вебер закључује како Траклови текстови почивају на опсесивном понављању сцена трауматичног искуства крећући се између креације/рађања и дезинтеграције/умирања, које се одигравају између субјекта и његовог двојника у одразу, често саме сестре, које се „окончава [...] са неизрецивом животном причом нерођених унука” (Вебер, 1990: 99). Другим речима, у самом тексту није понуђено разрешење овог кружења, што значи да овде не може бити речи о песми искупљења нити о потрази за дубоким јединством. Веберова анализа је, поред Хајдегерове, вероватно најпажљивија, будући да се труди да не пројектује на песнички текст своје захтеве, али са друге стране, она остаје недовољна будући да своју расправу ограничава на ниво субјективности не покушавајући да покаже како субјект и његов језик партиципирају у језику заједнице. Наспрам тога, ми ћемо посебан акценат ставити на друштвену димензију наводно приватних феномена (какви су породица и инцест). Хајдегерова тврдња да језик говори овде треба да послужи као нит водила, али под условом да останемо неповерљиви према спаситељској функцији језика и да не западнемо у позицију прећуткивања трауматичног и некохерентног у датим текстовима.

³⁹⁶ Вебер додаје како се тиме омогућује „одржавање нарцисистичких жеља различитих читалаца. Интерпретације свих боја – хришћанске и пантеистичке, трансценденталне или нихилистичке, митске или психобиографске, јунговске, фројдовске и постфројдовске – пронашле су се у овој поезији” (Вебер, 1990: 20).

2.2. Простори и субјекти

Нашу анализу започећемо одломком из друге верзије Траклове песме „Псалм I”, једне од првих које су написане у слободном стиху, која је била објављена у његовој првој збирци *Песме* из 1913. године:

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.
Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verläßt.
Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.
Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.
Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,
Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.
Die Männer führen kriegerische Tänze auf.
Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,
Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.
(Тракл, I, 1987: 55)³⁹⁷

Наведени стихови могу се поделити на два дела: у првом се нижу констатације постојања различитих феномена (светло, крчма, виноград, соба) док се у другом констатује постојање и даје опис острва у Јужном мору, које се представља као „изгубљени рај”. Ова два дела раздвојена су исказом о смрти лудака. Први део започиње гашењем светиљке. Слично као и код Елиота, видљивост је од самог почетка компромитована, а да ово није случајност сведоче нам бројне друге Траклове песме у којима је, по правилу, вече или ноћ (можемо чак рећи како је ово један од његових централних мотива). Шта све подразумева одсуство извора светлости, коме је она припадала и одакле допире ветар који је гаси, за сада не можемо са сигурношћу да констатујемо, али је јасно како се чулност у овом контексту не може окупити око неког централног извора светлости који би могао да њеним предметима додели појавност и уређеност.

Следећи стих наизглед нема никакве везе са овим (пијаница напушта крчму), али само доба дана већ нас враћа на први стих – послеподне је време у коме сунце залази, када се дан приводи крају; према томе, можемо рећи да одговара времену гашења светлости. Али ако боље погледамо, и први део стиха говори о завршетку, јер уколико пијаница излази из крчме време напијања је завршено. Време светлости и време напијања имплицитно су повезани. И трећи стих говори о завршетку, гашењу и

³⁹⁷ „Постоји светиљка коју је утрнуо ветар. / Постоји крчма у пустари из које по подне излази пијаница. / Постоји виноград, спаљен и црн, с рупама пуним паукова. / Постоји просторија коју окречише млеком. / Лудак је умро. Постоји острво у Јужном мору / што дочекује бога сунца. Ударају бубњеви. / Мушкарци играју ратничке игре. / Жене њишу куковима под пузавицама и огњеним цвећем / кад се распева море. О, наш изгубљени рај” (Тракл, 1990: 51).

крају – виноград је спаљен – према томе, пијанство из претходног стиха више неће бити могуће, будући да грожђе више неће моћи да рађа. У гашењу светлости „угашени” су и пијанство и виноград, а уместо винове лозе плодност земље испуниле су рупе са пауковима. Овај стих проширује опис гашења тако што уноси два додатна момента: само гашење се одиграва кроз неку врсту насиља (виноград је спаљен) и ново стање ствари (ноћ, крај пијанства) директно нам се описује (рупе са пауковима).

На крају, можда је најчуднији четврти стих првог дела, у коме се описује просторија која је окречена млеком. Кречење просторије не уклапа се у сцене довршавања, краја или насиља, и можемо је уклопити једино уколико кречење схватимо као окончање неког претходног стања, неке друге боје, или пак „природности” самих зидова, који ће на другим местима бити описани као „голи”. Уколико зидови собе говоре о свету који се описује у претходним стиховима, можемо да кажемо су да огољени зато што је њена унутрашњост разорена пламеном, зато што је светлост угашена, зато што је време пијанства прошло, те да управо зато њену празнину „кречимо”, посредујемо, фалсификујемо.

Прва четири стиха зато се могу читати, ако не као временска прогресија, онда барем као развијање основног мотива. Они нам представљају одређену слику света о коме у првом кораку сазнајемо да му је светлост угашена, потом да се светлост односила на постојање појединаца, будући да је након њеног гашења окончан боравак у „крчми” (као време гозбе, пијанства, ужитка у „ниској” чулности), потом да је гашење светлости повезано са спаљивањем винограда, што такође имплицира крај пијанства. Свет у коме више нема пијанства сада ј свет рупа испуњених пауковима, чији се зидови, на крају, прекривају слојем млека, како би се прикрила његово насилно пражњење. Описано кретање можемо зато да препознамо и као прерасподелу чулности: пијанство и светлост насилно се потискују како би њихово место заузела ноћ испуњена предаторима и симулација белине.

Други део цитираног одломка одводи нас у фантазију о природном стању, и следећа четири стиха су релативно јасно њоме обухваћена (за разлику од фрагментарности прва четири). Она се осликава у категоријама које су једним делом оријенталистичке: острво у Јужном мору, на коме и мушкарци и жене дочекује бога Сунца у некој врсти обреда. Уколико наставимо темпорализацију овог одломка, можемо да кажемо како је „изгубљени рај” оно што претходи сликама из прва четири стиха и да је прерасподела чулности која је описана у првом делу прелазак са дате фантазије природног стања на модерно доба. Али шта сачињава чулност природног

стања? Почиње се од географског одређења – будући да је острво у Јужном мору место на коме се одиграва читава сцена, можемо да претпоставимо да се почетак одломка одиграва на Северу.

Потом, на овом острву се прима бог Сунца, око кога се окупљају људи у својој полној бинарности: мушкарци изводе „ратничке игре“, а жене њишу куковима окићене „пузавицама“ и „ватреним цвећем“ (чиме се наговештава њихова плодност). Ово окупљање одиграва се према ритму бубњева, који пружа јединствени оквир овој заједници и њеним улогама, односно начину на који појединци учествују у заједничком. Али заједничко је у овим стиховима шире од саме људске заједнице и у њему поред мушкараца и жена учествују и бог и природа (у последњем стиху пева море). Њихова међусобна усклађеност почива на присуству почела светлости, бога Сунца, који све ствари окупља у њиховој видљивости, која није само површина ствари, већ сама суштинска појава, *суштински привид* (Хегел). Према томе, начин на који мушкарци и жене поступају мора се разумети као оспољавање њихове „суштине“, а њихова међусобна усклађеност, као и усклађеност са самом природом, почива на овом оспољавању. И природа иступа из немости да би учествовала у плесу и музици народа сопственом песмом. „Висока“ и „ниска“ чула су такође усклађена, тако да свако има своје место на коме се испуњава (сексуалност и ратовање су раздвојени).

Занимљиво је, међутим, уочити како се јединство читавог космоса остварује посредством игре: нити мушкарци ратују, нити жене врше своју репродуктивну улогу, већ и једни и други на естетизован начин означавају своје улоге.³⁹⁸ Било би онда исправније да у њима не видимо људе „природног стања“ већ оно „средње стање“ између природе и цивилизације о коме је Русо говорио у расправи „О пореклу и основима неједнакости међу људима“.³⁹⁹ Јасно је зато заједница у коју се сви утапају, у којој су усклађени, јесте нека врста племенске заједнице, успостављена механизмом *породичног здруживања* (Фуко), са основом у трансценденцији/божанству. Уређеност

³⁹⁸ У позним песмама, посебно у „Гродеку“ и „На истоку“ модерни човек заиста ратује уместо да игра ратничке игре, а последице овога су сасвим различите од описане сцене.

³⁹⁹ Русо о „средњем стању“ наводи следеће: „На тај начин, иако су људи игубили од своје издржљивости, иако је природно милосрђе претрпело извесне промене, доба развоја људских особина, које је обележено тиме што се налази на средини између равнодушности првобитног стања и велике живости нашег самољубља, морало је бити најсрећније и најтрајније. Што више о томе размишљамо, све се више уверавамо да је такво стање било најмање подложно преокретима, да је најбоље одговарало човеку, и да је из њега могао изаћи само несрећним случајем, који, ради општег добра, не би требало да се догоди. Пример дивљака, које скоро све затичемо под оваквим околностима, служи ми, такорећи, као доказ да је људски род био створен да увек тако живи, да је то стање права младост света и да је сваки потоњи напредак привидно представљао корак ка усавршавању појединца, док је у ствари водио расулу врсте“ (Русо, 2011: 166).

ове чулности почива на подели родних и радних улога, које су наводно супстанцијалног карактера, а она се може прочитати и у биолошком смислу – сама биолошка устројеност и повезаност људских организама поставља основе заједнице, али видљивост овог принципа могућа је једино кроз посредовање средишта око кога се приређује игра племена. Бог Сунца биолошку компетенцију учешћа у заједничком заједнице доводи до видљивости. Уколико се извор светлости компромитује, као што се то чини у првом стиху, читав „рај” се доводи у питање, а све његове одреднице се изокрећу у своју несуштину, чиме се наводна усклађеност окончава.

Водећи рачуна о наслову песме („Псалм”) сада можемо да констатујемо како је, можда неочекивано, читав овај низ слика постављен на библијску позорницу. Псалм не означава неки посебан жанр већ читаву збирку различитих „песничких молитви” (Берлин и Бретлетер, 2004: 1280). Већина псалама припада једној од три групе: „похвалне химне; жалбе и молитве за помоћ (некада назване и тужалке); и пслами захвалности” (Берлин и Бретлетер, 2004: 1283). Псалми могу бити индивидуални или заједнички, у зависности од лирског субјекта, а често представљају кретање од појединца ка заједници. У њима се заступа поглед на свет у коме је основни задатак људи на земљи упућивање похвала Богу, на којима почива њихов однос. Псалмима се Бог позива да саслуша људске молитве и да на њих одговори, али је могуће и да он од човека „сакрије своје лице” (Берлин и Бретлетер, 2004: 1284) доводећи у питање њихов однос. Траклова песма, дакле, почива на овим претпоставкама, али од самог почетка поткопава хришћанско читање тако што уместо Енденског врта уводи прехришћански хоризонт постојања као „изгубљени рај”. Са друге стране, почињући стиховима о гашењу светлости она се може читати као тужалка у времену у коме је Бог окренуо своје лице од света.⁴⁰⁰

Пре него што наставимо са анализом остатка песме, желимо да скренемо пажњу да су цитирани стихови у синтаксичком смислу варијација трећег дела Рембоове песме „Детињство”, али и да се интертекстуалне релације не завршавају овде. Мотив „изгубљеног раја” свакако није нов, али је важнија од тога чињеница да га можемо пронаћи у песмама Бодлера и Рембоа, на начин на који се он обрађује и код Тракла. Код Бодлера, реч је о песми „Ја се присећам радо нагих времена старих...”, док се код Рембоа у песми „Сунце и пут” варира и проширује ова тема. И једна и друга песма

⁴⁰⁰ У том смислу, гашење светлости може се читати и као негација: „Ти распаљујеш видјело моје; Господ мој просвјетљује таму моју” (Псал. 18,28). У свету у коме је светлост угашена нема Бога, али остаје нејасно чији је ветар који је стветлост угасио.

почивају на једноставној опозицији прошлост–садашњост, али је прошлост о којој је реч по правилу прехришћанска, као и код Тракла. О промени статуса богова, у Бодлеровој песми говори се имплицитно, када се каже како у модерно доба влада „Користи бог” (Бодлер, 2004: 17), за разлику од премодерног, у коме су владали Феб и Кибела – дакле, Сунце и Земља. Рембо о модерном статусу божанстава експлицитно говори: „Нема богова више! нема их! Човек влада! / Он је бог” (Рембо, 1991: 31–32). Губитак „раја” код Бодлера долази услед промене центра заједнице, промене компетенције која заснива владавину – са породичног (аристократско-божанског) прешло се на богатство.⁴⁰¹ Код Рембоа се не може јасно одредити нова компетенција, то може бити знање, али у будућности он пројектује повратак вере кроз љубав – који се може разумети као повратак божанског, али и као одсуство компетенције (Рембо, 1991: 34). Траклови стихови нас само обавештавају да је светлост угашена, али не наводе експлицитно шта је заузело њено место. И код Бодлера и код Рембоа модерност се критикује, али се у њој истовремено ужива будући да она пружа нове облике ужитка (код Бодлера) и нове облике слободе и знања (код Рембоа). Али већ са Бодлером прошлост се увек реконструише према категоријама Оријента (што се може разумети и као његов дуг романтизму) – тако да се и код Тракла прошлост Запада пројектује на садашњост острва у Јужном мору, па је кретање у простору такође и кретање у времену (одлазак на Јужно море одлазак је и на почетак Запада).⁴⁰² Обрнуто, можемо рећи како је читава западна цивилизација измештена на Север, удаљавајући се од бога Сунца, што нам може послужити када се будемо сусретали са другим просторним метафорама код Тракла (кретање птица и сл).

Песма се наставља следећим стиховима:

Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.
 Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.
 Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,
 Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.
 Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzerreißender Armut!
 Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
 Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.
 An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.

⁴⁰¹ Траклу није непознат значај богатства, у песми „Занемелима” [An die Verstummtten] описујући модерну цивилизацију каже: „O, das gräßliche Lachen des Golds” (Тракл, I, 1987: 124) [„О, преужасно смејање злата” (Тракл, 1990: 115)]. Али као што ћемо видети, за њега су проблеми модерности снажније изражени на другим местима.

⁴⁰² У једном од писама Бушбеку из 1912. године Тракл отворено наводи: „Можда ћу отићи и на Борнео. Тамо ће се олуја која се у мени сакупљала, брзо ослободити” (Тракл, I, 1987: 488). На основу овога Линденбергер сматра да је Тракл заиста планирао да „пође Рембоовим стопама” (Линденбергер, 1958: 22).

Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.
(Тракл, I, 1987: 55)⁴⁰³

Први стих већ нам је познат из Елиотове *Пусте земље*, али видимо да је настао више од десет година раније. Супротстављање прошлости и садашњости се наставља, сада кроз преклапање прва два корака песме, тако да у сценама модерног доба откривамо остатке изгубљеног раја: иако су нимфе отишле, шуме су и даље златне, ако је Пан мртав (као шумско божанство ишао је у пратњи нимфи),⁴⁰⁴ његов син је видљив, ако више не живимо под отвореним небом, собе и даље испуњава музика. Чулност модерности је у наведеним стиховима обухваћена у неколико корака, који подразумевају природу и простор обитавања људи. Природа је испражњена од божанског присуства и више не пева. Људи живе у собама (које су већ „окречене млеком“) и двориштима, односно њихов простор је подељен у јасно ограђене јединице, а копно је прекривено асфалтом, чија улога је увећавање ефикасности кретања на одређеним релацијама, и који, делезовски говорећи, простор *исправља*.⁴⁰⁵

Собе које смо видели у првом делу, овде постају болничке, а њихови зидови нису до краја затворена граница већ на себи имају прозоре, који омогућују контролисану размену између унутрашњости и спољашњости, и крај којих се „оздрављеници греју“. Описано одељивање простора одговара ономе што смо код Фукоа препознао под појмом дисциплине. Како он наводи, „дисциплина започиње са распоређивањем једники у простору“ (Фуко, 1997: 137), али то значи да се сам простор мора организовати и зато она „захтева ограђен простор, издвајање неког места које ће бити специфично у односу на сва остала и затворено као свет за себе“ (Фуко, 1997: 137). То су пре свега колежи, касарне, заводи за бескућнике и, дакако, болнице, у којима се простор подешава и преуређује „према начелу омеђивања сваког елемента понаособ или парцелисања“ (Фуко, 1997: 138). У њему свака јединка има своје место, „на сваком

⁴⁰³ „Нимфе су напустиле златне шуме. / Сахрањују странца. Тад почиње треперава киша. / Панов син се јавља у лику радника-кубикаша / што преко поднева спава на ражареном асфалту. / Постоје девојчице у једном дворишту у хаљиницама препуним беде што кида срце! / Постоје собе пуне сазвучја и соната. / Постоје сенке што се грле пред ослепелим огледалом. / Крај болничких прозора греју се оздрављеници. / Бела пара на каналу доноси заразе“ (Тракл, 1990: 51).

⁴⁰⁴ Према Плутарху, Пан је једино грчко божанство које заиста умире, а хришћански аутори су сматрали да се то десило непосредно пре Христовог рођења, чиме се окончао један (пагански) свет и започео нови (хришћански). У том смислу, одлазак нимфи и смрт Пана могу се читати и као почетак новог времена, модерности о коме Тракл говори у овој песми. Остаје нејасно да ли ова модерност подразумева хришћанство или долази након периода просветитељске секуларизације.

⁴⁰⁵ Делез и Гатари наводе у расправи о *номадологији*: „Постоји значајна разлика међу просторима: седентарни простор је исправљен зидовима, затварањем, путевима између затворених простора, док је номадски простор храпав, означен само ‘карактеристикама’ које се бришу и измештају током кретања“ (Делез и Гатари, 1987: 381).

омеђеном простору налази се по једна особа. Тиме се избегавају груписања и разбијају постојећи колективитети” (Фуко, 1997: 138). У овом колективитету лако можемо препознати и описану племенску заједницу, коју замењују модерни појединци затворени у своју грађанску приватност.

Ово нас доводи до „смртника”, до људи који насељавају описане просторе. Прво се сусрећемо са грађевинским радником, који би у дословном преводу био *радник земље* [Erdarbeiter], и у чијем лику се јавља Панов син. Тракл овде, на сличан начин као и Елиот, у баналности свакодневице препознаје *неми говор* „порекла”, које је изражено митским категоријама. Али чини се да је поред тога такође значајна релација отац–син, која служи за карактеризацију грађевинског радника, чиме се релација са божанским почелом успоставља кроз породични оквир, али се истовремено обесмишљава. Иако обичан грађевински радник у себи садржи лик божанства, његов приступ заједници није регулисан овим ликом, будући да нема више средишта (бога Сунца) које би овакву компетенцију узело у обзир. Видљивост, према томе, није регулисана као некада, светлост Сунца више ништа не значи, иако се у њој појављују трагови уминулог режима, па радник спава када је подне (када је светлост у свом зениту, а његова суштина највидљивија). Његова улога, претпостављамо, може да се препозна у раду са афалтом, односно у исправљању простора кретања, који се тиме подређује интересима моћи (најчешће државне или економске). Уколико га је његово порекло доделило природи и номадском постојању (сточарству, јер Пан, као бог пашњака, долази од стгрч. *raein*, ‘водити на испашу’), сада је у потпуности отуђен од свог порекла и упошљен да „припитомљава” природу.

Следећа три субјекта су колективни: девојчице, сенке и болесници. Девојчице су у дворишту, које је варијација собе, затвореног простора, и обучене су у „бедне хаљинице”, за разлику од њихових преткиња, које су биле окићене пузавицама и цвећем. Овде више нема импликација сексуалности, већ ју је заменило питање сиромаштва. Једнако као и грађевински радник и „девојчице” су подведене под богатство као почело устројства чулности, које им додељује појавност у виду описаних хаљиница. Оне у посматрачу (лирском субјекту) изазивају снажну емотивну реакцију (саосећање), али ово није довољно да би на било који начин дошло до прерасподеле чулности (богатства). Уколико сексуалност није (експлицитно) тематизована са девојчицама „сенке” које се „грле” пред „ослепелим огледалом”, као да нас воде у овом правцу. Њихова релација је комплексна и подељена између погледа и тактилности. Са једне стране, сенке као феномени претпостављају неки извор светлости и нека тела која

захваљујући њој бацају сенке, са друге, огледало би морало да одражава ова тела и њихове сенке уколико би постојао извор светлости. Али читава сцена се одиграва у свету у коме је светлост угашена, од тела су остале само сенке, а огледала су ослепела управо зато што не учествују у видљивости која се окупља око централног извора светлости, који у овом контексту може да игра и улогу погледа онога кога Лакан назива „велики Други”.⁴⁰⁶ Огледало, дакле, не надзире сенке које се грле, не регулише њихов ужитак, не учествује у њему, или можемо да кажемо како се овај ужитак остварује изван досега погледа великог Другог, у простору забрањеног (чему ћемо касније посветити више пажње).

На крају, последњи људски субјекти су „оздрављеници” који се греју поред прозора, о чему је већ било речи. Захваљујући процепу у зидовима одељених простора у које су смештени, они могу да се отворе пред топлотом спољашњости (и на другим местима код Тракла сусрешћемо сличне слике). Али оно што оздрављенике чини оздрављеницима јесте њихово отварање према спољашњости, тако да можемо да закључимо како је чулна стварност коју насељавају болница. Такође се имплицира да она није апсолутна, будући да у њој постоје процепи који омогућују појединцима да барем стекну увид у алтернативно устројство. Али ово излагање је амбивалентно јер већ у следећем стиху сазнајемо како „бела пара” доноси „кржаве заразе” (или „кржаве куге”) низ канал. Отварање према спољашњости, према „стварном”, спасава нас од доминантног режима чулности, али оно није приказано као решење, већ, напротив, као извор пропасти (слично ничеанском хаосу неопосредоване чулности). Изван поретка у коме се налазе грађевински радник, девојчице, сенке и оздрављеници нема ничега осим пропасти која се јавља у виду заразе, болести, онога што није подведено под медиализовани режим здравља. Поставља се питање од чега су оздрављеници били болесни ако сама спољашњост доноси заразе?

Анализу „Псалма” наставићемо прескачући следећих пет стихова на које ћемо се вратити у следећем одељку:

Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.
[...]
In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.
Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.
Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.

⁴⁰⁶ За више детаља видети фусноту 97.

Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen der Kindheit.
Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei
Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.
In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.
Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.
(Тракл, I, 1987: 55–56)⁴⁰⁷

И овај одломак почиње компромитовањем светлости. Исказ „Башта је у вечери” доноси двоструки развој основног мотива – са једне стране, гашење светлости са почетка сада постаје гашење дана, који се може разумети у епохалном смислу будући да смо искусили „присуство” бога Сунца и „губитак раја“. Са друге стране, идеја собе/дворишта проширује се баштом, тако да простор у коме се одиграва песма, и читава модерност, није лишен природе, али је сама природа приморана да се повинује принципима ограђивања и припитомљавања – она не може да се развија према сопственој нужности већ јој се додељује место и улога.

Следећи стих нас такође враћа на тему која је већ отворена у песми, а то су породични односи: као што смо на почетку имали лик Пановог сина, тако сада имамо настојникову децу. Обе ове слике претпостављају породичну релацију између детета и родитеља, који је у оба случаја на позицији моћи – у првом случају у питању је античко божанство, а у другом управник кућом. Али разлика између очинских фигура сведочи да је моћ којом располажу сасвим различито организована. Док је Пан један од богова који се може пронаћи на острву у Јужном мору, настојник је неко ко се брине о кући у име њеног правога господара, дакле неко ко ову кућу не поседује. Потом, уколико је старо божанство окупљало читаву чулност око себе у хармонични однос, настојникова чулност је издељени и асфалтирани простор дисциплине, са његовим приватним одајама, чија уређеност почива на потискивању и „припитовмљавању” реалног, а не на „усклађивању” са њим. Напослетку, чињеница да простором влада настојник открива нам да је његова владавина упитна, будући да може да се леигитимише само спољашњом одлуком „стварног” власника.⁴⁰⁸ Самом чињеницом да се истиче како су деца у овом стиху настојникова враћа нас на породичну структуру, али онда следи

⁴⁰⁷ „Башта је усред вечери. У дворишту лепршају слепи мишеви под аркадама. / Настојникова деца престају да се играју и траже небеско злато. / [...] У тами старогазила дотрајавају људске развалине. / Мртва сирочад лежи крај баштенског зида. / Из сивих соба излазе анђели заблаћених крила. / Црви капљу са њихових капака. / Трг пред црквом је мрачан и ћутљив, као у данима детињства. / На сребрним петама клизе ранији животи / и сенке проклетника силазе у воде што уздишу. У гробу свом бели се чаробњак игра са својим змијама. // Ћутке се над костурницом отварају Божије златне очи” (Тракл, 1990: 52).

⁴⁰⁸ Настојничка релација може се препознати у старозаветној *Првој књизи Мојсијевој* када Бог човеку и жени даје да владају земљом: „И благослови их Бог и рече им Бог: рађајте се и множите се и напуните земљу и владајте њом” (1 Мој. 1,28).

преокрет, будући да се њихов поглед упира ка „небеском злату”. Неоснованост њиховог положаја није им довољна и она траже основ изван њега (у спољашњости, слично оздрављеницима). У ширем смислу, могло би се рећи како су сви људи деца настојника и како је сво њихово делање и мишљење у свету „игра”, све до оног тренутка док не покушају да свој поглед упуте ка првим почелима и првим узроцима, ка „небеском злату” које нема место у њиховом поретку чулности, али будући да је основ свега, не може да се прикрије у било којој његовој конфигурацији (као и у болници, и овде процеп увек постоји).

Следећи цитиран стих суочава нас са „људским рушевинама” у „тмини старог азила”, које су управо становници описаног дисциплинарног простора, односно агенти режима чулности модерног доба. Видимо да насупрот јасно уређеном простору у коме се налазе, они никако не могу да се успоставе у јасноћу, телесну целовитост, здравље, које је наводно припадало примитивном човеку. Овоме следе два стиха коју су (према нпр. Елиотовим критеријумима) неочекивано брутални: „мртва сирочад” и „анђели” са „крилима умазаним фекалијама”.⁴⁰⁹ Тешко је одредити индентитет сирочади, будући да она могу бити и настојникова и Панова деца, под условом да су они преминули. Можда можемо да кажемо како су то субјекти који су ослобођени од родитељског надзора, слободни да поступају према сопственом нахођењу, али да једино што као таква успевају јесте да доспеју до смрти. Насупрот Рансијеровом демократском слову сирочету које се креће без надзора родитеља и зато доспева до оних до којих не би требало да доспе, сирочад Траклове поезије у одсуству очинског ауторитета не доспевају нигде. Она су такође варијација модерног болесног човека, затвореног у издељени простор – место на коме их затичемо води нас у том правцу. Настојникова деца су раније у песми трагала за небеским златом, сирочад овде једино проналазе смрт. Чини се како деца без родитеља, односно субјекти без породичне компетенције не могу да приступе суштинском, те да су укидањем оца/бога људи себе осудили на бесмислено нестајање.

Друга брутална слика, анђели чија крила су умазана фекалијама и са чијих „пожутелих капака” „капљу црви” очигледно спаја два стилска екстрема – високи и ниски стил, узвишено и вулгарно, свето и профано, а посебно, духовно и материјално. Анђели као гласници божанске воље, бића која немају физичка тела, ушли су у непосредни контакт са чулном стварношћу, улазећи у „сиве собе”, у издељени простор

⁴⁰⁹ У Живојиновићевом преводу стоји „заблаћених крила” (Тракл, 1990: 52), али ‘Kot’ у ‘kotgeflecken’ превасходно означава фекалије.

модерности. Оно узвишено, ступањем у овакву чулност бива унижено, али и више од тога, оно је „богохулно”, иако овако нешто не би требало да буде могуће будући да натчулна природа анђеоских бића не би требало да може да буде упрљана контактом са чулношћу. Уколико се тако нешто већ десило, можемо да препоставимо да је читав ранији поредак чулности урушен, да вертикала чулност–натчулност више није поуздана као што је била у периоду класицизма и средњег века. Дух више није почело које своју моћ пројектује на земљу и тиме је уређује, већ сада земља, а то значи оно „најниже” на земљи, оставља своје отиске у духовности. Чулност сада влада над духом, понижавајући га (то је садржај „богохулности” слике) и ништа у овоме не може да га спречи (трансценденција не интервенише). Уколико бисмо покушали да описану слику интерпретирамо из хришћанске перспективе, могли бисмо је оправдати позивањем на Христово страдање, у коме сам Бог бива унижен и страда на месту које је намењено најнижима у друштвеној хијерархији (чиме такође искупљује читаву чулност). Али постоји сабласна димензија у слици анђела која нам не дозвољава да је једноставно подведемо под ову интерпретацију – недостаје нам хришћански оптимизам којим се унижење осмишљава. Анђели су овде заостатак епохе која је претходила модерности и који још нису напустили свет заједно са нимфама и Паном, због чега лутају кроз сиве собе без правог циља, бивајући подвргнути закону чулности. Они су вишак модерног света произведен повлачењем Бога.

Следећи у низу простора које смо до сада имали прилику да видимо јесте црквени трг, који ће се враћати и у другим Тракловим песмама. Он је „мрачан и ћутљив” као и у „данима детињства”. Делује као да нас лирски субјект обавештава да постоји континуитет, да је трг исти какав је био некада, али оно што овим исказом говори јесте да је трг поново онакав какав је био у данима детињства. Мрак и ћутање сведоче о одсуству светлости и говора, које можемо разумети и као одсуство Бога, али само позивање на необично понављање мрака и ћутљивости у себи садржи одређену амбиваленцију, као да су они ознака нечијег ћутања, те да сама инстанца која ћути ипак није непостојећа.⁴¹⁰ Овај стих, према томе, носи у себи битну двосмисленост која

⁴¹⁰ Амерички критичар Џејмс Лион посвећује значајну пажњу феномену тишине код Тракла, запажајући да она доминира у пољу звука. Лион препознаје четири његова најчешћа облика: тишина детињства, тишина нерођених, тишина посрнулог човека, тишина мртвих (Лион, 1970: 340). Анализа Тракловог језика немачког критичара Јохана Лајтгеба потврђује ову констатацију, показујући да су управо синтагме ћутања понављају 71 пут у 108 његових песмама, заостајући само за синтагмама ноћи и мрака (Лајтгеб, 1951: 30-39). Лион ово објашњава Тракловим дугом према преовладавајућој скепси у односу на говор и порасту свести о његовим границама, али истовремено, на трагу Хајдегерове анализе, он истиче да је у тишини и ћутању „залог светости и суштине самог језика” (Лион, 1970: 344). Овакво стање је последица света који је испражњен од свега божанског, јер је говор у његовој аудитивној форми у

нас везује за претходни стих јер уколико анђели који су присутни у свету бивају упрљани овим присуством, једини начин да се натчулно сачува од чулности јесте да у њој „ћути”, односно, да се оглашава само „немим говором”.

Последња два стиха су изузетно занимљива; први јер се у њему јавља слика живог мртваца, а други јер се у њему враћа божанство које је било присутно у читавој песми. Живи мртац, чаробњак, повезан је са лудаком и странцем о којима нисмо ништа рекли до сада. Они припадају фигурама које су искључене из датог поретка модерности, на различите начине: лудак је изван дискурса разума и као такав је интегрисан у простор разума, странац је други у односу на познато, исто, на простор у коме обитавају саморазумљиви субјекти модерности, и као такав је укључен у овај простор, и коначно, мртац је изван живота, али очигледно да није мртав у уобичајеном смислу речи. Пред нама се понавља у неколико специфичних варијација онога што Агамбен описује кроз релацију изузећа:

Није изузетак тај који се одваја од правила, већ правило, суспендујући се, ствара изузетак и само тако бива конституисано као правило, остајући у односу са изузетком. „Важност“ (*vigore*) закона састоји се у тој могућности да се одржи веза са спољашњошћу. Назовимо односом изузетка тај екстремни облик односа који укључује нешто само преко његовог искључивања (Агамбен, 2013: 36-37).

Агамбен ову тезу развија полазећи од Шмитовог разумевања парадокса суверености, према коме је суверен, будући да има право проглашавања изузетка, односно ванредног стања, постављен ван закона, чиме је фактички „закон изван себе самог” (Агамбен, 2013: 31), док суверен који одлучује о овоме постаје тачка неразликовања насиља и права, „праг преко кога насиље прелази у право, а право у насиље” (Агамбен, 2013: 55). У овом процесу онај живот који „представља основни садржај суверене моћи“ (Агамбен, 2013: 126) Агамбен назива „голим или светим” (Агамбен, 2013: 126) и као такав води порекло од опскурне фигуре римског права, *homo sacera*, чији се живот према дефиницији „не сме жртвовати али се сме одузети” (Агамбен, 2013: 125). Ова формулација у основи означава примену односа изузетка на људско биће, које се, са становишта закона, више не може одредити као живо или као мртво, будући да се закон на њега односи тек својим повлачењем, због чега се одузимање његовог живота не конституише као убиство, чиме свети човек постаје *живи мртац*. Као такав, он се

основи обраћање Богу, који се као што смо видели у цитираним стиховима, „повукао у тишину” (Лион, 1970: 350).

налази на подручју „неразлучивости између спољашњег и унутрашњег, укљученог и искљученог” (Агамбен, 2013: 263).⁴¹¹

На сличан начин, лудак, странац и чаробњак изван су владавине поретка, али су у њега укључени својим искључивањем, и зато нису ни живи и ни мртви. Хајдегер управо истиче чаробњака, који је савладао смрт, те због тога змије за њега више нису опасност, оне су постале нешто друго, и он зато са њима може да се игра.⁴¹² Чаробњак би у том смислу могао да се поиграва са смрћу коју је савладао, што би и сачињавало његову магијску моћ. Али ми желимо да предложимо још нешто – чаробњак је место процепа, једнако као и лудак и странац, место *иманентног изузетка* који је сам произвео. Чак и ако је у затвореном простору гроба, он не пристаје на њега и поступа на начин који је немогућ са становишта самог поретка и простора који му је додељен. Чаробњак/лудак/странац јесте субјект који може да превазиђе актуелну поделу чулности будући да је већ са оне стране њене немогућности. Он би зато био „самосвесни” *homo sacer*, који је сопственом делатношћу себе довео у спољашњост поретка како би отворио простор за његово превазилажење,⁴¹³ а будући да је смрт оно на чему почива његова моћ⁴¹⁴ субјект мора да прође кроз смрт да би се ослободио његовог закона.

Последњи стих је добрим делом неочекиван. Уколико су свет напустиле нимфе, ако је Пан мртав, ако су анђели спуштени на земљу, зар то не значи и да је Бог сам мртав? Или можда можемо да кажемо како се Бог налази у сличној позицији као и чаробњак? Бог је изузет из поделе чулности будући да се она организује тако да не узима у обзир његово постојање. Начин на који он у свету присуствује, међутим, јесте чулан: Бог је истовремено поглед и ћутање. Можемо стога да кажемо да је ћутљивост

⁴¹¹ Агамбен, наравно, ово стање препознаје у концентрационим логорима: „Управо због тога што су лишене сваког права и сваке наде које обично повезујемо са људским постојањем, иако још увек биолошки живе, те су особе смештане у граничну зону између живота и смрти, између унутрашњег спољашњег, унутар кога нису представљале ништа сем голог живота “ (Агамбен, 2013: 91).

⁴¹² Хајдегер наводи: „Умрли живи у свом гробу. У својој одаји он живи тако тихо и замишљено да се игра својим змијама. Оне му ништа не могу. Оне нису задављене, али се њихово зло преобразило” (Хајдегер, 2007: 48)

⁴¹³ Уп. са Рембоом: „Али ствар је у томе да своју душу треба учинити чудовишном [...] Кажем да треба бити *видовит*, учинити себе *видовитим*. Песник постаје видовит прибегавајући дугом, огромном и смишљеном *растројавању свих чула*. Свим облицима љубави, патње и лудила [...] Неописиво мучење у коме му је потребна сва вера, сва натчовечанска снага, у коме он постаје више него ико велики болесник, велики злочинац, велики проклетник, – и врховни Учењак [...] и кад би на крају чак и полудео и изгубио моћ схватања својих визија, он их је ипак видео!” (Рембо, 1990: 223). Читав овај одломак описује процес иманентног изумирања како би се дошло до *незнаног* – на сличан начин поступа и Траклов лирски субјекат.

⁴¹⁴ У дијалектици господара и роба о овоме експлицитно говори Хегел, али и у Агамбеновој концепцији није пуки природни живот „већ живот изложен смрти (голи или свети живот) [...] изворни политички елемент” (Агамбен, 2013: 132).

црквеног трга божанска ћутљивост, као битно одсуство које се налази у основама његовог простора, односно простора саме песме. Бог се повукао као манифестација, као говор, односно као *логос*. Логос Бога у модерној подели чулности је ћутање, и тиме смо опет на територији Рансијерове интерпретације, која модерну уметност препознаје у идеалистичкој концепцији немог говора. Бог се обраћа као ћутећа суштина ствари, као логос у основи материје, а уметност се јавља као говор овог ћутања. То је језик унутар кога се увек већ налазимо и који изговара наше искуство пре нас: божанско ћутање. Друга његова димензија једнако је значајна – као што је логос ћутање, тако је и посматрање. Бог је „златни поглед”, поглед у коме све ствари добијају своју праву меру, али као такав он се не меша у свет, допуштајући меру коју у њега уносе људи својом дисциплинарном поделом простора и регулацијом токова. Божанско натчулно је, према томе, наспрам света, у основи света, чак је и у свету, уколико је анђео њен гласник, али не интервенише у људским стварима.

Уз сву опрезност, морамо признати да „Псалм” једним делом иступа из онога што се уобичајено среће код Тракала када су простори у питању и зато морамо да се осврнемо на неке друге његове песме да бисмо имали што поптунји увид у поделу чулности коју његова поезија пројектује и у којој учествује. Погледајмо зато последње три строфе песме „Кутак уз шуму“ [Winkel am Wald]:

Des Todes reine Bilder schaun von Kirchenfenstern;
Doch wirkt ein blutiger Grund sehr trauervoll und düster.
Das Tor blieb heut verschlossen. Den Schlüssel hat der Küster.
Im Garten spricht die Schwester freundlich mit Gespenstern.

In alten Kellern reift der Wein ins Goldne, Klare.
Süß duften Äpfel. Freude glänzt nicht allzu ferne.
Den langen Abend hören Kinder Märchen gerne;
Auch zeigt sich sanftem Wahnsinn oft das Goldne, Wahre.

Das Blau fließt voll Reseden; in Zimmern Kerzenhelle.
Bescheiden ist ihre Stätte wohl bereitet.
Den Saum des Walds hinab ein einsam Schicksal gleitet;
Die Nacht erscheint, der Ruhe Engel, auf der Schwelle.

(Тракл, I, 1987: 38)⁴¹⁵

⁴¹⁵ „Смрти чисте слике посматрају са црквених прозора; / А криво се тло појављује пуно туге и суморно. / Капија је данас остала закључана. Кључеви су код црквењака. / У башти сестра пријатељски разговара са сабластима. // У старим подрумима вино сазрева у злато и јасноћу. / Слатко миришу јабуке. Радост исијава не превише далеко; / У дуго вече деца радо слушају бајке. / Такође се често назначавало нежном лудилу златно, истинито. // Плава тече пуна резеде; у собама светлост свећа. / Скромно место им је добро припремљено. / Дуж руба шуме усамљена судбина клизи. / Ноћ исијава, анђео мира, на прагу”.
Прев. аут.

Прва строфа развија тему отворену стихом у „Псалму” у коме се говори о црквеном тргу. Трг је тамо био ћутљив и сеновит, а сада сама црква улази у однос са посматрачима: „Смрти чисте слике посматрају са црквених прозора”. У првом стиху се дешава једноставан обрт – уместо да лирски субјект посматра црквене прозоре и да на њима види слике смрти, оне су те које посматрају. Другим речима, као што је Бог у претходној песми ћутке посматрао свет, сада то чине чисте слике смрти. Шта у овом контексту значи чиста смрт, остаје нејасно и можемо само да нагађамо да су у питању слике светаца и мученика који сачињавају чистоту. Наспрам њиховог погледа, „појављује се”/„делује” крвава земља, „тужна и суморна”. Сliku крваве земље лако можемо разумети као земљу по којој је просута крв, као место насиља, али чини се да поред тога она означава и материјалност света: земља која је крвава управо је само смртно постојање, оно које се заснива у телесности, само тело је „крвава земља”. Са једне стране, дакле, имамо „чисте” слике смрти, а са друге „упрљано” чулно постојање, тако да се ово друго одиграва унутар погледа првог. Као да се на овај начин успоставља минимум класицистичког мимезиса, јер ако се чулно постојање уписује у поглед слика, то значи да би оно морало да се усклађује са захтевима овог погледа, на начин на који је у класицистичким драмама уметност подражавала одређену слику стварности. Слике чисте смрти које осветљавају „крваву земљу” представљају тако позив смртницима да се ускладе са њима, што би, такође, значило одступање од „крваве” чулности у којој се налазе. Овај позив остаје отворен, и као да му се нико не одазива.

Следећа два стиха, међутим, доносе нам нове увиде о односу натчулног и чулног: црквена „капија је данас остала закључана”, а „кључ” се налази у поседу „црквењака”. То значи, између осталог, да их је могуће поново откључати, вероватно у будућности. Имплицитна темпоралност стиха је да су врата некада била откључана, отворена за људско ступање у „свети” простор цркве, али да су у једном тренутку закључана и да ће остати закључана неодређено време. Проток између црквене светости и заједнице у којој је ова црква уздигнута – онемогућен је. Овде се поново враћа фигура настојника јер он располаже кључевима и тиме посредује проток између чулног и натчулног, чиме се регулисање протока поставља у домен његове одговорности. И заиста свет није изгубио своју натчулну димензију. Напротив, у последњем стиху затичемо сестру у башти (место игре настојникове деце) како „пријатељски” разговара са „сабластима”. Као и у „Псалму”, где су анђели ступали из

сивих соба и где се чаробњак играо са змијама, сада у башти сусрећемо духове. Услед „затварања” цркве, натчулно није укинута већ, напротив, не може да се одвоји од чулности, духови не могу да напусте земаљско постојање и почињу да се мешају са смртницима у бескрајним амбивалентним низовима. Закључана капија, ћутање божанске воље, онемогућило је приступ његовом *логосу*, који би установио место и кретање свим стварима, без обзира на то ком домену оне припадале, тако да је свет одгурнут у анархију неиздиференцираности. Она ипак није пуко безвлашће већ дисциплинарно одељивање простора, спољашњости и у нутрашњости, које никада није апсолутно и које нас зато води у правцу насиља, са једне, и као што ћемо видети, инцеста, са друге стране.

Трећа строфа песме (друга строфа у наведеном одломку) говори нам о сазревању вина и јабука. Вино са собом носи комплексну симболику која преко хришћанства води до антике и у којој се код Хелдерлина пресецају Христ и Дионис. Из наше перспективе је, међутим, интересантна чулна димензија вина и јабука – и једно и друго припадају густативности. У старим подрумима сазрева вино, које као Исусова крв представља место укрштања бесконачности и коначности, натчулног и чулног, које се испоставља за густативну конзумацију, чиме се у коначно човеково биће уноси бесконачно божанско биће, али тако да је пијући сам човек „попијен”, односно уписан у божански *логос*. Злато и јасноћа зрелости вина припадају злату божанског погледа. Јабуке, са једне стране, имају призивок плода са дрвета спознаје добра и зла, иако у библијском тексту он није идентификован, због чега их, са друге, можемо читати и хајдегеријански, као сазревање и испуњавање, као ступање у присуствујуће себепокривање самог бића.

И јабуке и вино припадају ниским чулима, чиме се иступа из повлашћености вида и слуха и ступа у „истину” ниског чулног регистра. Човек није тај који види „истину”, „истина” њега посматра, нити је тај који је ослушкује уколико очекује говор, будући да Бог ћути – али натчулно се још увек оспољава у „ниским” чулима, будући да сама њихова нискост почива на наводној асемантичности, *немошти*. Једнако као и код Новалиса, са натчулним, са духом, може се ући у директну чулну интеракцију која се региструје као истински ужитак.⁴¹⁶ У том смислу, и вино и јабуке садрже извесну

⁴¹⁶ У другој „Химни ноћи” Новалис наводи: „Светлост бејаше одмерено време; али владавина ноћи без времена је и без простора – вечито је трајање сна. [...] Само будале не увиђају шта си ти и не знају ни за какав други сан сем за сенку коју у сутон истинске ноћи сажаљиво бацаш на нас. Они те не осећају у златном мору гроздова – у бадемовом чудесном уљу, и у кестењастом маковом соку. Они не знају да то ти лелујаш око груди нежне девојке и њено крило претвараш у небо” (Новалис, 1964: 39).

амбиваленцију, димензију оргијастичког и дионизијског у себи – као и код Новалиса (прве четири „Химне ноћи“) овде се преклапају свето и чулно, кроз опијеност, путем које се иступа из устаљеног начина опажања и постојања, и захваљујући којој се допире до „златног“ и „јасног“. Ово нас води ка последњем стиху строфе и ка „нежном лудилу“, коме се (поново) показују „златно“ и „истинито“. Пијанство и „нежно лудило“ два су пута који воде до истинитог, што значи да се оно не може досегнути унутар „сивих соба“, односно унутар дате поделе чулности, већ се из ње мора иступити, чиме се долази у позицију лудила или пијанства, које су од стране самог поретка означене као његова спољашњост. „Јасно“ (и разговетно) опажање није условљено разумским које припада поретку, већ, напротив, његовим напуштањем.

Последња строфа сучељава два типа простора и два типа субјеката: собе које су осветљене светлошћу свећа и отворен простор који води до руба шуме. Видели смо како се у „Псалму“ успоставио ограђени простор модерности, који се и овде понавља, сада као простор дома, скроман, али добро припремљен (слична слика ће се поновити у песми „Зимско вече“, коју анализира Хајдегер). Оно што нас посебно интересује, међутим, јесте друга сцена, руб шуме: „низ руб шуме усамљена судбина клизи“, у којој напуштамо простор соба, али тако да се не враћамо у неку митологизовану прошлост. Овај стих нас суочава са спољашњошћу која није ограђена као башта или парк, која није припитомљена стратегијама дисциплиновања. Руб шуме, према томе, представља отворену границу коју је могуће прећи у оба смера. Она нас зато везује за лудило и странца, а страност се заиста у овом стиху приписује судбини. Сама судбина која клизи, која се одиграва на граници, страна је. Простор је тако организован да је ступање на границу нешто што не припада субини субјеката који живе у собама. Са друге стране, ова граница се не прелази, већ се на њој опстаје.

Уколико ову строфу поставимо у контекст прве наведене, видимо да се у њима формира одређени контраст: у првој је црква, као одељени сакрални простор закључана (кључеви су код црквењака), у другој је шума у потпуности отворена. Црква подразумева вертикалну размену чулног и натчулног, шума припада хоризонталном кретању и размени између цивилизације и дивљине. Натчулно у црквеном смислу је затворено, док је дивљина шуме отворена. Ова два кретања могу се схватити као међусобно повезана и условљена: повлачењем Бога у ћутање, антрополошка машина која је била у основи поделе чулности, додељујући свим стварима место у хијерархији бића (нежива материја, биљке, животиње, човек, анђели, бог) више није делотворна и сада је њена вертикала „спљоштена“, односно, као што смо видели у првој наведеној

строфи, духови се мешају са људима и, као у „Псалму”, анђели бивају запрљани ступајући кроз материјалну стварност.

Затварање вертикалног низа подразумева отварање хоризонталних низова у којима се међусобне разлике бића доводе у питање и више не може јасно да се одреди шта сачињава њихову суштину. Такође, то значи да она почињу да флукутирају, да прелазе једна у друга, да преузимају на себе карактеристике које им раније нису биле примерене. Кретање по граници шуме је зато амбивалентно, јер говори о странцу који не припада важећој подели чулности, али није ни изван ње у дивљини, па је његова позиција њихов почетак и разлика. Подела чулности нема основ сама у себи већ се увек односи према дивљини коју ограничава, припитомљава и укључује у себе, о чему смо већ говорили излажући Ничеово схватање чулности. Наведени стихови могу се зато разумети као покушај успостављања алтернативне конструкције чулности у којој би почело „дома” био „анђео мира” који искрсава/исијава на прагу, односно свећа која осветљава собу. Уколико се натчулно постави у праг дома, као почело поделе чулности, може се успоставити „добра” заједница, која би обновила јасну границу и вратила бића у њихову одређеност/разговетност. Шта значи поставити дух у почело (повратак феудалном поретку, теократском уређењу или нечему трећем) остаје нејасно.

Последице описаног стања могу се видети у бројним Тракловим песмама, а у песми „У зиму“ [Im Winter I] видимо неколико посебно значајних:

Der Acker leuchtet weiß und kalt.
Der Himmel ist einsam und ungeheuer.
Dohlen kreisen über dem Weiher
Und Jäger steigen nieder vom Wald.

Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt.
Ein Feuerschein huscht aus den Hütten.
Bisweilen schnellt sehr fern ein Schlitten
Und langsam steigt der graue Mond.

Ein Wild verblutet sanft am Rain
Und Raben plätschern in blutigen Gossen.
Das Rohr bebzt gelb und aufgeschossen.
Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.

(Тракл, I, 1987: 39)⁴¹⁷

⁴¹⁷ „Њива блиста, бела и хладна. / Небо је самотно и огромно. / Чавке изнад рибњака круже / и ловци силазе из шуме. // Тајац у црним крошњама бди. / Из колиба севне ватра за час. / Каткад у даљи прапорци санки / и споро се пење месец сив. // Звер дивља благо уз пут крвари, / гаврани шљапкају кроз локве. / Трска подрхтава, жута, усправна. / Мраз, дим, корак кроз празни луг” (Тракл, 1990: 40).

Прве две строфе ове песме у великој мери се уклапају у конвенције пасторалног песништва. Природа и село, њива и шума припадају топосима којима се успоставља хармонична слика света усредсређена на фигуру сељака (било као земљорадника, било као пастира) и која се супротставља насиљу рата и војничком позиву. Вергилијеве *Георгије*, на пример, славе „побожност, поредак, мир, продуктивност – наспрам хаоса, разарања и рата. Чине то кроз метафору сељака” (Лин, 2007: 38). Иако овде не можемо да развијемо читаву паралелу, важно је да напоменемо како се Тракл ослања на дато наслеђе (опосредовано Русоом и романтичарима), у коме се изједначава „морални начин живота са животом на селу” (Лин, 2007: 38). Ово нас враћа на Траклову употребу слика острвских урођеничких култура, као изгубљеног раја, која у контексту Вергилијевих *Георгика* може да се препозна као мит о златном добу из кога је човек протеран зато што је сам Јупитер желео да га спасе од лењости „златног доба“ која је довела у питање његово биће (Лин, 2007: 39–40).

Позивање на Вергилија није произвољно, будући да је он након Хесиода, обрадио мит о различитим поколењима човечанства, који се у романтизму почео разумевати као наратив о светском историјском кретању човека у његовом односу са боговима и који ће у модерном добу поново испричати песници попут Новалиса и Хелдерлина (али и филозофи, попут Хегела). Хелдерлиново песништво је посебно значајно у том смислу, зато што једнако као и Вергилијево сведочи о неодрживости изворног стања „златног доба”, тако да се пад из њега сагледава као нужност изворне неуравнотежености, а не као последица неког прекорачења почињеног од стране људи. Ново стање у коме се људи налазе јесте стање рада и напора, у коме постоји могућност да постану бољи него што јесу (земљорадња и сточарство), али и да падну у различите облике насиља (грађански рат у Риму је био пример за то). Блиско овоме је и насиље Тракловог времена, које ће се свега годину дана по објављивању његове прве збирке манифестовати у виду Првог светског рата, а које ће и сам Тракл забележити у својим позним песмама. Код њега се, дакле, често понављају пасторалне слике села и њива, пастира и ловаца, али, као што ћемо видети, у њима је увек присутна минимална амбиваленција, када је хармоничност света у питању.

Друга значајна паралела са пасторалама, посебно оним вергилијевског типа, јесте чињеница да је још у Риму „ситни земљопоседнк нестајућа фигура” (Лин, 2007: 109), јер у Траклово време он то још више. Другим речима, мистика која се везује за однос земљопоседника и земље у оба случаја долази из прошлости која више није актуелна, зато што је, како је још средином деветнаестог века Маркс костатовао,

„феудални земљопосјед [...] већ према својој суштини, продана земља, земља која је човјеку отуђена и која му се стога супроставља у облику неколицине великих господара” (Маркс, 1977: 40). Визија о њиховом хармоничном односу, према томе, припада феудалном добу у коме је посед виђен као „персонификација” његовог господара и када се „они који обрађују његов земљопосјед не налазе [...] у односу најамних радника, него су и сами дјеломично његово власништво, као кметови, а дјеломично се према њему односе с респектом, подређеношћу и дужношћу” (Маркс, 1977: 40–41), зато што њихове господаре краси „романтични ореол” (Маркс, 1977: 41) божанског устројства власти. Све то је, наравно, само привид, те је потребно да се он укине, „да се земљопосјед, коријен приватног власништва, потпуно увуче у кретање приватног власништва и да постане роба” (Маркс, 1977: 41), а посебно значајно је да се „однос између власника и радника сведе на националноекономски однос експлоататора и експлоатираног” (Маркс, 1977: 41). Другим речима, „изворни” однос који према земљи има сељак само је фантазија, политичка пројекција, која (намерно или ненамерно) занемарује економско посредовање на коме у модерном добу овај однос почива. Марксова интерпретација је имплицитно у дијалогу са пасторалним сликама романтичарског периода са намером да их демистификује као идеолошке конструкте.

Погледајмо како се Тракл позиционира у овом пољу: време дешавања наведених стихова је зима, не више јесен, сутон или вече, не време у коме се година или дан *приводе* крају, као у другим песмама, већ само трајање краја (у Хелдерлиновим категоријама могли бисмо то назвати и *светском ноћи*, у Елиотовим то би била *пуста земља*). Како је у питању годишње доба, имплицитно је присутно очекивање циркуларности, новог почетка после краја. Ова песма, према томе, започиње на граничном подручју у временском смислу. Али описујући њиву, она изговара границу и у просторном смислу јер једнако као што зима дели две године, њива се налази између дивљине и цивилизације, као обрађена и опосредована природа. Период између два историјска циклуса и место пресецања цивилизације и дивљине, почетак песме је тачка у којој се време и простор преламају. У претходне две песме небо је било затворено иако је са своје стране упућивало поглед ка земљи, а сада сазнајемо и да је „усамљено” (чиме се повезује са фигурама усамљеника, странца и лудака), што можемо разумети као последицу човековог напуштања неба. Његова усамљеност може се поставити и у однос са ликовима који се појављују у последњем стиху прве строфе: ловцима. Усамљеност неба одговара закључаности цркве, односно одсуству било какве интервенције којом би се са његове стране уређивао простор чулности. Захваљујући

томе, граница између цивилизације и дивљине отворена је тако да је могуће прећи је у оба смера, а ловци су представници цивилизације који је прелазе. За разлику од субјекта претходне песме, који је остајао на граници, они је прелазе, са намером да лове плен (прецизније говорећи, они „силазе из шуме”, дакле, враћају се након што су обавили посао који су намеравали).

Песма нам не показује одмах последице кретања ловаца ка дивљини, осим што у другој строфи сазнајемо да „ћутање живи у црним крошњама”, већ нас води назад у њихово станиште. Оно се састоји од колиба из којих исијава светлост ватри, док се из „велике даљине” чује звоно. Овај опис одговара логици пасторалног жанра, према којој се сеоска заједница види као отелотворење хармоничног односа са природом: али ова логика је условљена управо развојем урбаних средина, тако да Траклово песништво користи пасторалу као алтернативу интензивној урбанизацији током 19. и почетком 20. века. Она се, дакле, остварује као њено наличје и на тај начин је морамо читати.

Тракл се притом користи сликама огњишта у колибама, и звуком звона из даљине. Могли бисмо метафорички рећи да је ова даљина временска, а не просторна, и да звук звона допире из прошлости, пре свега средњовековне, феудалне прошлости у коме је „простирање његовог звука означавало границе заједнице” (Смит, 2007: 43). Хајдегер проширује значај звона у Тракловој поезији, наводећи како њихов звук људе „као смртнике, доводи пред божанство“ (Хајдегер, 2007: 18).⁴¹⁸ Све ово припада пасторалној утопији будућности-у-прошлости, заједници која се окупља звуком црквеног звона, одјеком божанског логоса на земљи. Осим тога, звоно нам говори још нешто – да је време вечери, па се у складу са тиме појављује и месец на крају друге строфе. Ово је већ друго временско одређење песме, тако да сада видимо како је у њој и зима и ноћ. Долазак зимске ноћи оглашава се тек након што се ловци враћају из шуме. Ово би нас могло одвести у правцу проширења утопијске слике јер су ритам људског живота и природе усклађени, где дан означава рад, а ноћ одмор, пролеће лето и јесен рад на земљи, а зима лов. Ситуација је, међутим, нешто комплекснија.

⁴¹⁸ О значају звона он говори у „Језику”, првом есеју о Траклу, анализирајући песму „Зимско вече”. „Позивање” звона у стих он сматра делом процеса песничког именовања, који има шири значај: „Именоване, значи – позване ствари скупљају у себе небо и земљу, смртнике и божанства. Ово четворо су од искона сједињени у постојању једног према другом. Ствари допуштају да четворство тих четворога пребива уз њих” (Хајдегер, 2007: 18).

У последњој строфи враћамо се из насеља у дивљину, где смо суочени са трауматичном сценом „једног дивљега”⁴¹⁹, што крвари и које читаву пасторалну утопију темељито преображава. Ћутање из црних крошњи јавља се сада као ћутање над мртвим, звук звона постаје погребни, а падање ноћи изједначава се са повлачењем живота. Ловци више нису само добри сељаци који се враћају након напроног дана кући већ су и убице. У Тракловим песмама, по правилу се долази до трауматичног језгра које је прикривено површинским елементима жанровске поезије, чиме се сами жанрови очућавају ступајући у домен сабласног. Није овде реч само о јукстапонирању идиличних и трауматичних сцена већ о једној врсти археологије трауматичног у идиличном.

Пасторала у Тракловим песмама долази до сопствене границе, која се састоји у прећуткивању механизма који су потребни за њено одржавање. Он не одлази у правцу економске критике као што то чине неки други аутори, али несумњиво отвара питање насиља као нечега што је положено у сам основ заједнице. Пројекат изласка ван граница издељеног простора јавља се кроз метафору лова, чиме модерни човек дивљину успоставља као сопствени објект над којим спроводи владавину, као одлучивање о животу и смрти.⁴²⁰ Човек који станује у „идиличним” колибама иступа из њих како би освојио спољашњост и интегрисао је у сопствени простор, а то чини једино тако што је усмрћује. Обрађивање земље може се у овом контексту сагледати као алтернативни начин одношења према дивљини, кроз који се одржава равнотежа између човека и природе, али и као продужење ловачке логике у смислу територијализације и интеграције „земље” у дисциплинарни простор (сама песма не износи експлицитни став по том питању).

Ловац тако постаје једна од централних фигура модерности, сам модерни човек подређен непрестаном обнављању воље за моћ. Наспрам њега јавља се „једно дивље”, нешто што не обитава у полису, те према Аристотеловој дефиницији може бити животиња или бог. Уколико бисмо прихватили ову интерпретацију, ловци би могли бити људи одговорни за убиство Бога, разлог његовог повлачења из света, и у извесном смислу, ово би била поновна инсценација Христовог страдања.

⁴¹⁹ Уместо да „ein Wild” преведемо са „звер дивља” (Тракл, 1990: 40), као што то чини Живојиновић, исистирамо на фрази „једно дивље” будући да се тиме одржава неодређеност умирућег бића, која је битна за нашу интерпретацију.

⁴²⁰ Овде треба још једном нагласити да није пуки природни живот „већ живот изложен смрти (голи или свети живот) [...] изворни политички елемент” (Агамбен, 2013: 132).

Са друге стране, Аристотеловом исказу може да се приступи из другог смера и оно „дивље” можемо разумети једноставно као биће које је изван полиса и коме је захваљујући његовој изузетости одузет статус људског.⁴²¹ У том смислу, поново је реч о граници и подели чулности, будући да се приступ субјективности омогућује само онима који су уписани у дисциплинарни простор и чија субјективност је опосредована захтевима поделе. Они који су изван ње не могу бити сагледани као људи, а њихов говор као људски говор. Наступајући са Рансијеровог становишта „једно дивље“ можемо да читамо као *демос*. Демос није репрезентован у заједници, нема приступ њеним механизмима иако је обухваћен њеном поделом чулности. Управо је начин на који се он (не) именује као и чињеница да ловци прелазе и да га убијају показатељ начина на који је оно у поделу чулности укључено кроз искључивање.⁴²²

Са позиција поретка, однос међу ловцима и ловином је равноправан, али начин на који је чулност успостављена то омогућује: видети дивље као дивље значи одузети му статус субјекта и изложити га насиљу које и не потпада под категорију насиља. Језик поделе је, дакле, тај који унапред одлучује ко може бити жртва, а ко је једноставно плен и на тај начин успоставља основе правде/моћи. Одлазак ловаца из полиса у дивљину шуме зато не означава њихово напуштање заједнице, већ залазак у дивљину саме заједнице, у вишак њене поделе, која у својим процепима садржи бића која, будући да нису препозната као субјекти, не могу бити препозната ни као жртве насиља.

Наведена песма је у том смислу изузетно комплексна јер се читаоцу обраћа језиком чулности у односу на коју се сама дистанцира, а то је језик пасторале. У складу са тиме, она је приморана да унутар дате поделе доведе читаоца до њене унутрашње контрадикције и тиме да читаву поделу доведе у питање њеним сопственим

⁴²¹ Агамбен упозорава: „Антрополошка машина хуманизма је ироничан апарат који потврђује одсуство праве природе Човека, фиксирајући га између небеске и земаљске природе, између животињског и људског – и тиме правећи од њега истовремено више и мање од онога што јесте” (Агамбен, 2004: 29). Проблем је дакако далеко комплекснији, везан за концепт *homo sapiens* произведеног у оквиру западног комплексна знања-моћи: „Ното sapiens дакле није ни јасно дефинисана врста ни супстанца; он је пре машина или направа за произвођење препознавања људског” (Агамбен, 2004: 26). Човек је у том смислу „у основи ‘антропоморфна’ животиња [...] која мора да препозна себе као не-људску како би била људска” (Агамбен, 2004: 27). Агамбен даље објашњава како је „Хомо у основи нељудски; може да прими све природе и сва лица” (Агамбен, 2004: 30). Агамбен закључује следеће: „Ако је, у машини модених, спољашњост произведена кроз искључење унутрашњости, а нељудско произведено анимализацијом људског, овде је унутрашњост произведена искључивањем спољашњости, а не-човек произведен хуманизацијом животиње: човек-мајмун, *enfant sauvage* или *Homo ferus*, али такође, и више од свега, роб, варварин и странац као животиња у људској форми” (Агамбен, 2004: 37).

⁴²² Видимо да овде именовање није само призивање у присуствујуће одсуство, као што је то Хајдегер описао, већ и додела/наметање места и улоге појединачним бићима у поретку који је уоквирен датим језиком (пасторале), па према томе и изворно насиље над њима.

средствима. Ови стихови читаоцу приказују сцену нечега што је неприхватљиво, али што није видљиво као неприхватљиво: убиство које није сагледано као убиство, злочин који није представљен као злочин. Песма одлази и један корак даље када нам приказује гавранове који гацају по локвама крви. Не само да „једно дивље” умире већ је његова смрт извор ужитка другим дивљим бићима, а оно што омогућује ово насиље јесте идеолошка машинерија пасторале у којој су јунаци увек већ у хармоничном односу са природом. Траклова песма показује да сама ова хармонија може бити насиље. Није, дакле, проблем у томе што модерна цивилизација разара традиционалне облике живљења, којима треба да се вратимо, већ у томе што су сами ти облици, односно наше представе о тим облицима, латентно насилни.

Последња два стиха усмерени су у потпуности на смрт „једног дивљег”. Трска која „штрчи” и „љуља се” сама је песма која унутар текста немим говором нариче над смрћу жртве. Последњи стих је ступање у празан шумарак (нимфе су га напустиле у „Псалму”), улазак у смрт, чиме се лирски субјект идентификује са жртвом, али приморава и читаоца на ову идентификацију. Начин на који је конструисан текст увлачи нас у контрадикције света који пасторала успоставља да би у њеном средишту нашла жртву која није констатована као жртва. То је њена нулта тачка, као што је и нулта тачка поретка који започиње релацијом изузећа („једно дивље”) којом се успостављају суверена моћ (као инстанца која одлучује о примени правила) и њени носиоци („ловци”).

Описани механизам је могућ у Тракловој поезији управо зато што златни поглед божанства није делатан у свету, зато што су црквена врата затворена и апсолутни основ не распоређује све ствари на њихово место. Другим речима, у погледу самог божанства, дивљач јесте жртва, а ловци јесу злочинци, али ова чињеница не мења ништа у људском свету. Али да бисмо могли уопште овако нешто да констатујемо, морала би да постоји могућност да и сами иступимо из поделе чулности која нам је доделила улоге именујући нас и да свет сагледамо, ако не са позиције апсолута, онда барем са становишта које је различито у односу на доминантно.

У наведеној анализи остало је нејасно зашто је дошло до овог стања, као и то да ли постоји алтернатива. Одговори на ова питања су међусобно повезани, тако да ћемо почети од узрока, на начин на који можемо да их реконструишемо у првој Тракловој збирци. Песма која нам пружа први увид у узроке јесте „Зимски сутон“ [Winterdämmerung]:

Schwarze Himmel von Metall.
Kreuz in roten Stürmen wehen
Abends hungertolle Krähen
Über Parken gram und fahl.
[...]
In Verfaultem süß und schal
Lautlos ihre Schnäbel mähen.

(Тракл, I, 1987: 20)⁴²³

Полазиште одговара ранијим песмама, небо је метално и црно, затворено као закључана капија цркве у песми „Кутак уз шуму”. Видели смо да затварање неба повлачи за собом отварање границе између дивљине и цивилизације, које је истовремено нарушавање јасних граница самих бића, њихов пад у неодређеност, и коначно, помућивање границе између жртве и ловине, злочина и лова, неприхватљивог и прихватљивог. Вране наведеног одломка су варијација гавранова из претходне песме, који су сами преображени ловци, јер као што њихово „једно дивље” остаје изван домена људског и жртве, тако и село никада није лишено дивљине, већ као гавранови, увек је означено крвљу ловине.

У овој песми њихова се мотивација изражава нешто јасније: вране су „полуделе од глади” и зато се обрушавају у „трулост слатку и устајалу”, коју „косе немо” својим кљуновима. Лудило ових врана није исто као и лудило странца кога сахрањују. Њихово лудило и јесте лудило глади које се успоставља на двострук начин у односу на поредак. Пре свега, оне су таква бића да је њихова глад усмерена на саму трулост. Она, према томе, не препознају границу која раздваја јестиво од нејестивог, тако да се може рећи како је њихова глад неограничена. И управо то сачињава лудило ове глади. Како би се испунила, она је приморана да превазилази границу и да се супротставља „забрани”. Унутар режима забрана се манифестује као норма, као забрана великог Другог, која и јесте сам основ поретка и којом се он разликује од дивљине. Ова забрана делује као апсолутна све док поредак полаже веру у свој трансцендентни основ. У таквом контексту, прекорачење границе није само кршење закона, већ је постављено и у теолошким категоријама као *грех*, повезан са душом, њеном бесмртношћу, казном итд. Али као што смо видели, модерност пресеца везу са трансценденцијом и апсолутним мерилем, па се граница глади отвара и препушта на одлуку самом субјекту, а то такође значи режиму унутар кога је обликован. Било да се ослонимо на Хајдегера и прихватимо да језик говори, или да се ослонимо на Лакана, према коме је

⁴²³ „Црна метална небеса. / Изнад парка боје дима / у црвеним налетима / хуји гладних врана леса./ [...] Трулеж слатку што се збрала / кљунови им ћутке косе” (Тракл, 1990: 32).

жеља увек жеља Другог, јасно је да вране нису само појединци који су запоседнути неком необичном глади, већ да су агенти режима/језика, а он тек у својој основи има неограничену глад.

Описали смо већ како је режим именовањем укидао статус жртве, а злочинцу додељивао племениту пасторалну улогу ловца. Дати маневар је последица потребе поретка да се успостави као праведни поредак, унутар кога постоји минимум ретрибутивности (казне за почињено недело) – своју оснивачко насиље он разрешава кроз начин на који дивљину, као сопствено полазиште репрезентује у свом режиму чулности. Будући да више нема становишта које му је спољашње (или се бар тако чини) он додељује, одузима и уопште регулише видљивост појединачних бића, тако да унутар њега будући да је бог „мртав”, никако није „све дозвољено”, као што то у *Браћи Карамазовима* наводи Иван Карамазов; напротив, чулност је строго регулисана и испарцелисана, а насиље према субјектима је забрањено и кажњиво. Проблем, наравно, лежи у самом статусу субјекта, односно у чињеници да је режим тај који га додељује или оспорава. Са његовог становишта убиство „једног дивљег” није злочин, тако да је формални захтев за правдом испоштован, а ловци су остали морални субјекти.

У овоме можемо да препознамо проблематику модерног доба која у извесном смислу припада просветитељству. Вера у оностраност је у ранијим епохама омогућавала конструисање „истинитог” полазишта са кога се могло судити о правди и неправди, а са њеним укидањем полазиште се одједном показало арбитрарним, интерсубјективним, динамичним. Није овде у питању оправдавање злочина, већ маневар који се одиграва пре него што је он и почињен, којим се захваљујући датој подели чулности онемогућује категорисање одређених поступака као злочина.

Видимо, такође, да се у односу глади и закона сукобљавају две бесконачности: бесконачност апсолутног закона и бесконачност глади. Затвореност вертикале „металног неба“ на почетку песме услов је неограниченог хоризонталног кретања врана у потрази за засићењем своје глади. Парадокс њихове позиције у томе је што не налазе ништа сем „трулости” тако да своју глад не могу да утоле до краја. Захваљујући томе што је „небо” затворено, оне могу да се неограничено крећу у потрази за ониме што би утолило њихову глад, али једино што могу да нађу је „трулост”, која не може да је утоли. Прихватајући неприступачност трансценденције, вране су се определиле да неограничено круже око свог испражњеног објекта који не могу да досегну и да у томе остварују ужитак. Једино што им је преостало је чулност лишена духа, трулост. Небо је, дакле, затворено, бог је „убијен” зато да би се на земљи могла неоментано

остваривати неограничена глад. Захваљујући томе, објекти ове глади су изгубили статус жртава, а њени носиоци флукутирају између ловаца, гавранова и врана у наведеним песмама, али им слободно можемо придружити и паукове из „Псалма” и „De profundis” и пацове из песме „Пацови” [Die Ratten].⁴²⁴

Постоје, међутим, у Тракловој поезији фигуре које долазе из регистра пасторале и које нису нужно на страни ловаца. Погледајмо зато неколико следећих одломака:

Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.
Ein guter Hirt
Führt seine Herde am Waldsaum hin.

(„Elis”, (Тракл, I, 1987: 85)⁴²⁵

O der Seele nächtlicher Flügelschlag:
Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin
Und es folgte das rote Wild, die grüne Blume und der lallende Quell
Demutsvoll.

(„Abendländisches Lied”, (Тракл, I, 1987: 120)⁴²⁶

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel.
Schön ist der Wald, das dunkle Tier,
Der Mensch; Jäger oder Hirt.

(„Die Sonne”, (Тракл, I, 1987: 134)⁴²⁷

Иако наведени одломци долазе из различитих песама, када се поставе једни поред других, наизглед сачињавају целину. Али треба бити опрезан са оваквим пројекцијама, будући да се у овим песмама нуде увиди који нису нужно компатибилни, па ни улога заједничких фигура у њима не може бити сасвим иста. У првом одломку рибари извлаче „тешке мреже”, након чега нам се каже како добар пастир води своје стадо дуж руба шуме. Кроз јукстапонирање успоставља се паралела између рибара и пастира: као што рибар извлачи мрежу тако пастир води стадо. И један и други поново припадају регистру пасторале, уз извесну новозаветну димензију.⁴²⁸ Они су фигуре пасторалног

⁴²⁴ У песми „De profundis II” лирски субјект каже: „Spinnen suchen mein Herz” (Тракл, I, 1987: 46) [„Пауци траже моје срце” (Тракл, 1990: 43)]; у песми „Пацови” каже се: „Da tauchen leise herauf die Ratten / [...] Und sie keifen vor Gier wie toll / Und erfüllen Haus und Scheunen” (Тракл, I, 1987: 52) [„пацови тад полако искрсавају / [...] и пожуда им штекће и махнита, / дом и амбаре они преплављују” (Тракл, 1990: 48)].

⁴²⁵ „Увече рибар прикупи тешке мреже. / Ваљани пастир / проводи стадо ивицом шуме” (Тракл, 1990: 79).

⁴²⁶ „О, ноћни лепет душиних крила: / пастири ходисмо некад крај сумрачних шума / а за нама црвена дивљач, зелен цвет и тепав извор / у скрушености” (Тракл, 1990: 110).

⁴²⁷ „Сваког дана жуто сунце наилази над брег. / Лепа је шума, замна звер, / човек; ловац или пастир” (Тракл, 1990: 124).

⁴²⁸ У *Јеванђељу по Матеју* описан је сусрет Исуса са рибарима који ће постати апостоли, међу којима је и Петар: „А идући покрај мора Галилејског видје два брата, Симона, званог Петар, и Андреја, брата његова, гдје бацају мрежу у море, јер бијаху рибари. И рече им: Хајдете за мном и учинићу вас ловцима људи. А они одмах оставише мреже и пођоше за њим. И отишавши одатле видје друга два брата, Јакова

говора, које би требало да понуде алтернативу логици ловаца. Управо тако се постављају ствари у песми „Сунце”: човек је „ловац или пастир”. У првом одломку, дакле, сусрећемо пастира како води своје стадо рубом шуме, што значи да не залази у шуму, да не прелази границу већ да остаје на њој. Његов однос према „дивљини” сасвим је различит од ловачког, он је *фитургијски*, негујући, слично земљораднику, а негујући дивљину, препуштајући је њој самој, он негује и људскост, чува је од опасног мешања са дивљином (са нерепрезентованим).⁴²⁹ То значи да он у свету који је лишен апсолутног мерила води рачуна о граници тако што је обнавља, али без позивања на ово мерило, већ поновним уписивњем заснованим на његовој делатности, на понављању.

Одржавање границе постаје само једна од могућих делатности, једна сила у пољу, која иза себе нема ништа сем воље. Ова воља је можда усклађена са божанском, али не зато што се она поставља као нужност већ кроз избор самог субјекта. О усклађености воље читамо у песми „Детињство” [Kindheit II]: „Ein Hirt / Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt” (Тракл, I, 1987: 79).⁴³⁰ Пратећи Сунце „немо”, у његовом „котрљању” са „јесењег брега” пастир своје кретање усклађује са његовим, своје поступке са „небеским златом”, које је и само немо, које се не меша у свет. Кроз опредељење пастира на праћење Сунца успоставља се прекунта веза са натчулним. Пастири прате биће уместо да га предводе, односно њихово предвођење је могуће тек на основу овог праћења. Тек окретањем ка дивљини и Сунцу они стичу компетенцију да предводе. У другом наведеном одломку из „Западњачке песме” управо је о томе и реч. Само што сада пастири предводе „црвену дивљач, зелене цветове и шумореће изворе”, тако што сама ова бића полазе за њима. Усклађујући слободно своју путању са божанском, пастир стиче основ за предвођење заједнице. Пастирска метафора, дакако, у себи подразумева политичку димензију, будући да о заједници говори на начин вође и оних који су предвођени. Уместо да лови дивљач, пастир успоставља путању њеног кретања.

Зеведејева и Јована брата његова, у лађи са Зеведејем, оцем њиховим, гдје крпе мреже своје, и позва их. А они одмах оставише лађу и оца својега и пођоше за њим” (Мат. 4,18–22). У *Јеванђељу по Јовану*, у једном од својих монолога Исус себе идентификује са пастирем: „Ја сам пастир добри. Пастир добри живот свој полаже за овце” (Јован 10,11), што је заправо продужење старозаветног идентификовања Бога са пастиром: „Господ је пастир мој, ништа ми неће недостајати. На зеленој паши пасе ме, води ме на тиху воду. Душу моју опоравља, води ме стазама праведним имена ради својега” (Псал. 23,1–2).

⁴²⁹ Еуген Финк објашњава значење фитургијског рада: „Упркос свој тврдој муци, рад ратара, који себе види погружено зависног од наклоности и ненаклоности, од благослова земље, присније је повезан са космичким творачким снагама, него што то икад може бити насилни демијуршки рад. Тај штитећи-негујући рад ратара (*phyturgos*) називамо *фитургијско* обележје рада” (Финк, 1984: 211).

⁴³⁰ „Један пастир / немо иде за сунцем што се котрља с јесењег брега” (Тракл, 1990: 73).

На крају, у песми „Мир и ћутање” [Ruh und Scheweigen] Сунце је сахрањено: „Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald” (Тракл, I, 1987: 113).⁴³¹ Према томе, више нема онога што би пастири могли пратити. Уместо сунчаног дана, наступа друго доба: „Ein Fischer zog / In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher. //In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch, die Wang’ an seine Sterne gelehnt” (Тракл, I, 1987: 113).⁴³² Долази (светска) ноћ, као метафора модерног доба, у коме више нема јединственог извора светлости (мада месец доминира). Уместо једног „сунчаног” центра, прелази се у плурализам звезда и модерни човек се приклања „својим” звездама. Док је Сунце било заједничко почело видљивости, на основу њега се одређивала подела чулности као приступ заједничком, сада сваки појединац има право да посеже за сопственим почелом. У ноћи пастири више немају улогу какву су имали раније, више нема средишта које би регулисало њихво кретање додељујући им компетенцију за предвођење целине бића. Да ли то значи да је у „ноћи” пастир немогућ? Траклово песништво као да не покушава да пружи одговор о могућем поретку који би надоместио „соларну” вертикалу. Визија о односу стада, пастира и Сунца у наведеном је некохерентна, будући да негде постоји сунце које пастири прате, док на другом оно не постоји, на једном месту се наводи како пастир предводи *стадо*, док се на другом каже како је (сваки) човек пастир или ловац.

Уколико пасторалну метафору поставимо у контекст онога што смо рекли, видећмо да се јављају одређени процепи у њеној логици, али и неочекивани увиди. Пре свега, уколико пастири прате Сунце, чувајући границу, они се могу разумети као заступници поретка који је компетенцију изводио из божанске моћи и која се у средњем веку добила форму феудализма. У сваком случају у њему постоји јасан центар на основу кога се све остало може сакупљати и организовати, а они који имају увид у кретање овог центра предодређени су за владавину, која подразумева вођење заједнице по граници, али у ствари одређивање саме ове границе на основу наведеног увида у апсолутну меру. На другом месту, међутим, центар је ишчезао, ступила је на снагу светска ноћ, и ово читаву ситуацију додатно компликује, али не мења чињеницу да постоје они којима је дато да воде заједницу, без обзира на то што су мерило покопали. Сама чињеница да су пастири покопали мерило први је корак политике, али не и напуштање њеног природног основа. Њихова моћ сада не може да се заснује на

⁴³¹ „Пастири покопаше сунце у голој шуми” (Тракл, 1990: 103).

⁴³² „Рибар извуче / костретном мрежом месец из мрзлог рибњака. // У плавом кристалу / борави бледи човек, наслонив образ о своје звезде” (Тракл, 1990: 103).

„погледу” као раније (сада је Бог тај који гледа, као на крају „Псалма”), већ се оријентише према сећању на време у коме су то могли.

Однос пастира према дивљини супротставља га ловцу, тако што на место лова поставља понизност и праћење бића. Ово је битна трансформација, уколико имамо у виду оно што смо већ рекли о односу дивљине/демоса и режима чулности. Уместо да залази у нерепрезентовано режима, пастир се окреће према њему и предводи га. Рансијеровски говорећи, *демос* је за њега нешто постојеће, без обзира на који начин је именован, и пастир га предводи, не покушавајући да га припитоми или подреди. То би у модерном добу сачињавало „пастирско” успостављање границе, насупрот „ловачком”. Пастир, који на овај начин предводи заједницу, као њено мерило узима оне који нису у њој представљени, што такође имплицира непрестано кретање саме границе, будући да је свако пребројавање, као што смо код Рансијера видели, погрешно пребројавање, које ствара вишак, „дивљину”. Пастир, међутим, не мења поделу видљивости и они који га прате и даље остају дивљач, а он и даље остаје компетентни пастир. Посебно је проблематично што након повлачења средишта и изласка мноштва звезда – пастира као да замењује рибар. Он извлачи месец из језера, који би могао да замени Сунце, али човек не прати његово кретање, већ се окреће *својим* звездама. То би могао бити коначни раскорак, напуштање пастирске заједнице и прерасподела видљивости и моћи.

Напоследку, у песми „Сунце” тензија пастира и ловца доведена је до крајње напетости тако што се читаво човечанство подводи под ове две фигуре. То се такође чини на начин који не заобилази дивљину: човек се у наведеним стиховима карактерише као „тамна животиња”, чиме се нестабилност његовог бића у периоду модерности показује кроз његово „животињство”. Он се, наравно, издваја од осталих животиња својом тамом, али је у том смислу централно питање ко одлучује о овој „тами”, у односу на коју инстанцу се нека животиња конситуише као „тамна”? Тиме смо поново на територији границе и мере, и њихове (не)основаности, која је тако ефектно изложена у песми „У зиму”.

Али ова подела има и једну радикалнију димензију: делећи људе у два табора она укида компетенцију за владавину заједницом, јер ако су сви пастири или ловци, то није зато што су предодређени за тако нешто, већ зато што поступају на одређени начин. Овде као да постоји наговештај анархичности, одсуства компетенције за владање и могућности да било ко буде на позицији моћи, о којима говори Рансијер. У сваком случају, фигура пастира је амбивалентна, будући да са једне стране имплицира

однос са натчулним, које је „немо”, док са друге сведочи о односу са бићима у чулном свету лишеном натчулног почела. Пастир може деловати као иницијатор прерасподеле чулности, али се она може кретати у два смера: назад према феудалној фиксираности и обнављању односа са трансценденцијом (који се у модерном контексту свакако мора трансформисати), и напред ка радикалној једнакости и померању границе у односу на економију представљања и вишка. Чини се, међутим, да ова (банална) подела никако не може да се доследно спроведе у свету Траклове поезије тако да се непрестано запада у различита неразлучива стања.

2.3. Сестра

Траклова поезија до сада нам је скренула пажњу на варљиве механизме репрезентације који су полазили од песништва, а тицали су се самог начина на који обликујемо заједницу, али становиште његовог субјекта не представља се као апсолутно, његови увиди не долазе са неке повлашћене позиције која има непогрешиви увид у целину; напротив, његово учешће у подели чулности такође је амбивалентно. Ово се можда најбоље види у песмама које обрађују однос између лирског субјекта и његове сестре као и у онима у којима се овај однос имплицитно јавља. Говорећи о теми инцеста, Деч као полазишну тачку бира две песме, „Кривица крви” [Blutschuld]⁴³³ и прву верзију „Страдање” [Passion]. Важно је нагласити да овде није реч о задирању у биографску подлогу поезије, о којој уосталом не постоји консензус међу критичарима,⁴³⁴ већ о мотиву који се јавља у Тракловом песништву и око кога се „критичари једногласно слажу” (Деч, 1983: 11). „Кривица крви” је једна од Траклових раних песама, написаних око 1909. године, објављених у избору *Из златног путира* и Деч сматра да је њен наслов „Blutschuld” варијација појма ‘Blutschande’, дословног назива за инцест на немачком:

Es dräut die Nacht am Lager unsrer Küsse.
Es flüstert wo: Wer nimmt von euch die Schuld?

⁴³³ Наслов песме може да се преведе на више начина, будући да је ‘Schuld’ истовремено кривица и дуг. Устаљено значење овог појма је *крвна освета*, али у нашем контексту, посебно уколико узмемо у обзир текст саме песме, дословни превод је далеко примеренији, па поред *кривице крви*, можемо говорити и о *преступу крви*, *дугу крви* итд.

⁴³⁴ Деч наводи како је тешко изнети било какву сигурну тврдњу по том питању, будући да су „они који би могли имати информације о таквим поступцима морали бити блиско повезани са Тракловом породицом, чији је последњи члан преминуо 1969. године” (Деч, 1983: 11). Већина савремених критичара „ослања се на изјаве Теодора Споерија да поседује непоречиве доказе о инцестуозној вези са извора за који сматра да није мудро да открије” (Деч, 1983: 11).

Noch bebend von verruchter Wollust Süße
 Wir beten: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!
 [...]

Doch lauter rauscht der Brunnen der Sirenen
 Und dunkler ragt die Sphinx vor unsrer Schuld,
 Daß unsre Herzen sündiger wieder tönen,
 Wir schluchzen: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!
 (Тракл, I, 1987: 249)⁴³⁵

Кроз наведене стихове отварамо посебну страну Траклове поезије која уноси нови слој комплексности у расправу. Уколико је до сада лирски субјект деловао као да критикује модерну поделу чулности, логику ловца и превазилажење границе, са позиције праведника, сада видимо да захваљујући својој „ужасној страсти”, заједно са својом партнерком, он такође крши закон, прелази на другу страну, постаје грешник који се обраћа Богородици као посредници између њега и Христа.⁴³⁶ Природа његовог преступа је сасвим специфична, као и начин на који покушава да се очисти од греха. Уколико смо раније имали ловце који су своју моћ могли да остварују над бићима која су обитавала у спољашњости, сада имамо љубавнике који су уписани у дати режим чулности. Разлог за њихово кршење забране је „ужасна страст” која је истовремено „слатка”, дакле, забрањени ужитак, што се уклапа у логику инцеста.

Друга строфа нам се обраћа кроз двоструку цитатну релацију, прво са *Одисејом*, а потом са митом о Едипу, чиме се успоставља оквир ужитку о коме је реч: са једне стране, он је привлачан попут песме Сирена, али једнако деструктиван, водећи у пропаст оне који му се предају, а са друге стране, поред очигледне едипалне референце, Сфинга као биће које је неодређено, између човека и животиње, надноси се над љубавнике, постајући њихов означитељ. Она представља опасност њиховог преступа, губитак статуса људских субјеката у подели чулности и пад у нерепрезентовану дивљину. Истовремено, она је у миту носилац питања о људској природи, на које Едип мора да одговори како би наставио своју (несвесну) путању ка

⁴³⁵ „Ноћ прети поред лежја наших пољубаца. / Шапуће се тамо: Ко ће однети од нас кривицу? / Још дрхтећи од ужасне страсти слатке / Молимо: Опрости нам, Марија, у твојој милости! [...] / Али гласније шуме извори сирена / И тамније се Сфинга надноси над нашу кривицу, / Јер наша срца грешно и даље звуче, / Ми јецамо: Опрости нам, Марија, у твојој милости!” *Прев. аут.*

⁴³⁶ Упркос Тракловом протестантском наслеђу, које се ограђује од институционалног обожавања Марије, она у овој песми заузима позицију посреднице (*mediatrix*) између човека и бога какву има у католичанству. Тракл је похађао католичку средњу школу, чиме се може објаснити овај уплив *маријологије*, чији се корени могу пратити до „четвртог века када су западни теолози почели да пишу о вазнесењу Богордице на небо, телом и душом [...] Учење о вазнесењу довело је до уверења како је Марија значајни посредник на небу у име верника, сажето у њеном називу Марија Посредница свих милости [...] Папа Бенедикт XV је 1914. установио црквени празник у њену част” (Флин, 2007: 442). Њена посредничка улога описана је у једној од најстаријих сачуваних хришћанских химни „Под обрану се твоју утјечемо”, насталој око 250. године.

преступу, која ће га довести до самонаметнутог прогона из људске заједнице (дакле, поновног пада у дивљину).

Пре него се осврнемо на психоаналитичке интерпретације инцеста, приметимо како се у наведеним стиховима успоставља троугао између љубавног пара и Богородице од које се тражи опроштај. Али како у теолошком смислу она није та која опроштај може да пружи, од ње се захтева посредовање, па је молитва посредно упућена Богу-оцу, као ономе који успоставља забрану и против чије воље је почињен грех.

Забрана инцеста је, као што је познато из психоанализе, један од фундаменталних механизамa сексуализације, а налази се и у самом средишту успостављања културе у њеном разграничавању од дивљаштва. У *Тумачењу снова* [1900], Фројд први пут помиње Едипову судбину као нешто универзално.⁴³⁷ У његовој интерпретацији Едипална позорница има структуру троугла (дете–мајка–отац), са дететом које услед изворног недостатка већ поседује неусмерену жељу, манифестовану кроз оно што Фројд назива *полиморфном сексуалношћу*. Одређена жеља субјекта формираће се тек очевом интервенцијом, успостављањем инцестуозне забране над мајком (и другим члановима породице, као што је сестра),⁴³⁸ чиме ће се она уздићи на ниво повлашћеног објекта.⁴³⁹ Фројд ће у једном од својих есеја сажето објаснити однос оца и дечака у едипалном процесу, наводећи како, „осим мржње која би хтела да одстрани оца као ривала, обично према њему постоји и нежан однос. Оба става удружују се у идентификацији са оцем, дечак би хтео да буде на очевом месту, јер му се диви, он би хтео да буде као он и због тога жели да га уклони” (Фројд, 1969: 245). На овај начин сазнајемо како се жеља субјекта обликује захваљујући ривалском односу са оцем, кроз угледање на њега, што значи да жеља субјекта, као ни његов ужитак, не припада њему већ фигури оца. Уобичајени процес сексуализације завршава се, према

⁴³⁷ Фројд наводи: „Његова нас судбина покреће само зато што је могла бити наша [...] Судбина је свих нас, можда, да усмеравамо своје прве сексуалне нагоне према мајци а прву мржњу и убилачке жеље ка нашем оцу [...] Срећнији од њега, ми смо у међувремену успели, јер нисмо постали психонеуротици, да одвојимо своје сексуалне нагоне од мајке и да заборавимо љубомору према нашим очевима” (Фројд, 2010: 280).

⁴³⁸ У *Тотему и табу* Фројд истиче како нас је „психоанализа научила да су дечакови први објекти љубави инцестуозни и да су ти објекти забрањени, његова мајка и његова сестра. Научили смо такође начин на који се, одрастањем, ослобађа инцестуозних привлачности. Неуротичар са друге стране увек показује одређени ступањ психичког инфантилизма” (Фројд, 2001: 20). Фројд показује како се кроз овај троугао обликује функционисање жеље, у њеној релацији са ужитком.

⁴³⁹ Жижек ће у својим анализама описати процес трансцендентализације објекта жеље (мајке). Будући да услед забране жеља не може да га досегне и да уместо њега долази само до делимичних објеката: „[У] жељи је позитивни објект само метонимијски заступник за Празнину немогуће Ствари, у жељи је тежња за пуноћом пренесена на делимичне објекте – Лакан је то називао метонимијом жеље” (Жижек, 2006: 63).

Фројду, тако што, „из кастрационог страха, дакле у интересу очувања своје мушкости, дечак одустаје од жеље за поседовањем мајке и уклањањем оца” (Фројд, 1969: 245–246).⁴⁴⁰ Уколико ова жеља, међутим, остане присутна у несвесном, „она ствара основу за осећање кривице” (Фројд, 1969: 246).

О друштвеној димензији забране инцеста Фројд ће расправљати у *Тотему и табуу* [1913],⁴⁴¹ а касније и у „Нелагодности у култури” [1930]. У овом свом позном спису Фројд наводи:

Тенденција културе да ограничи сексуални живот није ништа мање очевидна од друге – да прошири круг културе. Прва фаза културе, тотемизам, већ намеће забрану инцестуозног избора објекта, што је можда најтеже осакаћење које је икад претрпео човечји љубавни живот. Табу, закони и обичаји постављају нова ограничења која погађају и мушкарце и жене (Фројд, 1969: 310).

Култура у овом одломку заузима место оца у ранијим анализама, тако да долази до преклапања закона заједнице и закона оца, односно забрана коју отац успоставља престаје да се сагледава као његова лична, већ као колективна забрана коју он преноси. На овај начин заједница посредством породице производи и регулише сексуалност као део ширег процеса обликовања субјективности. Фигуре оца, мајке и детета у овом контексту задобијају шири, симболички и политички значај, тако да отац више није само појединац већ заступник самог закона и инстанца несвесног. Фигура мајке постаје синоним за трансцендентализовани објект жеље, који обећава испуњење немогућег ужитка, који се не може досегнути са ове или оне стране закона.⁴⁴² Начин на који се

⁴⁴⁰ Лакан ће у свом чувеном есеју „Стадијум огледала као творитељ функције Ја” дати процес описати на следећи начин: „Управо је ово тренутак који одлучно помера читаво људско знање ка медијацији кроз жељу другог, у конституисање објекта путем апстрактног изједначавања кроз кооперацију са другима, тренутак који преокреће Ја у механизам за који сваки пробој инстинкта представља опасност, чак и када он одговара природном сазревању – сама нормализација на којој ово сазревање почива, код човека, културно је опосредована и одиграва се, у случају сексуалног објекта, путем Едиповог комплекса” (Лакан, 1983: 11).

⁴⁴¹ У *Тотему и табуу* Фројд запажа како у примитивним културама „видимо како су себи зададе задатак да са највећом могућом пажњом избегну инцестуозне сексуалне везе” (Фројд, 2001: 2), чему додаје да „на скоро свим местима на којима налазимо тотеме такође налазимо законе против сексуалних вета особа истог тотема [...] Ово је егзогамија, институција везана за тотемизам” (Фројд, 2001: 4–5). Посебно истиче како се забрана инцеста не односи само на мајку већ и на друге чланове породице, пре свега сестру: „У Меланезији рестриктивне забране ове врсте владају дечаковим односом са његовом мајком и сестрама” (Финк, 2001: 11).

⁴⁴² У Лакановој психоанализи, описано преклапање одговара појму симболичког поретка, простора означитеља, схваћеног у светлу Сосирове лингвистике, као димензија знака која почива на непрестаној игри разлике. Као што је познато, уз имагинарни и реални, симболички поредак сачињава једно од основних поља „класификационог система, који омогућава истицање битних разлика између појмова који су, према Лакану, раније често мешани у психоаналитичкој теорији” (Еванс, 1996: 135). Симболичким поретком се означава поље у односу на које се конституише изворни расцеп у субјекту, расцеп који узрокује „да се субјект као такав разликује од знака у односу на који се могао најприје конституирати као субјект” (Лакан, 1986: 152).

успоставља култура кроз комплексну мрежу забрана и императива, као и начин на који појединци бивају конституисани у овој мрежи, одговара, уз извесне разлике, ономе што Рансијер описује под појмом *режима чулности*.

Уколико се сада вратимо на цитиране стихове, видећемо да се у њима остварује комплексно преговарање са механизмима његове поделе који сексуализацијом врше уписивање субјета у самог себе. Брат и сестра који крше забрану инцеста ступају изван онога што је дозвољено режимом, приступајући забрањеном објекту жеље и наводно остварујући недозвољени ужитак. Њихово иступање их повезује са трансгресивним праксама ловаца и они постају „злочинци”, који својом трансгресијом врше напад на самог оца, сам режим. Кривица коју осећају није, дакле, последица латентне жеље, која је остала потиснута на нивоу несвесног, већ остварене жеље, која их сврстава међу „убице” Бога, међу оне који су творци неутемељеног света модерности. Њихова молитва је зато дубоко парадоксална, будући да од мајчинске фигуре/богородице захтевају да им пружи опроштај за грех који су починили против оца/Бога, али након што су његово важење укинули сопственим поступцима: они посредно траже опроштај од Бога кога су сами „убили”. Лирски субјекат, према томе, може да види себе као једног од оних који су одговорни за повлачење Бога из света, а неограничену глад, која је им је припадала, сада можемо да препознамо и као његову глад. Разлог за трансгресију која постаје напад на самог Бога онда се може препознати у ужитку који се може досегнути са оне стране забране/закона.

Главни преокрет мита о Едипу и јесте његова спознаја самог себе као кривца за кугу која је погодила Тебу. Проблем лирског субјекта зато лежи у томе што насупрот његовој ранијој подели људи на ловце и пастире, он себе не може да сврста у једну или другу групу: он је истовремено ловац и пастир, злочинац и жртва. Једнако као и Едип он трага за основама пропасти света и једнако као и он долази до самог себе. Чини се да се амбиваленција Траклове поезије може једним делом објаснити овим расцепом, који се понавља у различитим песмама.

Вратимо се зато на „Псалм”, и погледајмо пет стихова песме које смо у досадашњој анализи заобишли:

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemand's bösen Träumen.
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.
Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom Fenster nach.
Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab.
Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen Novizen.

Овим одломком влада скопички ужитак: сестра је посматрана од стране различитих субјеката, јављајући се прво као имагинарна фигура, а потом и као реална фигура која је пристуна у нечијем погледу. У том смислу, она се успоставља као објект за чула која делују само на раздаљини, што значи да тактилно/сексуалност, није могућа. Управо зато она и јесте типични објект жеље (сличан онима који се јављају у ренесансном песништву). Са друге стране, јасно је да је овакво њено присуство само последица потискивања, које се инсценира за поглед великог Другог, самог субјекта али и читаоца. Овим потискивањем су и сестра и субјект умножени више пута у различите фигуре.⁴⁴⁴

Одломак почиње сликом „стране сестре”, која се јавља у *нечијим* „злим сновима”, чиме нам се каже како постоји објект жеље, који није објект за лирског субјекта, и како се он јавља у домену имагинарног код некога другог, ко опет није лирски субјект. Сама чињеница да су наведени снови „зли”, говори нам да се лирски субјекат усклађује са осудом жеље која сестру доводи у ове снове. Чинећи овај маневар, он се (привидно) идентификује са становиштем оца (као заступника режима чулности унутар које је инцест забрањен и која пројектује хетеросексуалну егзогамну норму) уносећи расцеп у сопствену личност, издвајајући кроз дисоцијацију из сопствене субјективности „некога” ко је носилац неприхватљиве жеље. Одмах је видљиво колико је овај поступак проблематичан, јер уколико се лирски субјект идентификује са позицијом оца кроз осуду, он само понавља изворну структуру која га је увела у недозвољени простор, будући да је управо отац тај који располаже објектом жеље. На другом месту, стварајући расцеп у својој личности, он производи ривала који располаже ужитком, на који он сам полаже право угледајући се на оца, чиме се опет доводи на почетну позицију едипалног троугла. Чињеница да се сестра појављује првенствено у сновима показатељ је трауматичности овог искуства које не може да се обради на нивоу свесног, те бива потиснуто и преображено у домену имагинарног. Али

⁴⁴³ „Туђа сестра се опет јавља у нечијим злим сновима. / Почива у лесковом жбуњу и игра се с његовим звездама. / Студент, можда двојник, гледа за њом дуго с прозора. / Његов мртви брат стоји иза њега, или силази низ старе завојите степенице. / У тмини смеђих кестенова бледи лик младог искушеника” (Тракл, 1990: 52).

⁴⁴⁴ Структура о којој је реч слична је оној коју Фројд описује у свом есеју „Неко дете је тучено” [1919], када говори о три ступња трансформације исказа из наслова есеја. Почетни ступањ ове фантазије, према Фројду, јесте идентификација онога ко врши насиље: *мој отац туче дете*. Други ступањ је идентификација детета: *мој отац туче дете које мрзим*. Да би завршни ступањ био *мој отац ме туче*.

сан није испуњење жеље. Напротив, „жеља се манифестује у сну кроз губитак који се изражава као слика на најокрутнијој тачки објекта” (Лакан, 1986: 58).

Следећа два стиха прелазе из снова у „реално”, преносе нас у скоптички догађај, који представља варијацију и понављање имагинарног догађаја. Сестра је посматрана од стране „студента”, који је „можда двојник”, али не и од стране брата, који је „мртав” или „силази низ завојите степенице”. Као и раније, и овде је посредни потискивање инцестуозне жеље кроз дисоцијацију, тако што се крвно сродство измешта, па брат није сестрин брат већ студентов брат, али ни студент није он сам већ је сопствени двојник. Скоптички ужитак везује се за принцип функционисања жеље која услед очеве забране не може да физички („нижим” чулима, на која је дете имало „право”) досегне сопствени објект, па се он делегира „вишим” чулима, погледу и слуху. У том смислу, сестра је постављена и у други простор у односу на посматрача, а његов поглед је трансгресија граница дисциплинарног простора у коме је постављен и у коме је сам надзиран од стране погледа оца.

Ова удвојеност простора враћа нас и на раније стихове песме „Пслам”, у којима је према спољашњости изражен дубоко амбивалентан став: са једне стране оздрављеници су се грејали поред отворених прозора, а са друге, низ канал су долазиле заразе. Чини се да се ова амбиваленција наставља и развија у овим стиховима, зато што студент и/или двојник посматрајући сестру кроз прозор, задовољава свој скоптички нагон који је трансгресиван и као такав извор кривице и могуће казне (субјект постаје преступник). Показатељ да је и сам субјект посматран у својој „соби” јесте његова дисоцијација, којом покушава да овај поглед избегне дистанцајући се од самог себе. Процес дисоцијације овде има метонимијску структуру, што је необично, будући да метонимија не припада субјекту, већ објекту жеље. Уместо да субјект одлаже своје задовољство крећући се низом различитих објеката који надомештају немогући објекат, пред нама се успоставља низ субјеката који надомештају неприхватљивог инцестуозног субјекта. Породична веза се, уосталом, не успоставља између сестре и брата, већ између студента и брата, а остаје отворено са киме је сестра у сродству.

Ово дистанцирање нам са своје стране говори да инстанца пред којом субјект покушава да се сакрије јесте делатна у њему самом (велики Други), те да сопственим погледом он дела у име ове инстанце. Ово можемо повезати са ранијом сценом из исте песме у којој су се сенке грлиле пред „ослепелим огледалима”, чиме лирски субјект показује свест о интернализацији очевог погледа јер отац забране може да их види једино уколико сами себе виде у одразу. Ослепела огледала јесу њихова унутрашњост,

која им омогућује преступ, али стихови у којима се констатује ситуација такође су огледало, чиме се њихова сакривеност од погледа ипак пориче, што је у извесном смислу и неопходно, будући да без престопа и нема остваривања забрањеног ужитка.

Расцеп у личности лирског субјекта је, према томе, последица расцепа у његовом погледу, јер се истовремено налази на позицији великог Другог као субјект и као објект: као субјект он посматра сестру и ужива у име Другог (коме је објект жеље на располагању), а као објект само његово посматрање је предмет погледа Другог (који управо овакав ужитак брани).

Коначна последица кривице је прихватање казне, које овде није кастрација, како бисмо можда могли на основу Фројдове анализе очекивати, већ смрт.⁴⁴⁵ Студентов/двојников брат је мртав, али га смрт, као и многе друге Траклове ликове, не омета да настави да функционише унутар света, тако да се дисјункција у овом стиху не мора разумети као или-или избор (или је брат мртав или силази низ степенице) већ као једно исто кретање (ако још није мртав, онда је у процесу умирања, прихватања казне). Силазак низ степенице, у том контексту, јесте покушај даљег неуспешног дисоцирања, покушај напуштања надзираног простора у коме се налази.

Једино што субјекту успева у овим низовима јесте враћање на место трауме. Траума се састоји у заузимању немогуће позиције: он је истовремено на месту оца и посматран је од стране оца, истовремено је унутар и изван места које субјект сме да окупира. Како би избегао трауму, субјект покушава да се нађе на само једном од ова два места, на месту ужитка, који не би био кажњив, али би истовремено био забрањен. Проблем је, наравно, у томе што је овако нешто немогуће, будући да је његова претпоставка управо забрана и претња оца и све док покушава да му приступи, он обнавља трауматично искуство.

Расплет његове немогуће позиције углавном се остварује на два начина: убиством субјекта или убиством оца, а некад и обоје. Зато се касније у песми сусрећемо са „мртвом сирочади”, која је отелотворење овог расплета, будући да су и

⁴⁴⁵ На овај начин морамо разумети и „бели глас” из песме у прози „Откровење и пропаст” [Offenbarung und Untergang]: „Aber da ich den Felsenpfad hinabstieg, ergriff mich der Wahnsinn und ich schrie laut in der Nacht; und da ich mit silbernen Fingern mich über die schweigenden Wasser bog, sah ich daß mich mein Antlitz verlassen. Und die weiße Stimme sprach zu mir: Töte dich!” (Тракл, I, 1987: 168) [Али док сам силазио низ камениту стазу, сколи ме лудило и ја закричах наглас кроз ноћ; а кад се сребропрст нагох над ћутљиве воде, видех да мојег лица више нема. И бели глас ми рече: Убиј се!” (Тракл, 1990: 159)]. Заповест на самоубиство није ништа друго до глас оца који захтева од самог субјекта да изврши његову казну, коју он не може, над самим собом. Док је немогућност казне/смрти јавља у „Сан и помрачење” [Traum und Umnachtung] кроз окретање Богу: „Fiebernd saß er auf der eisigen Stiege, rasend gen Gott, daß er stürbe” (Тракл, I, 1987: 148) [„Грозничав је седео на леденим степеницама, помахнитало окренут Богу, не би ли умро” (Тракл, 1990: 137)].

родитељи и деца усмрћени. Али како су у питању пројекције свести, а не стварност, ни субјект ни отац не могу до краја да умру и непрестано се враћају као живи мртваци. Једино зато су могући бесконачни низови дисоцијација и стално враћање трауме.

Ни сестра, као субјект жеље, ни брат, нису у стању да пронађу прихватљиву позицију у датој подели чулности, што их одводи на познато место Траклове поезије, као што видимо у првој верзији песме „Страдање” [Passion]:

Wen weinst du unter dämmernden Bäumen?
Die Schwester, dunkle Liebe
Eines wilden Geschlechts,
Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.
[...]
Zwei Wölfe im finsternen Wald
Mischten wir⁴⁴⁶ unser Blut in steinerner Umarmung
Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf uns.
(Тракл, I, 1987: 392)⁴⁴⁷

Чему можемо додати и одломак из „Вечерње песме” [Abendlied]:

Wenn uns dürstet,
Trinken wir die weißen Wasser des Teichs,
Die Süße unserer traurigen Kindheit.

Erstorbene ruhen wir unterm Hollundergebüsch,
Schaun den grauen Möven zu.
(Тракл, I, 1987: 65)⁴⁴⁸

У првом одломку, од почетка смо сведоци расцепа у субјекту, који се поставља паралелно са Орфејем,⁴⁴⁹ тако да истовремено са њим изговара тужалку, која се очигледно не поклапа са његовом, али може имати исту структуру: као што Орфеј нариче над Еуридиком, тако субјект нариче над сестром. Његово нарицање не може бити исто будући да сестра није у подземном свету, али јесте у спољашњем простору (као што је то била и у „Псалму”). Њена спољашњост се овај пут исказује у категоријама које се у извесном смислу уклапају у пасторалну логику којом се Тракл

⁴⁴⁶ У трећој верзији ове песме објављеној у збирци *Себастијан у сну*, заменица првог лица множине нестаје, и ствара се безилчна слика вукова који мешају своју крв: „Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / In steinerner Umarmung” (Тракл, I, 1987: 125) [Под мрачним јелама / два вука помешаше крв / у каменом загрљају” (Тракл, 1990, 116)].

⁴⁴⁷ „Над киме наричеш под стаблима у сутон? / Над сестром, тамном љубављу / Једног дивљег пола/рода, / Који на златним точковима дана зато хуји. / [...] / Два вука у сенкама шуме / Помешали смо нашу крв у каменијим загрљајима / И звезде нашег пола/рода пале су на нас” *Прев. аут.*

⁴⁴⁸ „Кад смо жедни / пијемо беле воде из језера, / сласт нашег тужног детињства. // Замрли почивамо испод зовина жбуња, / гледамо сиве галебе” (Тракл, 1990: 60).

⁴⁴⁹ Песма почиње стиховима: „Wenn silbern Orpheus die Laute rührt, / Beklagend ein Totes im Abendgarten - / Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?” (Тракл, I, 1987: 392) [Када сребрни Орфеј пребира по лаути, / наричући мртву у башти вечери - / Ко си ти тихи под високим стаблима” *Прев. аут.*].

служи. И први и други део одломка о овоме нам сведочи, будући да се на оба места говори о дивљини и дивљим животињама. Уколико нису мртви, као у другом одломку, они се још не могу прихватити као људи у пуном смислу те речи, већ остају у спољашњости заједнице, „два вука сеновитој шуми”, јер као што смо видели из Фројдове анализе, забрана инцеста је једна од фундаменталних забрана којима се успоставља разлика између дивљине и културе.⁴⁵⁰ Њихову дивљину сачињава мешање заједничке крви, што је фраза која ће нестати у трећој верзији, објављеној у збирци *Себастијан у сну*. У овим стиховима, према томе, инцестуозни пар ступа у домен неразликовања дивљег и људског (попут Сфинге), нерепрезентованог, па можемо рећи како се у домену сексуалности они сврставају у *демос*. Други одломак њихову изопштеност не износи у категоријама културе и дивљине, већ на начин који се уклапа у претњу оца. Будући да своју проблематичну жеђ превазилазе тако што „пију белу воду језера”, која је „сласт тужног детињства”, љубавници морају да буду кажњени, а као и на другим местима то значи да су усмрћени („замрли“). У оној мери у којој је сам отац материјална инстанца и њихова казна је чулна – смрт којој су подвргнути је смрт репрезентације. Будући да су за оца истовремено са ове и оне стране смрти, њихова казна никада не може да буде коначна. У оба цитирана одломка описана трансформација представља продужетак наше анализе о нерепрезентованом (дивљи и мртви) као нечему што није изван већ унутар заједнице.

У трећем делу песме „Хелијан” [Helian], последњој у првој Тракловој збирци, поново се поставља проблема односа брата и сестре:

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.
In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden
Mit dem Gold seiner Sterne.

Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.

Ein bleicher Engel
Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.

Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen.
Nachts fand sie der Schläfer unter den Säulen im Hausflur,
Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.

⁴⁵⁰ Агамбен износи занимљиво запажање о мешању вука и човека у лику вукодлака: „Живот прогнаника – као и живот *homo sacer* – није само комад зверске природе који ни на који начин није повезан ни са правом ни са градом. Реч је најиме о прагу неразлучивости и прелаза између животиње и човека, између *physis* и *nomos*, искључења и укључења: то је *loup garou*, вукодлак, ни човек ни звер који, парадоксално, живи у оба света, не припадајући ни једном од њих” (Агамбен, 2013: 156-157)

O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar,
Da er darein mit silbernen Füßen steht,
Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten.
(Тракл, I, 1987: 71)⁴⁵¹

Цитирани одломак враћа нас на „Страдање”, пол се поново јавља као нешто што је некозистентно, нецеловито, распадајуће. Центар који је некада наводно одржавао његову јасноћу и целовитост (сексуалну нормативност) више није делатан. Његово одсуство за последицу има поремећај сексуализације појединаца. Као што је Сунце раније зашло и небо се испунило звездама које су представљале полиперспективизам истина, тако се и небо сексуалности испунило мноштвом различитих могућности. У Тракловој поезији постаје јасно да као што се у свим другим областима више не могу апсолутно засновати и одредити бића, према самима себи и у свом међуодносу, тако ни у домену сексуалности више нема апсолутног основа нормативности, на чему почива „страховито распадање пола”. Звоно које замире у другој строфи можемо разумети управо као његово повлачење, јер уколико се сетимо Хајдегерове интерпретације, оно је позивало смртнике пред богове.

Са друге стране, упркос урушавању оностраног основа, ужитак не ишчезава, што значи да на место апсолутног ипак долази неки релативни центар. Основ ужитка субјекта почиње да зависи од арбитрарног едипалног механизма, од оца као фигуре несвесног а не апсолута, са којим он покушава да изађе на крај, истовремено га прихватајући и поричући. Срушени зидови на тргу његова су конструкција. Иако се простор непрестано раздељује на све мање и мање јединице, како би се надзирачком погледу омогућио што бољи увид у поступке појединаца, зидови који успостављају ову поделу су трошни. Овим се скреће пажња на нестабилност сваког ограђивања модерног режима чулности, који не располаже чврстим основама, што је, са једне стране, критика модерности, а са друге, носталгија за овим основом који би можда учинио ограђивање сувишним (враћајући нас на острво у Јужном мору). У питању је, дакле, однос према оцу и његовом погледу, па је опис звона и зидова притужба на слабост, а не на претерану строгост модерног оца. Без обзира на то колико је застрашујући, без обзира на то какве захтеве испоставља пред субјекта он ипак нема апсолутну моћ над

⁴⁵¹ „Страховито је пропадање рода. / У тај час пуне се очи посматрача / златом његових звезда. // Увече тону звона што више не брује, / руше се црни зидови на тргу, / мртви војник зове на молитву. // Као бледи анђеол / Ступа син у празни дом својих отаца. // Сестре су отишле далеко: белим старцима. / Ноћу их спавач нађе под стубовима у трему, / на повратку са тужних ходочашћа. // О како им је коса препуна блата и црва, / док он ту стоји на сребрним ногама, / а оне помрле излазе из голих соба” (Тракл, 1990: 66).

његовим постојањем. Лакан је то формулисао на следећи начин: *отац који је мртав, а да тога није свестан.*

У следеће три строфе враћамо се сину и сестрама. Син ступа у „празну кућу својих отаца” док су сестре отишле „далеко белим старцима”. Ова два покрета су повезана, зато што су бели старци само друго име оца, сестре су, у том смислу, у потпуности уздигнуте на статус објекта жеље: нема их у кући, оне су далеко, код очева-ривала. Празнина куће је двосмислена, прво као празнина повученог Бога, а потом као празнина арбитраног оца. Она је означитељ одсуства кроз које се производи неприступачност објекта жеље. Повратак сестара са краја наведеног одломка је, међутим, неочекиван. Налази их спавач (као и у „Псалму”) међу стубовима предворја куће, а њихов одлазак и повратак описује се као „тужно ходочашће”. Сестре су расцепљене: једним делом припадају свету субјекта, а једним делом Другом и његовој „даљини” која није класична трансценденција, већ фикционални простор произведен забраном. Али као што сами стихови кажу, свет субјекта је кућа отаца, поредак чулности и његов језик претходе субјекту и изговарају га, па и сестра припада овом простору.

Како можемо разумети њен опис након што се враћа од старца? Њено тело је упрљано као и тело анђела који је у „Псалму” ступао из сивих соба. Овима се постижу два преклапања: сестре и анђела и простора из којих они ступају. Уколико је Бог/отац мртав, а да тога није свестан, онда је простор из кога долазе сестре и анђели јединствени простор спољашњости у коме се пресецају Бог, отац и смрт. Управо зато након сестриног повратка за њом ступају и други преминули. Очева нематеријалност (која није трансценденција већ простор језика закона) онемогућује му приступ чулној стварности ,тако да он не може да буде присутан, али сину који то јесте и који поступа супротно његовим заповестима брани ово присуство. Очева нематеријална претња покушава да регулише приступ ужитку кроз процес сексуализације, са којим субјект не може да изађе на крај иако за њега не постоји објективна претња. Нематеријални и арбитранни отац конструише чулну стварност и његово посредовање не може да се заобиђе упркос његовој немоћи. Проблем оца, дакле, није у томе што непрестано прети већ што не може да оствари претњу, не што је арбитранан већ што је немоћан. Па се као централни проблем јавља кривица оца: немоћ, импотенција.

Она изазива његове екстремне реакције, које су неопходне како би му се субјекти повиновали. Његова делотворност почива на поступцима појединаца који следе његове заповести иако оне нису обавезујуће, као што би могле бити када би он

заиста био основ бића. Средишња тензија као и медијација субјекта у пољу чулности онда припада породичној структури, односно оцу као почелу поретка, чија немоћ је мерило његове свепритуости, због које се непрестано улази у контрадикторан однос између њега и сина, који га подражава и укида, само да би се на другом плану овај однос обновио.

У Тракловим песмама у прози читава мрежа описаних релација понавља се и додатно развија. Посебно је значајна песма у прози „Сан и помрачење” [Traum und Umnachtung], у којој је појава сестре уведена као одраз у огледалу:

Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts. Manchmal erinnerte er sich seiner Kindheit, erfüllt von Krankheit, Schrecken und Finsternis, verschwiegener Spiele im Sternengarten, oder daß er die Ratten fütterte im dämmernden Hof. Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel (Тракл, I, 1987: 147).⁴⁵²

Читава песма у прози из које смо навели овај фрагмент представља неку врсту личног наратива лирског субјекта у коме он излаже свој развој, кроз различите догађаје, који могу да се читају као понављање трауме са различитим варијацијама. Наведени одломак обрађује овај догађај у категоријама породице. Као што видимо, он започиње са слабљењем/старењем оца, окамењивањем лика мајке, који је узрок (или последица) „проклетог” пола, које смо већ анализирали. Позиција са које се износи наратив припада дечаку, будући да у њој постоји имплицитна подела генерација на родитељску, којој је припадало здравље, и генерацију потомака, којој припада болест, плурализам, од самог почетка, од детињства. Сам лирски субјект верује да је постојало време у коме није било нестабилности и ово време пројектује на родитеље (младост оца), чиме се успоставља историјска прогресија коју смо већ приметили у другим песмама.

Најзанимљивији део овог одломка је ступање сестриног лика из огледала, којим се читавој ранијој релацији са сестром додаје једна битна, нарцистичка, димензија. Значајем одраза у огледалу за формирање субјекта бавио се Лакан, почевши од његовог значајног есеја „Стадијум огледала као творитељ функције Ја каква нам се открива у психоаналитичком искуству”, у коме се успоставља релација између субјекта и његове

⁴⁵² „Увече је отац постао старац; у тамним собама скаменило се лице мајке, а дечака је тиштало проклетство изопаченог поколења. Понека се сећао свог детињства, препуног болести, ужаса и мрака, ћутљивих игара у звезданој башти, или како је хранио пацове у сумрачном дворишту. Из плавог огледала излазила је витка прилика сестре и он се као мртав стропоштавао у тмину” (Тракл, 1990: 135).

слике о самом себи.⁴⁵³ Првобитна идентификација са сопственим одразом обликује субјекта, који у његовој целовитости види свој „идеални его који функционише као обећање будуће целовитости” (Еванс, 1996: 118), која никада не наступа. Лирски субјект, међутим, не види сопствени одраз већ лик сестре. Она би требало да буде његов идеални его коме тежи и са киме никада неће моћи да се идентификује. Као што смо видели на самом почетку овог поглавља, бинарност полова је била битна за Траклово разумевање песништва, а ова сцена говори нам да процес рефлексije субјекта којим се он удваја и материјализује, са собом носи димензију полне разлике. Дух који је „мушко”, ступајући у сопствени одраз, у материју, постаје „женско”, и његов процес самоспознаје истовремено је и платонистичко трагање расцепљених полова за својом другом половином. Као врхунац ове потраге пројектује се стапање љубавника у „један пол” (Тракл, I, 1987: 119), како Тракл наводи у „Западњачкој песми”.

Сексуализацијом процеса самоспознаје, међутим, долази се до низа проблема условљених читавом мрежом забрана и идентификација које смо описали. Вебер тако наводи да се огледало „које у почетку бива сагледано као фигура душе и идентификована са сестром као анимом, постаје отелотворено, а као такво фигура и као објект сексуалне жеље” (Вебер, 1990: 21). Забрањена сексуалност се зато непрестано испречава субјекту на његовом путу самоспознаје, а силазак до рефлексивне површине (огледала или, чешће, језера) „увек је потрага и за духовним и за телесним задовољењем” (Вебер, 1990: 22). Остаје нејасно у којој мери је сестра производ самог субјекта, односно у којој мери је она он сам у другом полу, а ако јесте тако, на који начин се онда едипални троугао уписује у процес самоспознаје. Уколико је субјект крив због покретања процеса самоспознаје, онда је отац тај који је брани под претњом смрћу, располажући привидно пуним знањем, пуним увидом. Кривица субјекта била би у том случају питање самоспознаје. Иако можемо пратити овај правац интерпретације, чини се како постоји шира мрежа проблема у којој је овај мотив постављен, на шта ћемо скренути пажњу у следећем одељку.

Напоследку, постоји посебна димензија сестриног лика која се тиче књижевне традиције. Она заузима позицију песникове драгане и њихов однос се тиме укључује у

⁴⁵³ Описујући огледални стадијум, Дилан Еванс наводи: „Огледални стадијум описује формирање ега кроз процес идентификације; его је резултат идентификације са сопственим одразом у огледалу. Кључ овог феномена је у незрелости људске бебе: са шест месеци она још увек нема развијену координацију. Са друге стране, њен визуелни систем је релативно напредан, што значи да може да се препозна у огледалу, пре него што стекне контролу над телесним покретима. Дете види своју слику као целину, а синтеза ове слике ствара контраст са некоординисаним покретима тела, које се прихвата као фрагментарно тело” (Еванс, 1996: 118).

дуготрајну традицију западне књижевности. У Тракловом песништву њени карактеристични тропи се понављају: смрт драге, њена трансцендентализација, силазак песника у подземни свет и повратак из њега – јављају се али не обликују чврст наратив, већ се у њима може препознати извесно понављање, које не налази коначно разрешење, иако се нуде привремена решења, као што су дивљина, смрт и детињство, често у комбинацији. Једнако као према оцу, и однос према традицији љубавног песништва је амбивалентан будући да се и она јавља као сила закона, а не унтрашње устројство бића. Полемика са њеним формама може се разумети као последица дијалога са актуелним схватањима сексуалности. Уколико је едипални троугао заиста средишњи механизам сексуализације, то би значило да су фигуре недостижних драгана у књижевној прошлости сублимације субјектове немогуће жеље за мајком. Оно што се у Тракловом песништву инсценира јесте сама ова релација у великој мери лишена сублимације. Уколико је „истина” сваке жеље инцест, онда је у његовом песништву она као таква и представљена и управо је скандалозно то што је инцест полазиште, а не скривени механизам који жељу омогућује, и што се потом наставља са традиционалним дискурсом (који се тако сучељава са логиком сопственог механизма).

Једнако као што је језик пасторале употребио против њега, проналазећи насиље у хармонији, сада користи језик љубавног песништва, оспољавајући његове претпоставке на начин на који су се оне разумеле у датом контексту. Овиме се скреће пажња на још једну чињеницу – Траклово песништво није дневничка белешка о инцесту већ ументичко транспоновање овог мотива у комплексну мрежу која га везује са низом других питања. У складу са тиме, уписивање мотива инцеста у језик на истом је нивоу као и покушај субјекта да доспе до самог себе кроз одражавање у огледалу. Оно што га сусреће је лик сестре, а не он сам и његова очекивања су изневерена иако је заведен сопственим одразом. Износећи своју жељу у тексту песме, лирски субјект је истовремено износи пред поглед другог, од кога наводно жели да се сакрије. Његов љубавни говор, према томе, не можемо разумети као покушај сакривања већ, напротив, као инсценацију сакривања, којом се сами механизми овог процеса износе на видело.

2.4. Кретање ка спољашњости

Једнако као што се сусреће са књижевном традицијом, лирски субјект се суочава и са едипалним светом оца. Како би изашао на крај са очевим претњама и кривицом, лирски субјект на различите начине покушава да напусти његов режим чулности. Већ

смо скренули пажњу на повлачење у дивљину и смрт, а сада ћемо показати како се уз додатак детињства ово повлачење остварује. Кренућемо зато од песме „Дечаку Елису”

[An den Knaben Elis]:

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.

(Тракл, I, 1987: 84)⁴⁵⁴

Према Стилмарку, песма је заснована на комаду „Рудник код Фалуна” (1899) Хуга фон Хофманштала, насталом на основу истоимене приповетке Е. Т. А. Хофмана „у којој се говори о младићу Елису Форбому, кога су намамили у рудник где је погинуо, и чији леш је био савршено очуван и донесен на површину годинама касније, када га је препознала његова драгана, сада стара жена” (Стилмарк, 2005: 173). Песма почиње силаском Елиса у сопствену пропаст на позив коса, која се идентификује са „пијењем хладноће плавог извора у стени”. Са смрћу се улази у однос кроз домен густативности као што се раније преко вина улазило у однос са екстатичким искуством Диониса/Христа (овакво разумевање смрти враћа нас Новалисовим описима из „Химни ноћи”). Али у следећој строфи нас очекује посебно значајна сцена: када Елис умире, он мора да се одрекне „прастарих легенди и тамног читања птичијег лета”. Његово

⁴⁵⁴ „Елисе, кад се кос у црној шуми гласи, / ово је пропаст твоја. / Усне ти пију свежину плавог врела у стени. // Трпи, кад ти чело квари / прастаре легенде / и гатање тамно причијег лета. // Ти пак идеш меким корацима у ноћ, / окићену пурпурним гроздовима, / и руке пружаш лепше у плаветнилу. // Трновит звучи жбун / онде где су ти месечинасте очи. / О, Елисе, откада си већ умро. / Тело ти је зумбул / у који монах урања воштане прсте. / Црна пећина је наше ћутање, / из ње понекад крочи благосна звер / и полако обара тешке капке” (Тракл, 1990: 78).

напуштање живота подразумева напуштање језика темпоралности, према коме се живот одиграва, тако да му читање прошлости и будућности више не припада. У извесном смислу, он се ослобађа немог опосредованог говора који нам тумачи прошлост и будућност будући да ступа изван времена, али значајније од свега тога је само напуштање симболичког, не као нечега што му је неприступачно већ као нечега што га се више не тиче. Елис ступајући из живота иступа из режима живота.

Са друге стране, на месту где су његове месечинасте очи оглашава се бодљикави жбун; другим речима, у оној мери у којој га се више не тиче читање чулности он је сам прешао на страну његовог означеног. Он сада јесте садржај звука, и то сачињава његово непостојање. Излазак је зато представљен дионизијски, ноћ је „окићена пурпурним гроздовима”, а кретање његових руку је „лепше у плаветнилу” смрти него у светлости живота. Његово непостојање ослобођено је свих стратегија посредовања, он је коначно утопљен у непосредност, изгубивши тиме, наравно, самог себе, тако да постаје јасно како је субјективност средишња препрека између субјекта и основа. Његов излазак је догађај који се може објаснити управо фихтеовско-новалисовском логиком (плаветнило је Новалисова боја духа), према којој дух поставља материју, која му се враћа кроз његов самоспознајни процес, а смрт је овде, као и код Новалиса, део процеса повратка духу, утапање појединца у бесконачност основа. Смрт не припада мрежи субјективности и свих њених контрадикција, нити арбитраном оцу, већ је ослобађање од њега и утапање у простор са кога се отварају „златне божије очи”.

Ову песму можемо, такође, читати као песнички покушај да се освоји простор спољашњости, који не припада симболичким стратегијама оца, кривице и инцеста. Смрт која је незаобилазна да би се ступило у овај простор такође се може разумети као становиште режима, који одлучује о статусу живог и који појединцима додељује субјективност. Елис је у том смислу појединац који се одређује према језику оца и који напуштајући га, излази у ослобађајућу, дионизијску спољашност. Овим иступањем он за поредак више не може бити субјект, односно више не може бити убијен или жртвован, тако да његово постојање представља место иманентног изузетка у односу на поредак и могућност разлике у односу на њега. Ова разлика састоји се у оглашавању бодљикавог жбуна, односно једино на основу овог иступања (и страдања које оно подразумева) могуће је започети говор који не припада режиму чулности оца. На другом месту јавља се „нежна животиња”. која ступа из „црне пећине ћутања” мртвих, као делатно биће које режим не жели да препозна као субјекта. Бела животиња је

повратак Елиса са друге стране репрезентације коју је напустио, или, на чије напуштање је био приморан услед непрестаног обнављања трауме у режиму чулности.

Оно што желимо да кажемо јесте да Елис представља још једну дисоцијацију брата који покушава да побегне очевом погледу, а једини начин да ово учини јесте да прихвати очеву казну и да иступи из постојања. Елисова смрт, наравно, није самоубиство, али лирски субјект, који бира да говори о „праведности Елисових дана”, (Тракл, 1990: 79) бира да смрт представи као разрешење контрадикција постојања у датом режиму чулности. Излазак из „очеве куће” није ништа друго до пијење „хладноће плаветнила” и једино се на овај начин она заиста напушта. Стратегија Тракловог песништва, како код пасторале, тако и овде, јесте да о нерепрезентованим субјектима говори са становишта званичног говора. На овај начин, суочени смо са сабласним светом духова, дивљачи и бића која немо говоре.

Али овај свет није само након живота већ и пре њега, као што се види у „Песми о Каспару Хаузеру” [Kaspar Hauser Lied]:

Ernsthaft war seinen Wohnen im Schatten des Baums
Und rein sein Antlitz.
Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen:
O Mensch!

Stille fand sein Schritt die Stadt am Abend;
Die dunkle Klage seines Munds:
Ich will ein Reiter werden.

Ihm aber folgte Busch und Tier,
Haus und Dämmergarten weißer Menschen
Und sein Mörder suchte nach ihm.

(Тракл, I, 1987: 95)⁴⁵⁵

Каспар Хаузер је историјска личност са почетка 19. века и сврстан је у једно од такозване „дивље деце”, односно када се појавио сматрало се да је одрастао без контакта са људима. Стилмарк наводи како је Хаузер „имао око осамнаест година, није знао језик нити било шта о свету, друштво му је било страно, као и људски обичаји. Изгледало је као да је провео читав свој ранији живот затворен у ћелији. Привукао је пажњу многих научника, укључујући и Лудвига Фојербаха” (Стилмарк, 2005: 174). Наводи о његовом порелу током наредних година често су порицани, али је његова

⁴⁵⁵ „Озбиљан беше му боравак у сенци дрвета / и чисто његово лице. / Бог благи пламен рече његовом срцу: / О, човече! / Тико му корак увече нађе град; / тамни лелек из његових уста: / хоћу да будем коњаник. / А за њим кретаху жбун и звер, / дом и сутонска башта белих људи, / и његов убица га је тражио” (Тракл, 1990: 90).

прича послужила као претекст многим ауторима (Верлену, Васерману, Георгеу, Рилкеу, а у новије време и Херцогу).

Не улазећи у његове биографске детаље, довољно је да у наведеним стиховима приметимо како је Каспар Хаузер у извесном смислу изврнути Елис – јер уколико други напушта живот и режим чулности који га посредује, Каспар Хаузер управо ступа у њега из спољашњег простора. На основу наше досадашње интерпретације, не би требало да нас изненади што је та спољашњост дивљина, упркос сведочанствима према којима је Хаузер боравио у подруму. Живећи у природи, он је представљен као природни човек, што значи као неко ко још увек не поседује језик и чији однос са стварима није опосредован. Овоме припадају прва два цитирана стиха: „озбиљност обитавања у сенци дрвета” и „чистоћа” његовог лица (у многим Тракловим песмама лице модерног човека је прекривено кугом) показују се као априорне структуре постојања, којима може да се дода и „радост” и „љубав према сунцу” из уводних стихова песме које нисмо цитирали.⁴⁵⁶ Он је у том смислу близак острвском племену, али им заправо претходи, јер ни они нису природни људи, будући да постоје у заједници.

Опис Каспара Хаузера који претходи његовом уласку у заједницу зато не може да се назове чак ни описом човека јер Хаузер то још није, он је далеко ближи дивљачи, и само поседује могућност за људско постојање. Али можемо рећи и како је у извесном смислу немогуће испричати Хаузерову судбину пре његове интеграције у заједницу јер би сваки вредносни суд који о њему донесемо морао да дође са становишта језика, односно заједнице. Први стихови ове песме, према томе, говоре о Хаузеру или са становишта заједнице или са неког трећег становишта, које би требало да може да обухвати и њен арбитрарни говор и ћутање материје (а са њиме и ћутање смрти, Бога итд.) што би вероватно било могуће из перспективе немачког идеализма. Уколико говоримо са становишта режима, онда се његова спољашњост може уздизати као нешто племенито, али строго говорећи, он не може да сагледа своју спољашњост као нешто по себи, будући да је његова перцепција увек већ посредовање (искључујуће укључивање). Према томе, племенитост природног човека је само релативна (утопијска представа) у односу на „исквареност” друштвеног човека, и она се не тиче спољашњости, која не познаје ове категорије.

⁴⁵⁶ Уводни стихови гласе: „Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg, / Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel / Und die Freude des Grüns” (Тракл, I, 1987: 95) [„Он је доиста волео сунце што је пурпурно силазило низ брег, / шумске путање, распеваног коса / и радост што је у зеленилу” (Тракл, 1990: 90)].

Друга позиција је, међутим, занимљивија јер подразумева постојање језика изван језика, што можемо разумети као постојање духа пре материје, унутар које се он поново јавља у коначном виду, али и као постојање језика као широког поља унутар кога се успоставља режим тако што пројектује своју границу, неку унутрашњост и спољашњост, искључујући из себе све оне дискурзивне и чулне маневре који га могу довести у питање и заснивајући се овим искључивањем.⁴⁵⁷ У том случају, језик не припада режиму, иако га режим узурпира, што значи да и изван њега такође постоји језик, али да он није признат као такав. У исто време и на истом простору постоје различити језички регистри од којих су неки признати као говор, а неки нису у зависности од њихове релације за стратегијама моћи. Према томе, говор о судбини Каспара Хаузера пре његовог уписивања у режим чулности могућ је уколико је испричан језиком⁴⁵⁸ који и сам није признат као језик режима, што експресионистичко песништво у тренутку свог настанка свакако није било. Једнако као и лирски субјект Траклове поезије, и његов језик је трансгресиван у потрази за забрањеним ужитком, који није ништа друго до нови однос са материјалном (асемантичком, „женском“) страном језика. Експресионистичко песништво је у овом смислу било нова подела говора и буке, видљивог и невидљивог, чија сама метафора јесте Каспар Хаузер и које, захваљујући томе, може да приповеда његово кретање.

Због свега наведеног, пресудан стих у читавој песми јесте обраћање Бога Хаузеру, који изговара „нежни пламен његовом срцу: / О, човече!“. Божанско обраћање представља уписивање Хаузера у режим за који он од тог тренутка постоји као субјект, као човек, као разговетни говор. Можемо да кажемо како се у сусрету са Богом инсценира за Хаузера „први расцеп који успоставља субјекта којим се он разикује од знака у односу на који се, у почетку, може констатисати као субјект“ (Лакан, 1986: 141). Бог је тај централни означитељ у односу на који је Хаузер човек, и тиме испуњава функцију одржавања границе, која је као што смо видели на почетку ове анализе, компромитована управо зато што се он повукао. Из спољашњости Хаузер улази у унутрашњост кроз уписивање у вертикално устројство ствари, којим му се

⁴⁵⁷ Овакво кретање блиско је Новалисовом менталном експерименту у коме апсолутни субјект унутар самог себе успоставља спољашњост и унутрашњост, само што је сада реч о језику и посредовању чулности, као друштвеном и политичком догађају.

⁴⁵⁸ У Тракловој поезији овај „свеобухватни“ језик у непосредној је близини „душе“, која је описана у чувеној песми „Frühling der Seele II“: „Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden“ (Тракл, I, 1987: 141) [„Душа је туђин на земљи“ (Тракл, 1990: 131)]. Земља у овом стиху није пука чулност наспрам душевности, већ је одређена подела чулности успостављена описаним посредовањем, из које је искључена свака непосредност као страност.

додељује најближи општи родни појам у односу на кога се може остварити његова специфична разлика. Хаузеров простор појављивања одређен је његовим додељивањем општости која му не припада на неки природни начин јер пре него што је ступио у заједницу и пред Бога (заједнице) он још није био човек.

У овој песми претпоставка за одређивање/стварање суштине бића припада Богу, али како он врши иницијацију у поредак, ми ћемо га читати и као *име оца*. Пре него што је Хаузер био уписан у вертикалу, он се креће шумским путањама као неко ко припада, ко се не разликује од других ствари, али и као неко ко не познаје разлику. То не значи да га не можемо читати као представника нерепрезентованог, већ да у спољашњости однос језика и чулности није фиксиран (на начин на који јесте у режиму). Његово издвајање у људски род поставља га наспрам читаве чулности, коју модерни човек парцелише према принципима јасноће и развојности у издвојене дисциплинарне просторије. Ово издвајање га изводи и пред лице „натчулног”, инстанце која именује и која фиксира значења и успоставља границе.

Иако се одиграва између две стране, језик се овде ипак не успоставља као разговор већ као обраћање, као именовање, односно као заповест. Заповест је једини језички облик који је примерен божанском говору, будући да се у њој оспољава владарска воља почела. И тек на основу ове заповести Хаузер ће бити способан да проговори, односно његов говор ће се моћи препознати као артикулисан, што значи да он сам не може да иницира разговор, већ да он увек почива на одређеном устројству позиција. Обраћајући се становницима града, Хаузер износи захтев који се тиче његовог места унутар заједнице („хоћу да будем коњаник”), али ово место није могуће заузети на основу сопственог прохтева. Оно што Тракл не наводи јесте други део наводне Хаузерове реченице, „као мој отац”, са којом би се Хаузерово хтење одмах појавило као хтење другог, а једина његова компетенција којом приступа своме месту у заједници било би порекло, које се не може утврдити. Изостављајући део реченице Хаузеров захтев се поставља као потпуно неоснован. Заједница има механизме посредовања појединачне воље, о којима Хаузер ништа не зна, тако се његова воља не може остварити. Истовремено његов захтев се претставља као (наивно) довођење у питање сваког механизма посредовања, сваке компетенције за владавину, па се он потенцијално јавља као опасност по режим. Он је зато, као и лирски субјект ранијих песама, на немогућој позицији, није ни унутра ни споља, нема занимање, али није ни дивљак, говори али његов говор нема ефекте. Његов проблем у овој песми је то што је

одрђен као човек и ништа више тако да се може идентификовати са *демосом*, као неко чија компетенција је само одсуство компетенције.

Као такав он се даље описује попут пастира из других песама, њега прате „жбун и животиња”, али и „кућа и сутонска башта белих људи”. Он је гранична фигура која не подређује бића својој вољи, фигура синтезе спољашњости и унутрашњости, на којој се може засновати ново посредовање, прерасподела чулности. Управо зато што као такав угрожава дату поделу, јавља се убица, варијација ловца, који ће га до краја песме убити. Његова субјективизација, према томе, отвара простор за превазилажење владавине насилне глади, али будући да не успева да се оствари као појединац у датој подели, за њиме не крећу људи, већ само биљке, животиње и простори. Он на крају остаје сам: „Nachts blieb er mit seinem Stern allein” (Тракл, I, 1987: 95). Звезда је његова жеља да постане коњаник, као жеља да се укине компетенција коју режим од њега захтева како би му доделило неко место унутар заједнице. Као неостверна могућност, он бива убијен. Иако поредак није херметички затворен, накратко отворена могућност његовог преображаја насилно је окончана.

Уколико је смрт оно што ипак долази као крај и осујећење Хаузеровог кретања, а не његово иступање у спољашњост у којој може нешто да започне, видећемо како се у првој песми „Себастијан у сну” [Sebastian im Traum], смрт појављује на самом почетку Себастијановог кретања:

Mutter trug das Kindlein im weißen Mond,
Im Schatten des Nußbaums, uralten Hollunders,
Trunken vom Safte des Mohns, der Klage der Drossel;
Und stille
Neigte in Mitleid sich über jene ein bärtiges Antlitz

Leise im Dunkel des Fensters; und altes Hausgerät
Der Väter
Lag im Verfall; Liebe und herbstliche Träumerei.

Also dunkel der Tag des Jahrs, traurige Kindheit,
Da der Knabe leise zu kühlen Wassern, silbernen Fischen hinabstieg,
Ruh und Antlitz;
Da er steinern sich vor rasende Rappen warf,
In grauer Nacht sein Stern über ihn kam;

(Тракл, 1987: I, 88)⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ „Мајка је носила детешце под белом месечином, / у сенци ораха, прастаре зове, опијена / маковим соком, дроздовом жалопојком; / и полако / надносило се над њу сажаливо брадато лице // тихо сред прозорске тимне; а старо покућство / предака / растакало се; љубав и јесење сањарење. // Овако таман дан у години, тужно детињство, / када је дечак тихо силазио ка свежим водама, сребрним рибама: / тишина, лице; / када се скамењен пред бесне вранце бацао, / и у сиву се јављала ноћ његова звезда над њим” (Тракл, 1990: 82).

По свему судећи, песма је посвећена хришћанском свецу и мученику Себастијану, „чије слике страдања могу да се виде око барокних олтара у црквама на југу Аустрије и Немачке” (Стилмарк, 2005: 173). Посебно у другом делу песме је хришћанска симболика снажно изражена, где се пред читаоцем инсценира рођење и страдање Христа, који се преклапа са Себастијаном. У првом делу песме, међутим, видимо да је реч о детету и његовој мајци који се крећу кроз „сенке ораха, прастарих зова”, док их брадато лице посматра кроз прозор. Подела простора је очекивана: дете (са мајком) налази се у спољашњости док их мушки поглед надзире из унутрашњости. Сама унутрашњост описана је као покућство предака/очева које се распада, тако да је јасно да је поглед мушкарца очев, те да долази из компромитованог простора режима чулности, који више нема стабилни центар у оностраности (само распадање говори нам о његовој релативности), а његова немоћ управо почива на овој сведености на нематеријални поглед. Ипак он захвата кретање мајке и детета чиме су они већ уписани и обухваћени унутрашњошћу без обзира на њихову позиционираност, тако да се упркос његовој физичкој немоћи он успоставља као принцип њиховог даљег кретања. Саосећајност очевог погледа је последица маневра лирског субјекта, који, као и у „Псалму”, истовремено заузима позицију детета и оца, те саосећа са дететом зато што га тек очекује фиксирање места у његовом простору погледа. Пресудан моменат ове песме је управо детињство/спољашњост из које се ступа у унутрашњост, чиме се оно пројектује као преидипални рај, време у коме се комплексна мрежа позиционирања и идентификација још није одиграла. Као и код Каспара Хаузера, Себастијанова прошлост је време хармоније, а *нелагодност* ће се, фројдовски говорећи, произвести ступањем у *културу*. Други битан моменат ове конструкције јесте детињство као свачија прошлост, као време у коме нико није едипализован, те је дечак чиста могућност субјекта који можда и не мора да прође кроз овај процес.

Процес уписивања дечака у очев поглед/поредак одиграва се према логици огледала – у нарцистичкој сцени он ступа на „хладну воду”, у којој ће сусрести своје лице, чиме ступа у простор надзирачког (саосећајног) погледа освајајући позицију саморефлексије, али и позицију оца у односу према себи самом, што нас доводи до закона, кривице, казне итд. Описана сцена одговара Хаузеровом идентификовању од стране Бога, чиме је језик показан као огледало у коме се одигравају низови симболичких идентификација којима се појединац фиксира унутар режима чулности, а отац се поново јавља као фигура која посредује приступ појединца ономе

заједничком.⁴⁶⁰ Стихови који следе овима су, међутим, посебно занимљиви у контексту кретања између унутрашњости и спољашњости, будући да у њима сазнајемо о насиљу које се поклапа са освајањем самосвести. Уписивање у поглед једнако је његовом „бацању под вранце”, његовом страдању и „смрти”. Као што је напуштање поретка представљено кроз смрт тако је сада и ступање у њега представљено на исти начин. Да би постао дечак (син), Себастијан мора да „умре” као дете, отац мора да га „убије” уписујући га у свој поредак јер без претње његов закон неће имати обавезујућу моћ. Земаљски поредак, режим чулности у коме модерни човек обитава, почива на изворном насиљу, које од њега чини обавезујућу силу. Човек, према томе, може да „умре” и „васкрсне” неколико пута у свом постојању, у анализиранм песмама два пута симболички и једном реално (први пут када ступа у заједницу, други пут уколико жели да је напусти и трећи пут када заиста умре).

На основу свега изложеног, јасно је како Тракл улаже огромну енергију суочавајући се са режимом чулности одређеним едипализацијом у покушају да пронађе његову спољашњост која би ослободила жељу субјекта од кривице, греха, казне итд. И овде долазимо то тачке у којој Тракл може да се чита као песник чија поезија, захваљујући ступању у мрежу инцестуозне сексуалности, долази до саме границе онога што је деветности век конструисао у домену друштвености на релацији породица–заједница. Са једне стране, прихватајући ову проблематику, код њега се сексуалност и субјективизација затвара „у једну бизарну кутију с буржујским украсима, у неку врсту прилично одвратног вештачког троугла, који гуши свеколику сексуалност као производњу жеље, да би је на нов начин претворио у ‘прљаву малу тајну’, интимно позориште“ (Делез и Гатари, 1990: 40). Али се проблематична жеља субјекта, захваљујући којој се непрестано суочавао са траумом, показује као опирање додељеном месту у парадоксалном моделу који му је поручивао да жели оно што му је забрањено. Његова се кривица зато показала производом самог режима, без обзира на то да ли му се повиновао или се побунио, или је учинио обоје.

⁴⁶⁰ У есеју америчког критичара Ерика Вилијамса наводи се како Тракл нариче над субјектом који је приморан да изгуби своју аутентичност у свету који је сведен на површинске, визуелне феномене указујући тако на „расцеп између гледања о говорења” (Вилијамс, 1992: 18). Тешко је мјутим бранити тврдњу о аутентичности која претходи језику, будући да пре уписивања у језик субјект још није субјект, те да као такав он, на почетку не може ни бити аутентичан. Лирски субјект Траклове поезије, према овом аутору, жели немогући повратак у детињство, пре стицања моћи говора, које се види као време његовог јединства са светом. Наша интерпретација заобилази овакав традиционални оквир, у намери да спољашњост опише у категоријама непредстављеног, уместо аутентичног.

У складу са тиме, његово песништво улази у дијалог са процесом који су Делез и Гатари описали као кретање типичано за буржоаско друштво деветнаестог века, којим се „поверавају породици функције на основу којих су биле процењиване одговорности њених чланова и њихова евентуална кривица“ (Делез и Гатари, 1990: 50).⁴⁶¹ У Тракловом песништву постаје очигледно како је породица „делегирани агенс потискивања, или пре, агенс делегиран самом потискивању“ (Делез и Гатари, 1990: 97). Она је покрет којим се „репресивна душтвена производња [...] замењује потискујућом породицом, и та породица нуди једну померену слику желеће производње, слику која представља оно потиснуто као породичне родоскврне нагоне“ (Делез и Гатари, 1990: 97).

Кроз едипализацију се не производи само објект желе, већ се производе све његове позиције, отац, мајка и дете, а посебно њихов међуоднос који постаје строго фиксиран. Делез и Гатари ово називају *дисјунктивном синтезом*: „То је владавина оног ‘или/или’ у диференцирајућој функцији забране родоскврнућа: тамо почиње мама, тамо тата, а тамо ти. Остани на свом месту“ (Делез и Гатари, 1990: 61). Траклов лирски субјект не жели да остане на свом месту, већ ступа у све позиције – видели смо га као дете, као оца, као сестру – чиме је већ иступио у домен различитих облика неурозе које почивају на „едиповском поремећају диференцирајуће функције или дисјунктивне синтезе: фобичар више не може да зна да ли је родитељ или дете, опсесивац – да ли је жив или мртав, хистеричар – да ли је мушкарац или жена“ (Делез и Гатари, 1990: 61). Видимо да се лудило на које се често враћа у својим стиховима остварује управо захваљујући урушавању разлика на којима почива и које одржава едипални троугао.

Али његов субјект иде даље и идентификује се са дивљим животињама (вуковима, птицама, срнама итд). Његово ступање изван репрезентације поклапа се са напуштањем едипалног троугла, па видимо како је поред структурирања друштвености троугао задужен и за њено представљање. Због њега се све фигуре које се појављују, као и њихове мотивације, подводе се под логику „приватног позоришта“.

Захваљујући његовим низовима дисоцијација и идентификација, можемо да кажемо да се Траклов лирски субјект (као и Рембоов) запутио у правцу, уколико није и ступио на територију револуционарног несвесног улагања у желеу, који говори: „[Ј]а нисам један од вас, ја сам онај споља и онај детериторијализовани“ (Делез и Гатари,

⁴⁶¹ Психоанализа је у овом процесу имала улогу довршетка, а не разоткривања као што се то обично мисли, будући да је управо она контруисала дијалектику породице, „откривајући унутар ње ‘непрестани напад на оца’, који је истовремен са притиском „нагона против чврстине породице као установе и против најдревнијих симбола“ (Делез и Гатари, 1990: 40).

1990: 86). Иступајући из простора едипалне репрезентације, он поставља услове за пресецање преко „интереса потчињених, експлоатисаних класа и чини да потеклу флуксеви жеље способни да у исти мах разбију све сегрегације и њихове едиповске примене” (Делез и Гатари, 1990: 86). Његова линија бекства, међутим, није једнозначна и кохерентна, што се може и разумети, будући да је јасноћа друштвених улога последица произвођења жеље доминантног поретка. Његова некохеренција, ипак, доводи у питање само бекство, будући да се простори спољашњости, посебно детињства и смрти, успостављају превасходно у релацији са Едипом и зато зависе од њега. Детињство је време у коме се едипализација још није одиграла, али се по правилу одиграва, док је смрт често само једна од дисоцијација, у којима се онда одиграва повратак оца и казне (на пример, у „Сну и помрачењеу” отац је тај који умире и враћа се из мртвих).⁴⁶² Животиње су такође амбивалентне будући да њихово животињство некада може бити одређено казном или иступањем у спољашњост, али и забрањеним ужитком, па је деградација субјекта на ниво животиње поново само последица забране.

Сама чињеница да лирски субјект троши толику енергију да пронађе процеп у логици поретка говори нам да „уписујући се у бележење жеље, уносећи у њега своју моћ, она врши масовно заробљавање производних снага” (Делез и Гатари, 1990: 102). Кроз трансгресију, кривицу и кастрацију, жеља се затвара у испарцелисани простор модерности: „Када јој се пружи изобличујуће огледало родоскврњења, жеља бива посрамљена, запањена, доведена у безизлазну ситуацију, те је лако убедити је да се одрекне ‘саме себе’ у име виших интереса цивилизације” (Делез и Гатари, 1990: 98). Али „виши интерси” само су замена теза, будући да се са цивилизацијом идентификују захтеви репресивног режима, па се и побуна против њега представља као побуна против саме „цивилизације”. Субјект мора зато да се припреми на побуну против цивилизације или да прихвати да оно што се као такво представља није ништа друго до идеолошки конструисана подела чулности која није историјска судбина. Едип је стога „на крају, а не на почетку” (Делез и Гатари, 1990: 83) произвођења жеље и као

⁴⁶² Пред крај ове песме у прози сусрећемо се са следећом сценом: „O, wie stille war das Haus, als der Vater ins Dunkel hinging. Purpurn reifte die Frucht am Baum und der Gärtner rührte die harten Hände; o die härenen Zeichen in strahlender Sonne. Aber stille trat am Abend der Schatten des Toten in den trauernden Kreis der Seinen und es klang kristallen sein Schritt über die grünende Wiese vorm Wald” (Тракл, I, 1987: 150) [„O, како је тих био дом кад је отац отишао у тмину. Пурпурно је сазревало воће на дрвету и баштован је пословао grubим рукама; о, костретна знамења под блиставим сунцем. Али тихо је увече ступила сенка мртваца међу родбину што га је оплакивала, и кристално му је звучао корак преко зелене ливаде пред шумом” (Тракл, 1990: 139)].

„неупоредиви инструмент заједништва, Едип је последња потчињена и приватна територијализација европског човека” (Делез и Гатари, 1990: 83).

У начину на који се успоставља простор Тракловог песништва јасно је да је велики напор уложен управо у борби за детериторијализацију, кроз показивање рушевних зидова, субјеката уништених њиховим ограђивањем и жудњом за спољашњошћу, али се истовремено пројектује и процес ретериторијализације кроз кретање по граници и пастирску бригу о бићима. У свим својим линијама бекства, чини се да једино што Траклов лирски субјект не успева да досегне јесте схватање према коме „мит износи на позорницу личности дефинисане као отац, мајка, син и сестра, док те сродничке улоге пропадају поретку конституисаном самом забраном...: инцест не постоји” (Делез и Гатари, 1990: 130). Средишња слика његовог песништва у којој се спољашњост лишена инцеста наговештава јесте слика звезданог неба, неба коначно лишеног сунчаног средишта, у коме су различите улоге и различити токови могући. Зато његови јунаци по правилу посежу за својом звездом, али на крају остају сами, а њихов захтев не постаје захтев целе заједнице.

2.5. Рат уместо разрешења

Уколико су средишњи мотиви његовог песништва заиста постављени на позорницу заједнице (буржоаског друштва на прелазу из деветнаестог у двадесети век), онда бисмо морали да се осврнемо на оне његове песме у којима се она суочава са њеном пропашћу која је дошла са Првим светским ратом. У многим Тракловим песмама, говори се о беди и пропадању Запада⁴⁶³ и наговештава се нека врста катаклизмичког догађаја („Запад” [Abendland], „Срце” [Das Herz], „Вече” [Der Abend], „Олуја” [Das Gewitter], „Ноћ” [Die Nacht] итд), али немамо довољно простора да се њима бавимо. Уместо тога, осврнућемо са на његову чувену позну песму „Гродек” [Grodek], у којој се сведочи о искуству рата:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.

⁴⁶³ Ричард Милингтон исправно запажа како се нарушавање светлости, непрестано враћање мотива вечери и ноћи треба препознати као поетско отеловљење урушавања западне цивилизације (Милингтон 2011: 526-27). Исти мотив препознали смо и код Елиота.

Doch stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel.

(Тракл, I, 1987: 167)⁴⁶⁴

На самом почетку песме јасно нам је да је граница спољашњости и унутрашњости поништена, и дивљина којој су припадале животиње, биљке и нежива материја, сада је испуњена новим „немим говором”, звуком „смртоносног оружја”. Морамо, међутим, бити пажљиви да дати опис не прочитамо као пад режима у његово природно стање. Са наступањем рата човек се не „спушта” из културе у дивљаштво, већ долази до комплексног мантевра којим поредак суспендује своје важење, што значи да сада сви људи бивају изузети из своје људскости, односно престају да буду субјекти закона режима, што их доводи у простор неразазнајности, али не и предзаконско стање. Њихова неразазнајност може се разумети као унутрашње укидање границе која их је одржавала у њиховој људскости, тако да се сада више не могу разликовати од животиња, као што се и читав простор више не може разликовати од дивљине. Али то не значи да се ступило у спољашњост већ да је читав простор трансформисан према ономе што је сам поредак пројектовао као своју дивљину па су и сви субјекти доведени до ступња „дивљачи”. То, наравно, значи да је читав простор сада простор лова и ловине, а да су људи једни у односу на друге сви постали ловци и ловина. Друга Траклова позна песма која говори о искуству рата „На истоку” [Im Osten] завршава се стиховима „Wilde Wölfe brachen durchs Tor” (Тракл, I, 1987: 165). Пробијање капије није ступање неке постојеће спољашњости у унутрашњост, већ је преклапање онога што се пројектовало као спољашњост са унутрашњошћу. Дивљина, дакле, није она за којом је субјект трагао већ она коју је сам поредак произвео.

⁴⁶⁴ „Увече брује јесење шуме / од смртног оружја, златне равнице / и језера плава, над којима сунце / тмурно се котрља; обујима ноћ / ратнике самртнике, дивљу жалопојку / њихових смрвљених уста. / Ал’ тихо се скупља у ниским ливадама / црвен облак где јаростан борави бог, / крв проливена, месечаста свежина; / у црну трулеж сви путеви воде. / Под златним грањем ноћи и звезда / лелуја сестрина сенка кроз ћудљиви луг / да поздрави сени јунака, крваве главе; / и тихо брује у трсци тамне свирале јесени. / О гордија туго! тучани олтари, / ватру којом дух гори огроман данас храни бол, / унуци нерођени” (Тракл, 1990: 157).

У оваквом стању долази до специфичне трансформације у домену забране/заповести коју спороводи отац. Будући да је суспендована подела чулности на спољашњост и унутрашњост, на репрезентовано и нерепрезентовано, сам закон на коме је почивала ова подела би требало такође да буде суспендован. Али песма нас суочава са неочекиваним преокретом: на ливадама на којима се сакупља „црвени облак” борави „бесан бог”. Уместо да се налази на небу, бог је сада на земљи, помешан са смртницима који наричу смрвљених уста. Насиље рата које се одиграва пред погледом лирског субјекта није учињено противно закону оца, већ се у овим стиховима имплицира: бес рата је бес бога (као што је и жеља субјекта увек жеља Другог). У овом стиху се логика која је била примењена искључиво на појединца и његов однос са оцем сада изводи на светско историјску позорницу и заузима на њој своје место: насиље рата (бес бога) јесте казна коју спроводи отац над сином због престапа који је починио. Али као што смо видели у ранијим песмама, његов преступ није био ништа друго до праћење очеве заповести која је од њега тражила оно што му је бранила. Другим речима, престапа нема, казна коју ратници спровode једни над другима није ништа друго до оспољавање насилне структуре моћи самог режима, самог арбитарног оца. Његово присуство на ливадама можемо разумети као коначно заравњивање вертикалне структуре којом постаје очигледно да средиште поретка није у оностраности (иако се као такво представља), већ на Земљи, као једно од Новалисових „авети” које владају у одсуству богова: другим речима, идеологија.

Начин на који се говори о смрти, међутим, можда је најзначајнији део ове песме. Прво сазнајемо да „сви путеви воде у црно распадање” чиме се износи исказ који претендује на универзално важење („сви путеви”), али га морамо пажљиво позиционирати уколико желимо да га разумемо: њиме се не говори превасходно како у свим околностима сви путеви воде у црно распадање, већ како у датим околностима сви путеви у њу воде. Кретање појединца је према томе одређено светском историјском позорницом на којој се налази и ово је можда најпесимистичнији исказ у Тракловом песништву. Уколико је раније покушавао да пронађе спољашњост у односу на режим чулности, крећући се у различитим правцима, његово становиште је да у тренутку писања песме излазак више није могућ.

Поставља се, међутим, питање за кога излазак није могућ? Уколико је позиционираност одлучивала о кретању, значи да она одлучује и о могућности, па излазак више није могућ за ратнике смртнике, који су већ обухваћени ванредним стањем рата и коме су (у песми „На истоку”) успостављени као „вукови”, али не у

односу на неку „дивљач” већ једни у односу на друге. Излазак, дакле, није могућ за оне који делују у име „бесног бога” и унутар чијих бића постоји граница која је суспендована захваљујући чему они могу истовремено да буду људи и вукови. Дакако да је ово представљало читаву једну генерацију Европљана који су мобилисани и послати на фронтове широм континента. Ова песма нам говори како је за њих већ касно, како су они већ „мртви” иако су живи, односно како су у извесном смислу сви већ сведени на голи живот који *може бити одузет али не и жртвован*.

У ранијим песмама смрт смо препознали као једну од линија бекства, коју је субјект покушавао да спроведе над самим собом као очеву казну, како би избегао његов надзирачки поглед и кривицу. Али будући да је сам отац окупирао простор смрти (чаробњак који се игра змијама) овако нешто по правилу није функционисало. Са друге стране, смрт је такође била реална, насиље којим се завршавао покушај бекства (дивљач која крвари), почињено од стране ловаца у име (немоћног) оца, којим се поредак одржавао и обнављао. У овој песми ситуација је амбивалентна: „духови јунака”, „кржаве главе” сусрећу се са „сестрином сенком” у „ћутљивом шумарку”. Сасвим неочекивано ратна сцена нас враћа на едипалну позорницу. Јасно је да овде не може бити речи о линији бекства којом би духови јунака, захваљујући смрти, иступали из очевог поретка у простор нерепрезентације унутрашњости заједнице, али је сцена испричана у овим категоријама. У извесном смислу, ратници су напустили поредак и ступили у његову спољашњост, али она је реална спољашњост, непостојање, које се овде поново износи у категоријама постојања.

У читавој песми долази до мешања чулног и натчулног (бог на земљи) и мртвог и живог. Али је значајно да ратници који су умрли иступају из рата, напуштају га, више нису обухваћени његовом логиком. Ако ништа друго, ово нам говори да рат није природно стање и да се не треба читати као пад људског друштва у дивљаштво, већ као насиље које сам режим спроводи, кроз суспензију његове соспствене границе између себе и пројектоване спољашњости. На тај начин ова граница се показује као лажна, а једина реална граница постаје смрт. Рат је начин да се режим детериторијализује и да своју симболизацију чулне стварности учини тоталном (да се његова „мапа стварности” и стварност преклопе).

Захваљујући њему, унутар чулне стварности више нема простора у који се може ступити, унутарсветска спољашњост је укинута оног тренутка када је поредак суспендован. Једина спољашњост која је опстала је спољашњост непостојања над којом режим нема и не може имати власт, будући да његова власт почива на монопољу

над смрћу. Уколико нема спољашњости, уколико се стварност у потпуности успоставља према захтевима оца, није, дакле, „инцестуозни” појединац тај који је неморалан, сам поредак је неморалан. Али неочекивани преокрет, сусрет ратника са сестром у смрти, говори нам да чак и у непостојању нема изласка из Едипа. Ратници се сусрећу са својим наводним објектом жеље, што значи да су криви, да су заслужено страдали, да их је отац са пуним правом казнио. Другим речима, логика рата је таква да се уместо слома режима који га је покренуо и у чије име се води, сам режим обнавља. И то је најекстремнији облик његове ретериторијализације у којој се чак и смрт укључује у његова кретања. За модерног човека више нема спољашњости.

Последњих неколико стихова, међутим, завршавају се обраћањем нерођеним унуцима и усмерени су будућности. У њима, дакле, није реч о синовима, јер ратници који умиру су синови, већ о онима који долазе после и који још увек нису уписани у дисјунктивну синтезу Едипа. Речи ове песме упућене су њима колико и читаоцима, будући да само чињеницом да генерација синова страда у рату доводи у питање даље обнављање троугла. Они неће заузети место очева, већ су и у смрти синови и браћа. Рат у овом смислу представља самоурушавање поделе чулности која се заснивала на породици. Синови су кажњени, али баш зато смрт над њима више нема моћ и они су ослобођени да буду оно што им се бранило и заповедало од самог почетка, они сада могу да се „играју са својим змијама”. Кажњавајући их, отац је у крајњем био неуспешан у својој забрани јер сублимација никада није остварена. Да би режим опстао, казна мора да остане претња. Са друге стране, нерођени унуци, они који ће доћи након генерације синова, морају се поставити у односу на њих.

У овом светлу можемо прочитати претпоследњи стих: „врели пламен духа храни данас један огроман бол”. Са новалисовског идеалистичког полазишта, могли бисмо рећи како је кретање ратника повратак кући, ступање у крило ноћи, која је друго име духа као почела. Њихова би се смрт у том контексту могла читати као моменат у кретању духа који се враћа самом себи, који чак и ужасно разарање рата претвара у јединство. Мртви ратници били би уклопљени у целину, а њихова смрт осмишљена и оправдана. Али ватра духа овде захтева храну, дакле, није независна већ почива на чулности, на поступцима смртника који подносе огроман бол којим она опстаје. Ватра није порекло у које се смртници враћају, она је производ њиховог страдања, које би могло да буде њихово порекло једино уколико би давало њиховом животу и смрти смисао.

Али шта је производ смрти ратника? Одговор није дат, само је упућен поглед ка унуцима. Режим који их је одвео у пропаст довео је у питање сопствено самообнављање, што значи да постоји могућност да ће захваљујући њиховој „жртви” на „тучаним олтарима” доћи до дисконтинуитета са његовом логиком. Са друге стране, будући да је „бесни бог” остварио своју претњу и казнио синове, унуци имају довољан разлог да се повинују његовим дисциплинарним захтевима и да се њихово обнављање настави. Због тога смрт ратника не мора да буде схваћена као жртва (која има одређену сврху и смисао). Бол је, према томе, нечувени притисак на режим, а пламен духа језик који обухвата и њега и његову спољашњост. На унуцима остаје да разреши како ће испричати своју заједницу.⁴⁶⁵

Због описаног прекалапања породице и заједнице, нашу интерпретацију можемо да проширимо на још један начин. Више пута је речено како се у Тракловој поезији породица јавља и проблематизује као компетенција на основу које се врши подела чулности, места и времена, видљивости и буке у заједници. Захваљујући едипалној структури, одређивани су спољашњост и унутрашњост, оно што је представљиво и оно што се не може представити. Поезија је, међутим, фигурирала као простор у коме се начин функционисања ове компетенције проблематизовао, управо као језик који се налази са обе стране поделе и, према томе, може да сведочи њеним принципима изван онога што сама подела о себи може да каже. У том смислу, за њу није постојало ништа непредстављиво, тако да су дивљина, детињство и смрт сви били испевани. Ово је поезији дало посебну функцију говора који превазилази захтеве актуелног режима чулности и који зато може да у простор видљивости донесе оно што раније у њему није боравило. Поезија се стога може разумети као напад не само на оца, не, дакле, на арбитрарни основ заједнице, већ као напад на саму логику којом се оцу додељује повлашћена позиција одлуке о говору и ћутању. Траклов језик и мотиви су зато нужност писања којим се иступа из „очевог” оквира: уместо сублимиране сексуалности, даје нам инцест; уместо разума, лудило; уместо дана, ноћ; уместо културе, дивљину; уместо живог, мртво итд. Траклова поезија почива на двоструком

⁴⁶⁵ Описану абиваленцију примећује и Петер Зајац: „Синтагма *нерођени унуци* може да има два значења: унуци који се никада неће родити (јер оно што су створили очеви уништава синове који су могли постати очеви својих синова), али и унуци који се још нису родили и који би могли да савладају неразрешиви сукоб између очева и синова, да заснују нову цивилизацију” (Зајац, 2015: 82).

покрету детериторијализације, којим се важећи језик напушта и којим се ступа у његову спољашњост у којој се врши ретериторијализација у виду дисциплинованог језичког израза, са стилем као апсолутним начином гледања на ствари. Његов језик обухвата поделу чулности тако што је одражава у себи самој, али истовремено врши минимално одступање којим се кроз одраз показује вишак који подела сама не обухвата и захвахваљујући коме све што је представљено бива доведено у питање.

3. Милош Црњански: даљина као завичај

Уколико је Траклова поезија окончана у Првом светском рату, можемо да кажемо како је поезија Милоша Црњанског (1893–1977) из њега ступила на књижевну сцену. Иако је много пре тога, 1908. године, објавио своју прву песму, „Судба”, и припремао се да у годинама пре почетка рата „иступи” као књижевник,⁴⁶⁶ његов песнички израз и поглед на свет толико су дубоко обележени искуством рата да би свако читање његовог песништва без свести о њему деловало као фалсификовање.⁴⁶⁷ Са друге стране, сам рат може се разумети као симптом дубљих контрадикција предратне Европе,⁴⁶⁸ које су дуго биле присутне у њеној друштвеној стварности, а које је песник искусио као припадник српске националне мањине унутар Аустроугарске Монархије, у њеној непрестаној борби за видљивост и право на постојање, али и у поражавајућим компромисима којима се куповао мир. Не посежемо на овај начин за биографским подацима као оруђем интерпретације, нити постулирамо текст као одраз неке објективно постојеће стварности, већ говоримо о позорници на којој се, посебно рано песништво Црњанског, појавило у виду једног могућег одговора на проблеме постављене репрезентованим односима империје и периферије, класе и нације, појединца и колектива, политике и поетике, кривице и невиности, сексуалности и смрти. Суматраизам, или етеризам, како се у почетку песнички пројекат Црњанског називао, као покушај свеобухватне прерасподеле чулности, тешко да се може разумети без његовог насилног историјског наличја.

Своје прве послератне лирске радове, који су за тадашњу књижевну сцену представљали неку врсту шока, објављивао је, као што је познато, у часописима, „на

⁴⁶⁶ У писму Јулију Бенешу, поводом објављивања песме „Химна” у *Савременику* 1917. године Црњански каже: „Штовани господине. Има нас многих који годинама већ ћутимо. Мене је затекао рат баш онда, кад сам хтео иступити” (Црњански, цит. у Тешић, 1994: 243).

⁴⁶⁷ У „Коментарима” уз *Лирику Итаке* он наводи: „Код Поткамијена (ако ме сећање не вара), поред ловачког пука бр. 28 из Аустрије, грдно смо настрадали. Изведени смо на једно брдашце, откуд се градић, као Шпанија, видео. Кад се појависмо, артиљерија нас је почела тући као да смо на егзерциришту. / То је било тачно. / Официри су нам, после, причали да је то било стрелиште руских топова, за вежбу. Имали су одстојања измерена. / Са тог брдашца мало се наших у шуме иза нас вратило. / То вече, рањеници су одвезени тако да су ноге и руке висиле из кола, као кад телад возе на кланицу. / Био сам се грдно препао. Видео сам да ћу погинути. / Крај свега тога, ја сам у Галицији и песме писао. / Кад бих се удаљио из чете и зашао иза неке куће у шумарку, да легнем у траву, два Словака моје десетине, која су ме нарочито ценила, мислила су да вршим нужду” (Црњански, 1993: 211).

⁴⁶⁸ У том смислу смо сагласни са становиштем које износи Владимир Гвозден у есеју „Религија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница”: „Не ради се овде само о томе да песник сведочи о распадању заједница и држава у контексту Великог рата, већ је реч и о сеизмографском запису дубљег процеса фрагментације повезаног са темељним наративима и противречностима модерности” (Гвозден, 2013: 124).

страницама загребачког *Савременика* и *Књижевног југа*, потом *Дана*” (Тешић, 1994: 271). Њихова кулминација ће свакако бити *Лирика Итаке* [1919], која је као што сведочи Тодор Манојловић „фрапирала [...] слободом казивања ствари које се дотле у стиху нису смеле ни поменути” (Манојловић, 1987: 304). Пре чувене збирке, Црњански ће објавити лирску драму *Маска* [1918], а ускоро и први роман *Дневник о Чарнојевићу* [1921] и лирску прозу *Приче о мушком* [1924], којима ће заокружити своје рано стваралаштво. Остављајући по страни питање да ли је оно авангардно или модернистичко, извесно је да се у њему заступа ново схватање уметности, којим се непосредно доводи у питање њено раније институционално место.⁴⁶⁹ Као и нека друга дела Црњанског⁴⁷⁰, и *Лирика Итаке* има више варијанти, што је посебно значајно ако знамо да у њеној првој верзији нису штампане песме „Победи”, „Песма”, „Робовима”, „Николи I” и „Куга”, које су све објављене у различитим часописима 1918. и 1919. године. Све ове песме се „тематски, и садржински-структурно, стилски, значењски, чак и контекстуално уклапају у целину *Лирике Итаке*” (Тешић, 1994: 253). Њихов изузетно оштар полемички тон, међутим, говори нешто о ауторској одлуци и граници саме концепције првог издања ове збирке или пак о тадашњој политичкој клими у којој су границе споља биле постављене.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ У нашој књижевној историји и критици усталило се становиште према коме је Црњански авангардни песник у смислу радикалне иновације и раскида са традицијом, што је у извесном смислу оправдано становиште. Уколико, међутим, пођемо из теоријског оквира Петера Биргера, једног од најзначајнијих теоретичара авангарде двадесетог века, чини се да би било исправније да овај термин не примењујемо на његово стваралаштво. Авангарда, према Биргеровом мишљењу, у себи подразумева напад на саму институцију уметности који је усмерен усмерен „против апарата дистрибуције, којем је уметничко дело подређено, и против статуса уметности у грађанском друштву, статуса описаног појмом аутономије” (Биргер, 1998: 33). Биргер у њој препознаје захтев за *превазилажењем* и *укидањем* институције уметности. Црњански је, као што смо рекли, заиста напао место институције уметности у тадашњој српској књижевности, али ни на једном месту се није залагао за њено укидање. Она је код њега, управо обрнуто, као аутономна естетска пракса (што не значи и аполитична), требало да проналази и ствара нове вредности које би се спуштале на ниво свакодневног. Ово је типично за уметност модернизма. О томе можемо наћи сведочанства на бројним местима. Тако, на пример, у писму Јулију Бенешу наводи „ја верујем у l’art pour l’art – и поносит сам и знам шта хоћу” (Црњански, цит. у Тешић, 1994: 243); у „Објашњењу ‘Суматре’” каже: „Већина нас ‘најновијих’ иако смо на политичкој левици, одбацује све ‘корисне, популарне, хигијенске’ дужности, које јој код нас људи са извесном традицијом, људи без осећаја за уметност, а препуни социолошког самољубља, тако често намећу. Социјализам, на пример, не ширимо лирским песмама” (Црњански, 1993: 288); у „За слободни стих” каже се: „Наша књижевност имала је ту част да служи национализму, у једној трагичној и величанственој епохи. Изгледа да се код нас мисли ставити је сад у службу антиалкохоличарских и синдикалистичких друштава. Међутим она, ипак, није зато ту” (Црњански, 1999а: 25). Очигледно је из наведених одломака да Црњански издваја уметност као посебну естетску праксу инистирајући на њеној аутономији. Више о односу авангарде и модернизма видету у: Брадић, 2014а: 41–50.

⁴⁷⁰ Видети: Горана Раичевић, *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига, 2010.

⁴⁷¹ Описујући објављивање своје збирке Црњански закључује реченицом: „Галиматијас песника, цензуре, и штампара” (Црњански, 1993: 266).

Након *Лирике* Црњански више неће написати ни једну нову песничку збирку иако ће наставити да пише и објављује појединачне песме у часописима. Један део ових песама биће укључен у књигу *Одабраних стихова* (1954) и у *Итаку и коментаре* (1959), али ће тек у *Лирици* из 1965. године све оне бити окупљене у циклус „Привиђења”. Најчувенија од ових песама је, наравно, „Суматра” објављена у *Српском књижевном гласнику* већ 1920. године, са пропратним „Објашњењем ‘Суматре’”, које је прихваћено као средишњи манифест српског авангардног песништва. Поред песама из „Привиђења” преостале су још само поеме Црњанског, које заузимају посебно место у његовом песничком опусу и кроз које се може пратити његов даљи развој: „Стражилово” [1922], „Србија” [1926] и „Ламент над Београдом” [1962]. „Стражилово” је, у извесном смислу, граница његовог раног лирског стваралаштва, будући да су и у њему сакупљени сви битни мотиви *Лирике* и поново повезани у целину, кроз семантичку трансфиксацију удаљене „Суматре” у правцу завичајног „Стражилова”. У поеми „Србија” видимо наставак овог процеса сада већ у оквиру продубљених интересовања Црњанског за српски барок и 18. век, у чијим координатама се одиграва друга етапа његовог стваралаштва и настанак *Сеоба*. Свој песнички опус Црњански ће закључити „Ламентом” у коме се поново обрађује мотив завичаја, али уместо неодређеног оквира „Србије” он добија лик главног града. Поклапајући се мотивски и проблемски са *Романом о Лондону* (1971), „Ламент” се може разумети као дело позног стваралаштва Црњанског.⁴⁷²

Црњански је иза себе оставио бројне есеје, приказе и чланке, посвећене књижевности, визуелним уметностима и историји. У њима се, можда и неочекивано, ретко експлицитно обрађује питање чулности. Најдрагоценији су нам зато аутопоетички искази дати у добро познатим текстовима „Објашњење ‘Суматре’” и „За слободан стих”. У првом он наводи:

Без баналних четворокута и добошарске музике досадашње метрике, дајемо чист облик екстазе. Непосредно! Покушавамо да изразимо променљиви ритам расположења, који су, давно пре нас, открили. Да дамо тачну слику мисли, што спиритуалније! Да употребимо све боје, лелујаве боје, наших снова и слутњи,

⁴⁷² Александар Петров, међутим, сматра да у поезији Црњанског постоје само две стваралачке етапе: „Друго раздобље Црњансковог песништва и последње, завршава се песмама *Лето у Дубровнику 1927.* и *Привиђења*. Пре тих песама написани су *Стражилово* и *Србија*, а после њих биће написано и завршено Црњансково песничко дело – *Ламент над Београдом*” (Петров, 1971: 77). Са друге стране, даље у својој студији, он наводи да постоји „пет чинова Црњанскове поезије” (Петров, 1971: 140), које детаљно описује. О свему овоме биће више речи даље у тексту.

звук и шапутање ствари, досад презрених и мртвих. У форми то није богзна шта! Али, делимо ритам сунчаних дана, од вечерњих ритмова. Не мећемо све то у приправљене калупе (Црњански, 1993: 290).

На неколико места Црњански ће изнети тврдњу како је ритам екстаза („За слободни стих”, 1999а: 28, 29), чиме се директно одговара на формалне приговоре и наводну хаотичност „новијег” песништва. Реч је, наравно, о шоку који је на нашој књижевној сцени изазвао слободни стих и који је донео драматичну промену економије садржаја и форме, истинску прерасподелу видљивости, будући да је са њиме одједном било могуће изразити одређене садржаје које класични везани стих није толерисао. Обрачун са „баналним четворокутима” последица је померања хоризонта перцепције, којим се одједном неуметничко установљава као уметничко у домену песништва. У тексту „За слободни стих” Црњански ће навести: „Није ритам оно што чини песму песмом и није ритам само добовање дванаестерца” (Црњански, 1999а: 28). Посреди је, дакле, преображавање самог схватања уметности, померање границе која је разграничавала њену спољашњост од унутрашњости, и, рекли бисмо, коначни слом репрезентативности на коме се у нашој књижевности радило још од појаве романтизма. Последњи њен бастион био је везани стих, као сигурно почело којим се језик раздвајао унутар себе самог на уметнички и неуметнички. Оно што Црњански у одломку из „Објашњења ‘Суматре’” наводи јесте да овакав основ више не постоји, односно, да се удвајање језика више не може априорно учврстити.

То не значи да ово удвајање не постоји, већ да се оно успоставља изнова са сваким песничким изрицањем, на основу чега можемо разумети његову формулацију ритма као екстазе: ритам је *ek-stasis*, *из-ступање* из устаљеног свакодневног говора у језик који је адекватан „израз расположења”, односно који је адекватна „слика мисли”, чулни облик духа. Посебно значајно је што Црњански не говори о свакодневном говору као некој неутралној датости, већ директно наводи о ком регистру је реч: „Покушавамо да нађемо ритам сваког расположења, у духу нашег језика, чији је израз на ступњу фељтонских могућности!” (Црњански, 1993: 290). Није у питању улични већ *фељтонски* говор, говор штампаних медија који онемогућује размену форме и садржине, расположења и израза, духовног и чулног. Као и у другим модернистичким пројектима и овде је реч о нападу на медијски наметнуте оквире перцепције стварности, другим речима, на одређену поделу чулности, у којој „боје, лелујаве боје, наших снова и слутњи, звук и шапутање ствари” нису могући, у којој су они „презрени” и „мртви”, у којој они припадају нерепрезентованом и нерепрезентативном.

„Приправљени калупи” везаног стиха и фељтонски говор медија руководе појавношћу дотадашњег песништва, одређујући његов институционални статус. Али као што видимо, Црњански не покушава да својим интервенцијама (као авангардисти) укине или порекне уметност као институцију, већ да у типично модернистичком маниру прошири оно што се сматра уметношћу одржавајући њен аутономни статус,⁴⁷³ чинећи то како би се проширила њена естетска делотворност (ово је процес који у модерном песништву започиње са Бодлером, али је омогућен захваљујући романтичарском редефинисању самих његових полазишта). У том смислу, оправдање за нове уметничке форме морамо разумети и као њихов циљ:

Свуд се данас осећа да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина, рушевина, и обишле свет и вратиле се дома, тражећи мисли, законе и живот какви су били. Тражећи стару, навиклу, књижевност, познате, удобне, сензације, протумачене мисли. Лирску поезију вечних, свакидашњих метафора, оно драго циле-миле стихова, сликова, хризантема, које су цветале у нашим, недељним, додацима. Али су дошле нове мисли, нови заноси, нови закони, нови морали! Може се бити против нас, али против наших садржаја, и интенција, узалуд (Црњански, 1993: 289).

Није ратно разарање овде наведено као неки спољашњи аргумент за тврдњу да они који су га проживели имају права да у језику чине шта им је воља, већ је ствар обрнута: они који су га проживели морају да проговоре другим формама како би уопше могли да изразе искуство коме су били сведоци. Црњански о томе говори и на следећи начин: „Што се, пак, тиче наших, хипермодерних садржаја, ми их се не бојимо. За њима корача маса оних који су међу лешинама, под отровним гасовима, осетили и те како ‘хипермодерне’ сензације” (Црњански, 1993: 290). Нова форма је нужност искуства, а не самовоља појединца. „Старе”, „навикле” и „удобне сензације” могле су се изразити старом формом, али стварност коју је створио рат више им није сразмерна. И овде као и на другим местима у модерном песништву видимо да више није реч о лепом већ о истинитом, а нова форма је потребна како песништво не би било фалсификовање стварности.

⁴⁷³ У приказу „Марко Ристић: *Од среће и од сна*”, Црњански ће, на пример, навести: „Стих није нем и чулан, као руски балет и црначка музика, већ красна и несхватљива игра једног језика, непреводива и непопуларна, што можда ишчезава” (Црњански, 1999а: 326). Поезија је, према томе, несводива на било шта ван себе и зато непопуларна, што је исказ у коме се инсистира на њеној издвојености од масовне културе. Нешто слично ће рећи и у приказу Расткових *Откровења*: „О некој широј читалачкој публици за ову књигу не може бити ни говора [...] Песник ове збирке, – то га ослобађава свих прекора – и није тражио популарност” (Црњански, 1999а: 324). Још једном видимо како се оправдава повлачење уметности пред најширом публиком у њену аутономну сферу, чиме се омогућује и оправдава њена херметичност.

Такође, то значи да постоји темпроалност форми која је повезана са самим светским историјским кретањем: оно што је у једном тренутку можда и било адекватан израз у следећем постаје фалсификовање.⁴⁷⁴ Инсистирање на обнављању и одржавању превазиђене форме тада постаје симптом режима чулности који интервениште у домену естетске праксе како би насилно одржало одређену слику стварности, односно одређену констелацију времена, простора и приступачности ономе заједничком, на коме дати режим почива. Борба за нове форме испречава се на пут овом пројекту, а екстаза ритма постаје иступање и супротстављање актуелном режиму чулности.

3.1. Рецепција: од бруталности до равнотеже

Када је чулност у питању, стваралаштво Црњанског је свакако занимљиво и различити аутори повремено су се на њега освртали, али оно никада није било средишњи предмет њиховог интересовања. Међуратни критичари га ретко коментаришу, иако им она није била сасвим изван хоризонта перцепције. Међу првима је на њу скренуо пажњу Љубомир Марковић у тексту „*Лирика Итаке* Милоша Црњанског” [1920], у коме се поред похвалних речи, разлочи за критику ове збирке смештају управо у домен чулности, када се истиче како она „постаје несносна поради оних бруталних сенсуалних поинта, сасма непотребних, којима јој песник даје силом биљег бећарске разузданости, а себи неукусну позу бизарности” (Марковић, 1994: 191). Иако се у свом чланку о *Лирици Итаке* Бранко Лазаревић не осврће директно на чулност, у есеју „Предратна и поратна причања” [1924], поводом *Дневника о Чарнојевићу* износи проницљиво запажање како је приповедање Црњанског усмерено на „сировину, чулни факат, нервни рефлекс, нервно треперење у првом облику, ‘динамичку сенсацију’” (Лазаревић, 1994: 174). На другом месту, он истиче како је филм као уметност утицао на обликовање његовог приповедачког поступка, као брзо и неповезано ређање слика. Оба ова аутора се, дакле, слажу да је у стваралаштву Црњанског посредни нека врста бруталне/непосредне чулности, а у завистности са којих позиција се наступа то може, али и не мора бити пожељно у уметности.

Светислав Стефановић ће у свом чланку из 1921. године пружити осврт на одређене димензије чулности *Лирике Итаке*, одговарајући Марковићу, али и другим

⁴⁷⁴ У закључном делу есеја „Моји енглески песници” Црњански наводи, поводом једне песме Џона Фаулера: „Ја мислим да ће поезија бити вечна, иако је оно што песници пишу промењиво, као и живот људски, као и времена, као и столећа у којима живимо [...] Шта је поезија, на то питање свако столеће мора дати одговор” (Црњански, 1999а: 205).

критичарима Црњанског, када наводи како се „носталгија за даљинама у Дучића завршава и испуњава са једном женом која негде далеко [...] тужи и плаче, мислећи на песника, који чезне и плаче и никада се утешити неће. Најзад се све носталгије Дучићеве завршавају са женом. И не само код њега него и код других, већих и мањих. Можда и код самог Бодлера” (Стефановић, 1994: 212). Код Црњанског је, према његовом мишљењу, „жена само један облик, један од израза шире, дубље бескрајније једне универсалне чежње бића да се саопште једна другима” (Стефановић, 1994: 212). Предмет спора ових критичара је ерос, начин на који се сексуалност исказује и интегрише у песнички говор. Није, дакле, код Црњанског посредни „бећарска разуданост” када се приступа еросу, напротив, уколико бисмо могли говорити о тако нечему, поезија раније генерације, чија је сликовност у већој мери сублимирана, зауставља се ближе чулности, на жени као објекту жеље, док се код Црњанског она превазилази у чежњи за универзалном комуникацијом. Чулност се јавља као домен језика, уређености и саопштавања, не само међу људима него и међу свим бићима, а песништво Црњанског, преображава однос између субјекта и објекта жеље.

Друго Стефановићево запажање тиче се самог језика поезије Црњанског: „[М]узикалност је у његовој поезији и то не само у ритму речи, него у самој унутрашњој мелодији осећања израза, фразе, у оној унутрашњој вибрацији душе, од које подједнако дрхте и мисли и осећања и мозак и срце и нерви сами” (Стефановић, 1994: 216). Једнако као што је на садржинском плану чулност конституисана као медијум комуникације, тако сама материјалност језика доноси одређени вишак који се не може свести на појмовност и метафоричност и који се читаоцу обраћа „немим говором”, усклађеним са његовом сопственом чулношћу и осећајношћу. Другим речима, поезија Црњанског доноси усклађеност садржине и форме, духа и чулности, али не само на нивоу појединачне уметничке творевине већ у смислу онога што је заједничко тексту и читаоцу, због чега управо и може да дође до њиховог односа.

Послератни аутори попут Николе Милошевића и Александра Петрова, који су о Црњанском опширно писали, нису посветили значајнију пажњу чулности, док се дело Петра Цацића може читати само као посредна анализа чулности. Већ према наслову Милошевићеве студије „Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског” [1965] можемо да претпоставимо како ће у центру пажње бити идејни комплекси, а не материјална страна његовог стваралаштва. У томе можемо да видимо и наставак полемике око дела Милоша Црњанског и апологију њене рефлексивности, наспрам наводне екцесивне сензуалности. Милошевић зато само узгредно запажа како је

„значајно да стихови [из поеме *Стражилово*] као што је онај о руци која се диже над провидним брдима и реком представљају један од оних ретко успешних спојева филозофске и мелодијске димензије песничке структуре” (Милошевић, 1972: 259), али пре него што доспе до овог закључка, он упозорава да „није само мелодичност оно што осећамо суочавајући се са стиховима Милоша Црњанског” (Милошевић, 1972: 254). Милошевић се, дакле, осврће на саму материјалност језика, на његову чулну страну, и на начин на који се филозофски/духовни садржаји усклађују са њом: „[Е]мотивна боја, мелодиозност и филозофско значење стихова Црњанског нису поређани једно крај другог као слојеви земљишта. Измеђи њих постоји извесна дубока органска повезаност” (Милошевић, 1972: 261). Повезаност различитих момената његовог израза представљена је као усклађеност идеје и њеног чулног уобличења: „у ‘Суматри’ песник оставља само онолико конкретне одређености колико је довољно да се читаоцу сугерише мисао о универзалној, космичкој блискости свега што постоји, као и мисао о оном универзалном мирењу што одатле произилази” (Милошевић, 1972: 265). Конкретна одређеност није ништа друго до чулни облик мисли, која будући да је универзална, не може да буде до краја чулно упојединачена. Другим речима, уметничка слика Црњанског је *конкретна универзалија*, као што се то каже у хегелијанској естетици.

Александар Петров ће у својој студији *Поезија Црњанског и српско песништво* (1971) почети поглавља о песништву Црњанског минуциозном анализом версификације, којом се показује како у њему не влада метрички хаос као што су тврдили рани критичари, већ да се поред слободног стиха могу уочити и одређене правилности. Али најзначајније запажање када је чулност у питању он износи поводом циклуса „Нове сенке” *Литике Итаке*, у коме, према његовом мишљењу, лирски субјект, „после оповргавања једног негативног, у основи рационалистичког апсолута, у виду државе и свих њених појавних манифестација, истакао је, као замену, као нову могућност човековог потврђивања – култ чула – страсти, телесне љубави. Дакле нешто што би било супротно рационалистичкој концепцији света и човекове егзистенције” (Петров, 1971: 68). Поезија Црњанског се, према томе, чита као нека врста стратешког посезања за чулношћу као алтернативном начину одношења према људској егзистенцији у односу на институционалну рационалност. Са овиме се начелно можемо сложити, али је дати увид потребно продубити и историјски позиционирати. Петров, међутим, убрзо затим долази до контрадикције са самим собом када суматраизам *Лирике* описује као „тежњу за самоуништењем и ослобођењем од чулног и телесног”

(Петров, 1971: 69), те се посезање за чулошћу необјашњиво трансформише у тежњу за превазилажењем чулности у екстатичком предосећању „позитивног апсолута” (Петров, 1971: 69). Он наставља да противречи самом себи када даље наводи да се у овим песмама „очишћен” од чула и телесног, дух [...]осетио поситовећеним са природом и космосом као целином, повезан мистичним везама са свиме постојећим” (Петров, 1971: 69). Чини се као да аутор не може да се одлучи на који начин ће интерпретирати песме Црњанског, као кретање према духу или материји, натчулном или чулности. Можда је одговор на његову дилему то да је у самом песништву ово остало неразрешено.

У даљем току интерпретације аутор се, међутим, опредељује за схватање циља као апсолута, чиме се Црњански успоставља као метафизички песник, који кроз различите етапе свог стварања на овај апсолут пројектује различите ликове. У „Стражилову” то је сам топоним из наслова поеме (Петров, 1971: 108), који се овим својим статусом уздиже на ниво трансценденције. Сама поема, према аутору, наводно представља напуштање „култа чула” (Петров, 1971: 108) видљивог у песмама *Лирике Итаке*. У „Србији”, наравно, сама Србија је овај апсолут (Петров, 1971: 113), чиме се мења његов статус са пуког метафизичког на „завичајни симбол и у метафизичком и у историјском смислу” (Петров, 1971: 118). На крају, „Ламент над Београдом” представља „коначно и непорециво откровење апсолута” (Петров, 1971: 138). Необично је, међутим, што би се на овај начин код Црњанског трансценденција показала национално одређеном, као нека врста племенског божанства којим је постојање читаве заједнице судбински предодређено. Насупрот томе, ми ћемо показати да је посредни комплекснија, унутарсветска релација, као и да би за описивање поезије Црњанског више одговарао атрибут постметафизичког и атеолошког, чиме се и његова визија националне заједнице јавља као далеко мање проблематична.

Петар Џацић ће, у својој значајној студији *Простори среће у делу Милоша Црњанског* (1976), описати тросложно устројство простора у прози и поезији Црњанског. Његово полазиште је начелно разликовање три врсте простора: „Објективни простор, заснован на законима физичког реалитета, затим простор схваћен нашом перцепцијом и најзад, простор стваралачке перцепције, претворен у слике имагинације” (Џацић, 1976: 18). Будући да је „простор репрезентације [...] сложенији у односу на простор перцепције, јер подразумева богатство симболичких функција”, он је „средиште латентне или испољене акције” (Џацић, 1976: 19). Видимо да његова подела, грубо говорећи, одговара Лакановој подели на реално, симболичко и

имагинарно, али да се код њега „простор схваћен нашом перцепцијом” не разумева као као симболичко, већ да се домен уметности разумева на овај начин. Захваљујући томе, читава његова интерпретација показује значајну слепу тачку будући да се уметност види као средиште „акције”, али да се простор перцепције не види као одређени режим чулности, као нешто произведено, а саими тиме и нешто што је подложно овој „акцији”. Зато када говори како Црњански предлаже растакање и етеризацију, наспрам свих других, који захтевају материјалну конкретност ствари, ово није просто захтев да се скину окови „грубе стварности која нам заклања свечане видике правог људског простора” (Цацић, 1976: 33) већ, као што смо рекли, напад на фељтонски језик и перцепцију који су ову стварност уоквирили.

Са друге стране, његов опис суматраистичке перцепције је заиста проницљив: „Посматрање постаје интројекција: свој контекст, човек прихвата као своју бит. Тако се проширује појам нашег. Наше тело је наше. Али и земља може да буде шири појам нашег тела. И космос – још шири. Макрокосмичко рађа микрокосмичко” (Цацић, 1976: 35). Лирски субјект поезије Црњанског, посебно на почетку, заиста не остварује перцепцију на класичан начин релације субјект–објект, већ кроз интројекцију разара форме чулности субјекта (у суматраистичкој верзији „растројства свих чула”), што је у самом основу његовог стваралачког акта. Његов производ су „простори среће”, који се јављају пред многим јунацима Црњанског. У есеју „Утопијско у делу Милоша Црњанског” (1996) Цацић ће навести како је ту реч о „раскошној панорами светлосних животних површина које омогућавају свету да постане слика” (Цацић, 1996: 53), о простору „у коме ослобођена људска сексуалност слави свој узнесени тренутак у декору зеленила природе и вода” (Цацић, 1996: 53). Напоследку, у његовој интерпретацији се поред „простора среће” јављају и раван свакодневице и раван подземља, који такође имају своју чулну конфигурацију, али морамо да закључимо како је описана подела превасходно афективне природе,⁴⁷⁵ док се чулност представља само као пут да се до ових афеката стигне.

⁴⁷⁵ Сами називи и описи ових просторних равни о томе нам сведоче: „1. Раван простора среће: Суматра, Новаја Земља, Алпи, високи врхови Урала, ‘Србија’, ‘Росија’, ‘Београд’ (из Ламента), Фрушка гора; бескрајни плави круг, снег и лед на висинама, небеса, боје, блесак, сјај, даљине, колорисане бистре воде, ваздух, Сунце, зорњача; лабуд, јанг / 2. Раван свакодневице: Неутрална, безлична стварност, која стално опомиње субјекта на старење, на деловање Кроноса, на ход смрти / 3. Раван подземља (Пада): галицијска бојишта, болесничка постеља, ‘топовске хране’ Петра Рајића; модерни Вавилон – Лондон; уста мрака; стварност субјекта из Ламента, кроморан (који говори ‘глас сваке среће тоне у океан’)” (Цацић, 1976: 269). Реч није, дакле, о питању устројства чулности и форми перцепције, иако је ово незаобилазно када се говори о естетској пракси, већ о афективном, о људској срећи и несрећи.

Неколико занимљивих запажања о чулности можемо пронаћи и код Светлане Велмар Јанковић у тексту „Песник тренутка који нестаје” [1978]. Она нам прва доноси увиде о чулном карактеру родних релација у песништву Црњанског: „У овим песмама жена је пре свега тело, могло би се рећи фрагмент тела у неком фрагменту љубави. Од жене остају очи, поглед, покрет, руке, усна и бора око усана, кожа задржани у сећању које је увек само сећање на телесну љубав” (Велмар Јанковић, 2005: 22). Жена је за његовог лирског субјекта „првенствено женка, везана за земљу, плодност, путеност” (Велмар Јанковић, 2005: 23). Видели смо код Петрова да је овакав ерос спадао у „култ чула”, али Велмар Јанковић примећује да се из релације мушкарца и жене може заључити ипак нешто више: „Човек, мушкарац, ‘мушко’ како каже песник, онолико није стваран колико то жена јесте: он је семе ношено ветром, тело свесно своје пролазности које не зна да ли постоји чак ни онда када се исказује у својој чулности. Чулност обележава субјект али га не ограничава” (Велмар Јанковић, 2005: 23). О овоме ћемо нешто више рећи када будемо анализирали песме из „Нових сенки” и „Стихова улица”, а сада ћемо само запазити да се заиста удео у чулности дистрибуира према родним координатама. Субјект кога чулност обележава али не ограничава зато своју жељу према жени преображава у „жељу за сједињењем са елементима света који је у вези са човеком, а није човеков: лишће и дрвеће, биље и потоци” (Велмар Јанковић, 2005: 24). Сав овај свет чулних предмета, према ауторки, означава „медијуме једног ванчулног света који се исказује кроз њихову привидну конкретност” (Велмар Јанковић, 2005: 24). Она се стога слаже са тезом Петровљева о метафизичкој природи песништва Црњанског, али прва скреће пажњу на то да се до натчулног стиже преко женске чулности, односно кроз машинерију родне разлике.

Једини аутор који је читав текст посветио управо чулности код Црњанског јесте Новица Петковић. Он ће у есеју „Песник чулне истанчаности” [1993] навести како Црњански у својим делима „приказује најтананије измене у чулном опажању[...] сва се чула налазе у појачаном раду: види се, чује се, опажа се оно што се раније у нашој књижевности није опајало, или бар није у тој мери” (Петковић, 2005: 73). Овде одмах можемо видети да према Петковићу поезија Црњанског врши прерасподелу чулности, доводећи у поље перцепције оно што раније у њој није било. За разлику од осталих песника српске књижевности, промене код њега не воде „према појмовном и мисленом, него наниже, према опажајној утанчаности. Отуда превагу односе око и ухо,

сликовно и ритмичко-мелодијско” (Петковић, 2005: 73).⁴⁷⁶ Петковић својом интерпретацијом као да се враћа на становишта међуратних критичара, али са друкчијих полазишта, будући да је његово одбацивање појмовног и мисленог директно оповргавање Милошевићевог превредновања дела Црњанског. Петковић, у извесном смислу, враћа Лазаревићевим поставкама обнављајући идеју о динамичкој сензацији: „Динамизовано опажање, са синестезијским преплитањем чулних утисака изузетно је и потпуно ново” (Петковић, 1993: 74), али се овај пут оно не повезује са филмом већ са поетиком футуризма. Кључно запажање за нашу анализу је, међутим, следеће: „Шире узевши суштина поступка је у промени односа између предмета који се описује и онога ко га описује. Ток опажања преноси се на предмет опажања” (Петковић, 2005: 81). Видели смо да је трансформацију односа субјекта и објекта запазио и описао већ Цацић, али Петковић предлаже супротни смер у односу на њега, уместо да се стварност интројектује, субјект се на њу пројектује. Ова два становишта не морају се разумети као супротстављена, у завистности од тога како схватимо унутрашњост и спољашњост субјекта. У сваком случају, оба аутора се слажу да код Црњанског долази до преображаја релације субјект–објект и то управо у пољу чулности.

Зоран Глушчевић ће у тексту „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског” (1996) изнети неколико занимљивих запажања. И за њега можемо рећи како обнавља Лазаревићеве поставке, али овај пут не идеју динамизма већ сировости чулности: „Он је препустио непосредним утисцима које се формирају у зони анималне и телесне хистерије, да говоре о људској трагици без посредовања било чега сем телесних сензација, као да је рацио запао у телесно бунило или се спустио на ниво надражајних реакција. Нема субјективне примесе нити икакве идеологије које би квариле објективност и ‘неутралност’ сензација и сензибилитета” (Глушчевић, 1996: 22). Глушчевић је једини аутор који посеже директно за патологизацијом чулности код Црњанског, чиме имплицитно успоставља неку норму која би наводно требало да буде регулативна. Али чини се како критичар тиме заузима позиције режима са којим песник и полемише. Осим тога, његов став је тешко помирљив са нашим будући да се инсистира на

⁴⁷⁶ Гвозден исправно запажа да је наведени Петковићев став о опозицији високог и ниског у данашњем контексту проблематичан: „Став Новице Петковића имао је уистину смисла у време када је саопштен (премда би, како се чини, добро описао и Растка Петровића); али данас су, као што је знано, категорије високог и ниског, исходишта и полазишта мишљења оспорене и Црњанскова ‘ненормалност’ делује све интелектуалније јер обелодањује екстремне структуре, истине које заједница хоће да сакрије од себе, а које су данас видљивије него што су биле деценију или две раније” (Гвозден, 2013: 127).

одсуству посредовања у песничком говору. Као и Петров и Велмар Јанковић, он закључује како је Црњански почео са „критиком материјалног и чулног подручја живота, а открио његову метафизичку уклетост” (Глушчевић, 1996: 23). Натчулно се још једном јавља као одредница песништва Црњанског и то као његов неочекивани резултат.

Бојана Стојановић Пантовић у студији *Наслеђе суматраизма* (1998), наводи како „суматраизам, као метафора погледа на свет Милоша Црњанског представља велику обнову романтичарских универзалија и сензибилитета, а у поетичком смислу поступак одуховљења материје” (Стојановић Пантовић, 1998б: 12). Код Црњанског можемо одређене поетичке конфигурације препознати као одуховљење материје, односно шилеровску еманципацију чулности, али овде остаје отворено питање статуса духа, па се дата формулација треба додатно одредити. Ауторка додаје како „суматраизам наглашава свеповезаност наујдаљенијих просторно-временских елемената материјалне и духовне стварности, позивајући се на свет изоштрених чула, кроз синестезијски симултанizam” (Стојановић Пантовић, 1998б: 13). Ово је, такође, тачан опис, али поново остаје отворено на чему синестезијски симултанizam почива. Другим речима, да ли су одуховљење материје и свеобухватна повезаност чулности и духа могући зато што је материја увек већ друго духа, чиме би Црњански остао на територији европског романтизма, или он нуди другачије објашњење, које долази из правца романтизма, али га, у коначном, превазилази.⁴⁷⁷ Ауторка ће у тексту „Топос еротике и суматраистички принцип одуховљења у *Лирици Итаке* Милоша Црњанског” (2013) дати посебан допринос родној перспективи на чулност песништва Црњанског, започетој са интерпретацијом Велмар Јанковић. Она запажа како „еротски доживљај женског тела које није индивидуализовано, већ је синеодоха за жену/љубавницу, изазива у лирском јунаку меланхолију и тугу, баш због немогућности остваривања љубави као јединог чина у коме не долази до раздвајања, губитка, већ напротив, до вишег јединства” (Стојановић Пантовић, 2013: 327). Еротско се према њеној интерпретацији јавља као носталгија за заједништвом, у којој лирски субјект „чезне да се поново реинтегрише и хармонизује у додиру са другим телом” (Стојановић

⁴⁷⁷ У студији *Српски експресионизам*, ауторка описује суматраизам као последицу „динамичне, измењене перцептивне способности разливеног, меког лирског субјекта чија чула, али и дух, преображавају грубу материјалност емпиријске стварности” (Стојановић Пантовић, 1998а: 65). Ово је становиште јасније изражава становиште да Црњански преображава чулност без намере да је заснује у духу.

Пантовић, 2013: 326).⁴⁷⁸ Тактилно би, дакле, била простор у коме се модерни расцеп на субјект и објект покушава превладати, али како се ово показује немогућим, „еротско уживање сублимисано је у ‘свилу белу и мирис благ’ и призива на својеврсно путовање душе у сфере недокучивог и тајанственог, на анимистичко ишчезавање у порама биља и шумовима који допиру из различитих екстеријера и ентеријера” (Стојановић Пантовић, 2013: 328).⁴⁷⁹ Чулност (тактилно), према овој интерпретацији, постепено се повлачи пред духом који се појављује као и код романтичара у виду утехе и заштите. На плану еротског се, према томе, још једном потврђује метафизичко.

Овај наш кратки осврт завршићемо скретањем пажње на текст Горане Раичевић „Суматраизам – у трагању за земаљском срећом” (2013), ауторке која је иначе писала опширно о бројним проблемима стваралаштва Црњанског. Она свој рад започиње следећим питањем: „Ако, дакле, прихватимо да је суматраизам смислотворни комплекс идеја о невидљивој премрежености, структурисаности света наизглед вођеног ентропијским силама, и доживљај утехе и спокојства, онда је, чини се, веома важно да поставимо и кључно питање: да ли је реч о физичком или метафизичком концепту?” (Раичевић, 2013: 311). На основу нашег излагања, види се да се управо по овој линији делила рецепција дела Црњанског, као и разумевање улоге чулности у њему. Ауторка ће сисистематично образложити зашто је дати концепт физички, односно, рекли бисмо материјалистички, а не идеалистички, полазећи од његове прве верзије, *етеризма*. Етер се, као што она наводи, све до Ајнштајнове парадигматске промене у домену физике, „замисљао као најфинија телесност која невидљива и ‘у миру’ прожима све постојеће” (Раичевић, 2013: 313). Она потом показује како се у песмама Црњанског и есејима јавља ничеанска идеја о смрти бога (Раичевић, 2013: 313), чиме се развија уверљива интерпретација његовог дела, са полазишта немачког филозофа. Она наводи како се спој „диониског и аполонског” може разумети као само језгро „оплемењене суматраистичке чулности” (Раичевић, 2013: 318). Уколико се код Црњанског и јавља пројекат одуховљења чулности или кретања ка „просторима среће” они, према нашој

⁴⁷⁸ На сличним позицијама као и Бојана Стојановић Пантовић налази се Јелена Панић Мараш, са текстом „Еротско у поезији Милоша Црњанског” (2013) када наводи како се у „додиривање и миловање [...] уско повезани са еротским, те се тако и сам суматраизам на директан начин отвара за еротске садржаје” (Панић Мараш, 2013: 408).

⁴⁷⁹ О разлозима немогућности превладавања овог расцепа обавештава нас из перспективе родних теорија Тајана Росић у тексту „Меланхолија и мушкост: Ратно искуство као родно искуство” (2014). Она запажа како мушки субјект доживљава „гађење над материјалношћу женског тела које тражи сласти уживање” (Росић, 2014: 177), а потом и „гађење над репродуктивном природом женског тела које обнавља живот у свој његовој бесмислености” (Росић, 2014: 1177). Одбацивање жене као објекта жеље је за лирског субјекта „пут ‘прочишћења’ меланхоличног дискурса кроз које се мушки его нарцистичи враћа самоме себи и својој ‘мисији’ у свету” (Росић, 2014: 1178).

интерпретацији, не треба се разумеју као нека метафизичка равна постојања. Његов се лирски субјект, након „Видовданских песама” „пренуо [...] из стања залеђене чулности, кренувши у потрагу за овоземаљском срећом, не само за себе већ и за народ којем припада” (Раичевић, 2013: 315). Управо је потрага за срећом његовом делу дала једну утопијску димензију, али је овде кључни моменат Раичевићкино инсистирање на „овоземаљском”, чулном постојању те среће. Будући да се она по правилу показала неухватљивом, бројни интерпретатори су је прихватили као ознаку метафизичког језгра текстова Црњанског. У нашем тексту показаћемо да Раичевић (као и неки други аутори о којима до сада није било речи, будући да чулност није у средишту њиховог интересовања, као што су нпр. В. Гвозден и С. Владушић) добро запажа комплексност дате проблематике, али ћемо исто тако да покушамо да дате позиције продубимо, а једним делом и превазиђемо.

3.2. Видовдански храм: говор и демос

Нашу анализу почећемо од *Лирике Итаке*. Ова чувена збирка, иако није ни прва ни једина модернистичка збирка на нашим просторима, у каснијој рецепцији препозната је као преломни догађај за обликовање међуратног песничког дискурса. Гојко Тешић тако запажа како је Црњански у њој „искушао све могућности поетичког радикализма/ антитрадиционализма у име новог духа, нове песме, нових ритмова, нових модерних сензација, и тиме отворио нове просторе за манифестовање рушилачког/превратничког концепта свих потоњих изама” (Тешић, 1994: 274), те да она „као манифест рушилачког, иновативног, шокантног, јесте књижевна чињеница која отвара једно ново раздобље српске поезије овога века” (Тешић, 1994: 271). Наведено Манојловићево сведочанство о шокантној природи збирке говори нам нешто и о стратегији борбе Црњанског за видљивост на књижевној сцени која је, према његовом сопственом сведочењу, била успешна: „Међутим, противно очекивању, та збирка песама продавала се добро. О њој се много говорило [...] Моје песме одјекнуле су, нарочито, у оно време, на Универзитету” (Црњански, 1993: 266). Разлози за то су многобројни, а ослањајући се на терминологију естетике рецепције, могли бисмо рећи како је она представљала један од кључних тренутака у померању хоризонта очекивања читалачке публике у српској књижевности. Превратничка у многим својим

елементима, посебно оштра је била у „негацији нормативизма, канонизовања, класичног модела књижевне производње” (Тешић, 1994: 274).

Упркос томе, Светислав Стефановић је тада навео да стихови ове збирке „спадају међу најлепше и најпесничкије ствари целе наше поезије, сасвим ретке и у целој нашој песничкој продукцији модерне” (Стефановић, 1994: 221), објашњавајући како су они засновани на једном новом духу који је „нов, наравно не апсолутно него релативно, према оном који је владао светом јуче, до рата, један век, или можда више” (Стефановић, 1994: 209). У својој потрази за новим овај дух „свуда се спотиче на власт мртвих и прошлих и пролазећих који га спутавају” (Стефановић, 1994: 209). Подељена на три циклуса: „Видовданске песме”, „Нове сенке” и „Стихови улица”, она уводи политички субверзивну поезију, која није пука сатира, нови еротски сензибилитет, богат чулним „сенсацијама”, и, напоследку, истински урбане стихове, у којима се улице, саобраћај, градска популација и градска ноћ по први пут јављају у српском песништву. Песници модерне су ове теме нагостили, али нису са њима успели да се отворено суоче.

Нашу анализу започећемо са првом песмом збирке, „Прологом”, будући да је она једна од ретких у којима се преламају њени различити (наизглед супротстављени) токови:

Ја видех Троју, и видех све.
Море, и обале где лотос зре,
и вратих се, блед и сам.
На Итаки и ја бих да убијам,
ал кад се не сме,
бар да запевам
мало нове песме.

(Црњански, 1993: 19)

У првом стиху већ суочени смо са проблематиком чулности. Лирски субјект се успоставља на скоптички начин, он је посматрач и сведок који је „видео” Троју, али не само њу, већ и неко „све”, неки наводни тоталитет. Могли бисмо га зато идентификовати са већ сусретаним надзирачким погледом, који заступа режим чулности модерног доба. Али како из самог наслова збирке и њеног првог стиха такође сазнајемо, овај лирски субјект успоставља се као варијација митског јунака Одисеја. Видети „све”, према томе, не значи надзирати и дисциплиновати неки тоталитет већ, напротив, значи бити сведок пада Троје и преживети потоња дугогодишња лутања. Видети није констатација дистанце већ непосредне близине, искуства, суочавања и

превладавања ратне опасности.⁴⁸⁰ Ово искуство подразумева сведочење о рату, паду Троје (Беча), потом посету Лотофзима и повратак на Итаку, у завичај.

Овиме се успоставља звесна чулна конфигурација: насиље сукоба смењује се земљом заорава да би се на крају доспело на одредиште, са кога се кренуло на путовање. Лирски субјект потом оглашава своју жељу за убијањем, која се сасвим уклапа у његов митски претекст, будући да је и Одисеј по повратку морао да се разрачуна са узурпаторима његовог дома. И овде ступамо у прву разлику: убиство на модерној Итаки није дозвољено. Реч је, наравно, о парадоксу, будући да се субјект враћа из сукоба у коме је убиство било не само дозвољено већ и обавезно. Међусобна интеракција тела почивала је на непрестаној чулној опасности, на животној угрожености, било од стране непријатеља било од стране сопствене армије, у којој се дезертерство кажњавало смрћу.

У субјекту се тако производи расцеп од стране самог режима који задржава за себе монопол над спровођењем силе, али су му субјекти неопходни како би се ова сила спроводила. Убиство се, према његовим захтевима, јавља као обавезно и забрањено, али недвосмислено у домену његове заповести. Режим се још једном јавља као носилац суверене одлуке о изузећу, о чему смо већ говорили у претходном поглављу, а лирски субјект као неко ко је искусио ванредно стање рата.⁴⁸¹ Проблем настаје када се ванредно стање укине, односно када дође до повлачења изузетка пред правилом. Режим чулности који је самог себе суспендовао сада поново проглашава своје пуно важење, али тиме истовремено открива своју арбитрарну природу. И овде ступамо на простор Лотофага – они дају одговор на могућност обнављања поретка какав је био пре сукоба. Једино кроз заборав („једење лотоса“) на самоукидање поретка можемо се вратити на старо стање.

Лирски субјект управо на овом месту врши одлучну интервенцију: уколико је немогуће убијати, уколико се мора обновити режим чулности, он не дозвољава да његова арбитрарност (и са њоме повезано насиље) падне у заборав. Убиство које лирски субјект прижељује није произвољно, није заступање анархичног насиља, већ је, као и у миту, једна врста *праведне ретрибуције*. Али будући да субјекту није

⁴⁸⁰ Гвозден такође запажа да ова формулација подразумева специфично искуство: „Укратко, не можемо умаћи околности да је пре писања потребно искуство. Поезија преводи искуство, али не оно искуство које је предмет анегдота и биографије; у питању је феноменолошко искуство које није ствар догађаја, већ доживљаја” (Гвозден, 2013: 126).

⁴⁸¹ Сагласни смо, дакле, са Гвозденовим запажањем да је искуство субјекта „искуство ванредног стања из ког се субјект враћа и у које такође доспева – премда оно себе не препознаје као такво (стога песнички себе мора да одреди негативно, да саопшти не шта јесте, већ шта није)” (Гвозден, 2013: 127).

дозвољено да на себе преузме права суверена и да одлучује о животу и смрти, његова песма се јавља као надомештање суверене одлуке. Песник (јер се лирски субјект оглашава као песник) се поставља наспрам режима чулности и својим гласом, који почива на његовом погледу, парира му, тако што онемогућује заборав. Из овога се јасно види супротстављеност појединца режиму чулности, а песма се у великој мери поклапа са парезијастичким праксом *говорења истине моћи*.

Следеће две строфе продубљује овај сукоб и обавештавају нас, кроз негацију, шта то „нове песме” подразумевају:

У кући ми је пијанка, и блуд,
а тужан је живот на свету, свуд –
изузев оптимисте!
Ја нисам певач проданих права,
ни ласкало отмених крава.
Ја певам тужнима:
да туга од свега ослобођава.

Нисам патриотска трибина.
Нит марим за славу Поетика.
Нећу да прескочим Крлежу, ни Ћурчина,
нити да будем народна дика.
Судбина ми је стара,
а стихови мало нови.

(Црњански, 1993: 19)

Након одступања од мита, поново се враћамо у његове токове: наспрам искуства субјекта (Троја, море, Лотофази) у завичају је „пијанка, и блуд”. И овде је посредни успостављање послератне поделе чулности, према којој се, са једне стране, забрањује убиство (под претњом смрћу) док се, са друге, толерише прекорачење забрана друге врсте, тако да видимо како се постепено успостављају обриси читавог режима. Насиље и ужитак унутар њега су повезани, слично као што су и у Одисеји – док Одисеј ратује под Тројом, његов дом заузимају просци и захваљујући његовом одсуству остварују ужитак који њему по аристократском праву припада (иако Пенелопа не прихвата понуду ниједног од просаца, неке служавке их не одбијају).⁴⁸² Црњански ће у својим „Коментарима” описати сцене ратног профитерства и разврата на које је наилазио

⁴⁸² У Одисеји, Телемах описује понашање просаца: „Ови ти људи само на песми у китару мисле; / лако је њима кад једу без накнаде туђе имање, / а домаћину давно на обали од кише веће / уђе трулеж у кости, ил’ морски их окреће талас. / Али да виде где он се на Итаку вратио своју, / не би марили бити богатији златом ни рухом, / него би сви пожелели лакше да имају ноге” (Хомер, 2004: 11–12).

након што се вратио у Беч, а једним делом и након што је доспео у Београд.⁴⁸³ Али његов лирски субјект више нема никаква права, он није владар свог завичаја на начин на који је то био Одисеј (захваљујући божанском/аристократском пореклу), те је зато и изручен институционалном оквиру као онеме што га превазилази и унутар кога једино може да пева. И он се својом песмом одређује према овом режиму: не пева продана права (односно не оправдава продају права), нити ласка „отменим кравама”, не проповеда патриотизам, ни Поетике. Његова позиција је спољашња у сваком смислу, правном, еротском, националном и поетичком. Режим чулности који га сусреће може се описати у следећим категоријама: усмерен на ужитак, заснован на логици профита (продаја права), оправдава се поетички кодификованом естетском праксом, која фалсификује чулну стварност тако што производи заборав „Троје” и „свега”, да би на њено место довела „отмене краве”. Овај режим се у Лирици Итаке, и у раном стваралаштву Црњанског може назвати режимом „просаца”.⁴⁸⁴

Како бисмо се уверили да је описани режим део историјске стварности на коју песма Црњанског реагује довољно је да погледамо два нивоа на којима се одиграва борба за формирање будуће Краљевине СХС, непосредно након војног слома Аустроугарске Монархије. Како нас у *Стварању Југославије 1791–1918* обавештава историчар Милорад Екмечић, на локалном плану, оправдано је „говорити о ‘покрету већа’. Она се заиста стварају у свакој већој вароши [...] То је било дело средњих класа у друштву, па су им значај и учинак зависили од ове позадине. У деоби послова се, у овим већим, чиновници и трговци хватају за политику, а интелектуалцима је препуштено да унапреде родољубиво говорништво. Та се већа деле у секције, или одсеке (културни, економски)” (Екмечић, 1989: 805). На ширем плану, Екмечић описује основан страх српског руководства да ће доћи до „стварања једне Подунавске конфедерације на темељима бивше Хабзбуршке империје. Из тог се пројекта издвојила идеја о Хрватској и Словенији као два републикама [...] И у српској војсци постоје присталице републике. Они се тискају око остатака ‘Црне руке’ и групе социјалиста”

⁴⁸³ О Бечу на крају рата Црњански у „Коментарима” каже: „Беч, међутим, пада све ниже. / Они који су преваранти, који тргују, који се богате, живе као да се свако јутро купају у шампањцу. Музике свирају и оргија се до зоре. / Они који су остали без зараде, без куће, лутају улицом, као просјаци што пружају руке, али ћуте” (Црњански, 1993: 248). Исто тако се сећа како су се по Београду „размилели послератни афераши” и „неписмени грабили места” (Црњански, 1999а: 98).

⁴⁸⁴ Погрешно је онда запажање Велмар Јанковић: „Модерни Одисеј међутим није имао где да се врати: њега нису сачекали ни Телемах ни Пенелопа: У кући ми је пијанка и блуд” (Велмар Јанковић, 2005: 8). Истина је да модерни Одисеј нема Телемаха и Пенелопу (уколико их не схватимо као алегорију самог завичаја), али то не значи да су „пијанка и блуд” одступање од митске матрице – немогућност убиства је одступање.

(Екмечић, 1989: 812). Реагујући на ово стање, Пашић пристаје „да се Народно вијеће у Загребу призна као влада народа у Монархији, а добровољци у српској војсци као ратујућа страна. Била је формирана заједничка влада од по три министра са сваке стране. Овим је био ударен темељ ‘дуалистичком уређењу Југославије’” (Екмечић, 1989: 815). Овај Пашићев пристанак је изазвао кризу, а потом и распуштање српске владе, чиме је постигнути договор постао неважећи.⁴⁸⁵ Јасно је, дакле, да се интересима оних који су се борили у рату тргује на више нивоа унутар државе која је тек требало да настане.⁴⁸⁶

Враћајући се на песнички дискурс, можемо да кажемо као су управо ови „трговци” и „чиновници”, а потом и политичари, „просци” које повратник, жели да „убије” како би омогућио заснивање алтернативне и праведне заједнице. Управо зато своје обраћање усмерава ка „тужнима” којима поручује да „туга од свега ослобођава”. И ово је први корак ка афирмативном одређењу његове естетске праксе. Поезија која говори „истину” усмерена је одређеној популацији, а касније говори и у име те популације. Ова популација представља мноштво које је једнако као и лирски субјект преживело „Троју” и „све” и које као ни он није ни на који начин овлашћена да влада „Итаком”. Она је искусила шта значи суспензија мирнодопског режима чулности и свођење на голи живот, али је, исто тако, поступала према заповестима суверене моћи током ванредног стања омогућавајући обнављање тог истог режима. Моћ овог режима, дакле, почива на њиховом покоравњу његовим заповестима. Али песма поручује: да туга ослобађа од свега, што значи, и од покорности режиму. Другим речима, моћ почива на *тужнима*, а не на повлашћенима, не на „просцима”.

Једино зато његово певање може да функционише као надомештање убиства јер уколико му није дозвољено да убије агенте режима, може да нападне само његово устројство. Проглашавање ослобођења кроз тугу није неко катарзично прочишћење афеката преживелих (односно није само то), већ пре свега напад на Закон режима и обавезујућу релацију којом он уређује материјалну стварност. Наспрам богатства као компетенције за учествовање у видљивости заједнице, песник поставља „тугу”, односно *страдање* које је њен извор. Уколико је нова заједница основана захваљујући

⁴⁸⁵ Овоме следи и низ других политичких тензија, а некада и оружаних обрачуна, као у Загребу и Црној Гори. Видети: Екмечић, исто, стр. 815–838.

⁴⁸⁶ Видимо, дакле, да је држава имала проблеме и пре него је основана, те се Пијановићев став како је „шарено друштво” поезије Црњанског у ствари „дијагноза, односно рани знак болести која је непуне три године по њеном стварању почела да разједа заједничку државу” (Пијановић, 2013: 117) показује као недовољан.

огромном страдању, она не може бити праведна уколико је одређена било којим другим почелом.

Све што се чини у режиму чулности „просаца” само је велики напор да се од популације сакрије њена суштинска нерепрезентованост. Зато песник не прихвата ни ласкање, ни ерос, ни патриотизам, али посебно – поетике. Он показује јасну свест о политичком значају формалне димензије естетске праксе. Поетика зато може да се разуме и као друго име за Рансијеров репрезентативни режим који руководи представљањем стварности. Његово одбацивање је, дакако, модернистички гест, али исто тако једна врста верности према догађају романтизма, који је делимично доведен у питање парнасовским тенденцијама предратне модерне. У последњој строфи зато читамо посебан облик афирмативне стране естетске праксе лирског субјекта:

Али: или нам живот нешто ново носи,
а душа нам значи један степен више,
небу, што високо, звездано, мирише,
ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све,
ђаво носи.

(Црњански, 1993: 20)

Шта је афирмативно у захтевима песника? Кретање душе према горе, према небу које „звездано мирише”. У традиционалном читању, ово би значило да се душа пење ка оностраности, да се приближава неком „рају”. Али ако смо пажљиви, видећемо да стихови не говоре о кретању материје према духу већ о кретању душе (не морамо је схватити искључиво кроз теолошку призму, иако је синтагма душа-небо-ђаво несумњиво овог порекла) које је постављено на позорницу *новог*, које долази из еманципаторних дискуса просвећености. Али душа која се успиње према небу не треба да одухови материју – управо супротно, треба да саму себе материјализује, да се приближи небу/звездама, чиме се еманципаторна просвећеност прелама кроз призму модерности.⁴⁸⁷ Једнако као и код Шилера и код Црњанског овај процес припада домену естетске праксе.

У следећој песми првог циклуса, „Химни”, суочавамо се са говором оних на којима почива ова пракса:

Немамо ничег. Ни Бога ни господара.

⁴⁸⁷ Исто тако, Бојана Стојановић Пантовић наводи да Црњански и послератни песници, „језичким средствима обликују једну специфичну врсту имагинације, полазећи од стварносног/емпиријског, а која пружа етеричну пројекцију што трансцендира грубу материјалну основу света” (Стојановић Пантовић, 2013: 323).

Наш Бог је крв.

Завејаше горе међаве снега,
Несташе шуме, брда и стене.
Ни мајке, ни дома не имадосмо,
селисмо нашу крв.

[...]

Расцветаше се гробља и планине,
расуше ветри зоре по урвинама;
ни мајке, ни дома, за нас нема,
ни станка, ни деце.
Оста нам једино крв.

Ој.
Она је наш страشان понос.

(Црњански, 1993: 21)

Ово би могла бити песма голог живота. Први стихови су често тумачени у ничеанском кључу као сведочанство о убиству Бога, али ако смо пажљиви, видећемо да је између колективног субјекта и Бога посредни релација поседовања: они више *немају* Бога. Њему претходи исказ о немању ничега, следе му и два допунска исказа, о господарима и крви, и они се морају читати заједно. Као што је у „Прологу” субјект видео *све*, тако у овој песми почиње од немања *ничега* и можемо да кажемо да су ови искази комплеметарни. Видети све у *Лирици* значи и изгубити све, немати ништа, „ни Бога ни господара”, бити сведен на „крв”. Када говоримо о постметафизичком статусу поезије Црњанског, можда је ова песма њено најбоље сведочанство јер шта значи исказ да је Бог крв, ако не да је натчулно толико компромитовано да изван крви појединачног субјекта више не постоји ниједна вредност којом би се одредило његово место у свету? Управо зато ово може бити песма голог живота, масе која је лишена свих других карактеристика осим пуке чињенице да постоје, да су „крв”, биолошки живи. Они су уписани у праксе моћи превасходно на основу своје биологије, односно кроз политизацију њихове пуке материјалне егзистенције.

Нису, дакле, они убили Бога, нити је Црњански у овој песми убио Бога, већ је сам режим чулности лишио све појединце, од којих је захтевао ступање у рат, било чега што превазилази њихову телесност. Они су у рат ушли као тела која гину и која могу да усмрте, али самим тиме, а према помињаној Агамбеновој формули, њихов живот није могао да буде одузет ни жртвован (другим речима, њихова смрт није била окарактерисана као кажњиво убиство, нити су страдали са неким „вишим” циљем). Лишавајући их свега осим биологије, режим их је *ненамерно* лишио и метафизике која

му је самом потребна како би се обнављао. Другим речима: сам режим је убио Бога. Релација поседовања зато мора да се чита двосмерно – они који више немају Бога ни господара, више нису у поседу Бога ни господара.

Дати догађај у песми се описује у категоријама прерасподеле чулности. Друга строфа нам говори о међави која прекрива „горе”, „шуме, брда и стене”, којом се један крајолик повлачи из простора видљивости. Једнако као што је колективни лирски субјект ове песме сведен на голи живот, тако се и читава природа прекрива снегом, па међава није само догађај рата, већ и суверена одлука којом се трансформише читава подела чулности. Међава је управо ванредно стање у коме је устаљена семантизација чулности суспендована, а са њом заједно нестају форме уређивања чулности на којима је режим почивао: мајка, дом, деца. Неочекивано концентрисан на дом, лирски субјект сведочи о ишчезавању породице. Поред Бога и господара као надређених инстанци (велики Други, као фигура оца), нестају мајка и син. Овде, дакако, није само реч о погибији чланова породице, већ и о укидању симболичког оквира који је породица представљала.

Поред вертикале Бог–господар–поданик, у којој је лирски субјект као поданик учествовао, доласком „међаве” постало је видљиво да је и породица битно место датог режима. И као што субјект није убио Бога исто тако није убио ни породицу, већ је то учинио сам режим, повлачећи своје посредовање пред ратним насиљем, како би га омогућио. Његово хијерархијско устројство може се, према томе, описати на следећи начин: натчулно–држава–породица, у којој натчулно бива одражено на нивоу целине заједнице, а потом и на нивоу еротске заједнице. Ово устројство је метафизичко, са једним средишњим принципом, Богом, који уређује чулност, потом државу и цркву, као одраз овог устројства, са једним сувереном који влада над поданицима (у време Првог светског рата на нашим просторима постоје искључиво монархије), и породицу, са једним оцем који управља својим домаћинством (женом/мајком и децом/синовима).⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Описана структура припада деветнаестом веку, и његовим покушајима да синтетише монархију и буржоаско друштво, преко инситуције породице. Типични израз овог схватања видљив је нпр. код Иполита Тена у његовом „Уводу у историју енглеске књижевности”, где се каже: „Узмимо сада две главне творевине људског удруживања: породицу и државу. Шта сачињава државу ако не осећање покорности којим се мноштво људи скупља под власт једног старешине? А шта сачињава породицу ако не осећање покорности путем кога жена и деца раде под управом оца и мужа? Породица је природна држава, првобитна и ограничена, као што је држава вештачка породица, доцнија и проширена” (Тен, 1991: 230). У песништву Црњанског и прози показује се слом овог поретка.

Али за кога ова међава преображава читаву чулност, коме њене форме постају невидљиве? Наравно, у питању је колективни лирски субјект јер је његова чулност суспендована, његова су чула доведена у *растројство*, али не више захваљујући неком песничком пројекту који је у потрази за истином, већ захваљујући самим захтевима режима. На овај начин, режим открива своју метафоричку/арбитрарну основу. Није, дакле, песништво измислило *новум* који постаје принцип стваралаштва, већ је сама модерност заснована на овом самопорицању, које у датој подели чулности жели да успостави извесне границе, али се захваљујући негативном принципу напретка износи на видело да границе у неком супстанцијалном смислу не постоје. Песништво се само јавља као сразмерно датом стању ствари и као покушај да се оно трансформише.

На овом принципу почива и афирмативни део „Химне”, која се често доживљава искључиво као негација, али како не сведочи само о екстремној привацији, она није само песма голог живота. Трећа цитирана строфа уводи нас у њену афирмацију: гробља и планине „цветају”, ветри „расипају” зоре, а лирски субјект нема „станка”. Сведоци смо новог и трауматичног почетка, који више не може да буде обнављање онога што је претходило и који се поклапа са деструкцијом коју је режим изазвао. Црњански у свој текст уписује преокрет: они који су лишени више немају никакву одговорност према моћи која их је лишила. Маса „тужних” није само голи живот изручен самовољи суверена, маса је и субјект, или можда тек у стиховима ове песме постаје субјект, слободан да поступа према сопственом нахођењу. Описана маса је *демос*. Зато морамо да реформулишемо наше полазиште – ова песма није (само) песма голог живота, иако почиње као таква – „Химна” је песма *демоса*.⁴⁸⁹

Они који су лишени свега више нису дужни да се покоравају било чему, што, такође, значи да не морају да траже било какву спољашњу компетенцију како би приступили заједници јер они јесу та заједница. Оног тренутка када су сведени на сопствену крв, режим је учинио очигледним да је основ владавине на који се позива непостојећ, односно да је ова компетенција само одсуство компетенције, само постојање појединца, његова „крв”. Песма нам зато говори да онима који имају само своју крв не треба ништа више да артикулишу свој захтев. Тако морамо разумети и њену естетску делотворност у послератном режиму чулности. Уколико се након рата

⁴⁸⁹ Иако је тачно да је лирски субјект „осетио да су велике државне структуре (као исходиште смисла, па и саме уметности) ушле у процес распадања и пражњења” (Гвозден, 2013: 132), остаје неизвесно да ли је он „покушао [...] као реакцију, да створи особену религију и лични мит” (Гвозден, 2013: 132). Видимо да се у „Видованским песмама”, али и касније, лирски субјект обраћа са позиције *демоса* и да сведочи о његовом искуству, као и да своје супротстављање представља као засновано на нечему што га превазилази.

покушава у структурном смислу обновити његова подела која је постојала пре рата, а која почива на одређеним релацијама видљивости и невидљивости, говора и буке, песма упозорава да тако нешто више није могуће. Она то чини са позиције и у име оних који су из ове поделе искључени. Песма је, такође, место на коме се њихова свест формира и артикулише, тако да припада кретању самосвести *демоса*. Можемо да кажемо како управо то значи певати „нове” песме.⁴⁹⁰

Наспрам нових песама стоји пројекат обнове режима који се описује у неколико наврата, сваки пут повезан са естетском праксом. Тако у песми „Гротеска” субјект види како се као оквир нове заједнице успоставља храм:

Зидајте храм
 бео ко манастир.
Нек шеће у њему Месец сам
 и плаче ноћ и мир.

А на храм дижете црну
 сфингу народа мог.
Нек се све звезде што језде осврну
 за смех чудовишта тог.

(Црњански, 1993: 24)

И у претходном поглављу сусрели смо се са сфингом, али је тамо функционисала као означитељ инцестуозне сексуалности и неуспешне субјективизације. Овде је она означитељ заједнице. Али као и у претходном случају њена неодређеност игра пресудну улогу. Као што је имплицирала спој људског и животињског, спољашњег и унутрашњег у трансгресивном еросу, тако је сада заједница која настаје на жртвама чудовишна мешавина, спој елемената који су неспојиви. Историјску стварност о којој песма сведочи већ смо у кратким цртама изложили, а сада желимо да скренемо пажњу на негацију са којом лирски субјект приступа овом пројекту. Поставља се питање о каквој чудовишности је овде реч – да ли је то неспојивост различитих јужнословенских народа у једну државу или је реч о неком другом типу неспојивости? Рекли бисмо да је одговор на ово питање једним делом дат у песми „Југославији” у њеним завршним стиховима „Здраво, на дому мрки погледи, / мржња и свађа. / Здраво, у сраму, покору, беди, / браћа смо, браћа!” (Црњански, 1993: 33). Упркос различитости која, можда, постоји међу Јужним Словенима, лирски субјект их ипак види као једну „породицу”,

⁴⁹⁰ Истина је да његова поезија није била, као што Пијановић запажа, „величање рата и српских победа”, али се из наведених разлога не можемо сложити да се претворила само „у болну поратну јадиковку тужног повратника” (Пијановић, 2013: 113).

односно као заједницу чије заједништво почива на самој „мржњи”, „сраму, покору, беди”, које сви деле, који имају исте основе и манифестације код сваког народа. Њихова мржња се умножава попут одраза у огледалу чинећи је ониме што је заједничко, а народе „браћом”.

Уместо тога, као што се у „Химни” успоставља једно *ми*, које се обраћа читалачкој јавности, у „Гротески” постоји једно *ви*, наспрам кога се колектив „Видовданских песама” одређује. Овај колектив су, говорећи језиком *Одисеје*, „просци”, узурпатори Итаке, који своју неосновану власт морају да оправдају. Они то чине тако што „зидају храм”, тако што „над Милошем и Марком” постављају „печате плаве и румене / [...] Печате устава и права, / закона и штатута, / привилегија хиљаду пута” (Црњански, 1993: 24–25). Али описани процес почива, такорећи, на логичкој грешци, *post hoc ergo propter hoc*: они подижу храм у чије име је *демос* „жртвован” након што је он жртвован, додељујући накнадно смисао његовој жртви. Ово додељивање није ништа друго до заборав страдања жртве, које се строго говорећи и не може окарактерисати као жртвено, будући да се у сукоб није ушло са намером да се дати храм успостави. Сакрализација је, према томе, прикривање арбитрарности, покушај да се она прикаже као нужност заснована у оностраности, која је, као што смо видели, у рату укинута од стране самог почетка.

Процес описан у „Гротески” у песми „Вечни слуга” даље је развијен и описан:

Оплакали сте рат
и мислили: сад је крај.
О мученици,
вешала расту више
него син, жена и брат
и верна су, у бескрај!

Окитиће мрамором сале
и спустити завесе жуте,
да лешине зидове не провале
и да ћуте!

Обесиће одоре шарене
и ноге и руке војника,
а рушевине и обешчашћене жене,
гледаће само са слика.

(Црњански 1993: 31)

Наведени стихови описују управо прераспodelу чулности коју „просци”, „продавци права” врше. Светост храма који се подиже може да се одржи само уколико се

успостави граница којом се одељује спољашњост од унутрашњости, рат од мира, оне који су страдали и нису репрезентовани, од оних који нису страдали, а репрезентовани су и захваљујући томе, руководе новим режимом. Мрамор, завесе, шарене одоре и, напослетку, слике, представљају механизме њихове моћи којима се интервенише у материјалној стварности како би се ова подела успоставила. Али лирски субјект подсећа на то да урпкос процесу потискивања, мртви говоре, они, како на једном месту Црњански каже, „пружају руке” (Црњански, 1993: 288). Није овде толико реч о „немом говору” материје који смо сусретали на другим местима, колико о борби за значење (говор) смрти оних који су настрадали и значење страдања оних који су преживели, будући да они представљају исту заједницу са истим захтевима. Њихово ућуткивање спада у исти процес, а лирски субјект ових стихова као припадник те заједнице на себе преузима одговорност да говори у име мртвих, да заступа њихова и његова права. Његов глас је глас мртвих. Видећемо касније како ће се овај троп варирати како *Лирика* буде напредовала према свом суматраистичком делу, али сада можемо да кажемо како је говор лирског субјекта неми говор *демоса*, односно он је говор оних којима се у новом режиму чулности не додељује дигнитет способности говора.⁴⁹¹ Овај дигнитет он сам преузима својим песништвом, заснивајући га на жртви која се у режиму потискује.

Заборав рата је, као што се може видети, оркестрирани заборав, (јер као што смо видели већ у „Прологу”, повратак на Итаку води преко земље Лотофага), а његово организовање се спроводи, са једне стране, тако што се потискује и одузима чулност *демосу*, а са друге тако што се режим заснива на натчулним основама. Ово фалсификовање чулности у његово име врши одређена уметничка пракса. Као што постоји сукоб на линији *ми-ви*, тако постоји сукоб на линији песника *Лирике* и оне уметности чије ће слике приказивати „рушевине” и „обешчашћене жене”. Уколико се може говорити о авангарној димензији дела Црњанског, она почива на овом сукобу. Улога и место уметности за раног Црњанског нису државотворне, односно улога уметничке праксе није да учвршћава важећи режим, чак и ако је то некада била. Разлози за ово су комплексни, али арбитрарност самог режима којом се потискују права жртава свакако је један од одлучујућих. Није, дакле, у питању нека произвољна оцена Црњанског већ одлука која је друштвено-историјски условљена. Он ће у „Коментарима” ову дистанцу предратне и послератне лирке описати на следећи начин:

⁴⁹¹ Александар Петров слично запажа: „Црњансков патриотизам није државни, у смислу *patria*, већ народни, у смислу *populus, nation*” (Петров, 1971: 52).

Држави је тада било потребно перо и хор, који ће певати, како су Дучић, Ракић, Бојић, Јелић, певали. За читалачку публику. / Државотворно. / Ракић, кога сам, за његов рад, на Косову, јако поштовао, био је дотерао дотле, да је за поезију сматрао и то кад каже: да ће и он дати живот за отаџбину, неозарен сјајем старих, феудалних, витезова, али *свестан* онога *шта* даје и *зашто* га даје. Као да плаћа порез (Црњански, 1993: 285).

Избор уметничких средстава одређен је улогом песништва у датој подели чулности: везани стих и парнасовска поетика на страни су државотворног песништва, а слободни стих и модернизам на страни говора *демаса* (барем у тренутку појављивања).⁴⁹² Будући да је са ратом дошло до одлучујућег слома режима чулности који је и пре овог сукоба био упитан, уметничке форме које су му служиле више нису имале никакаво упориште. Уколико то пре рата није било јасно, са *Лириком Итаке* њихова је политичка димензија постала очигледна, као што је и политичка димензија нове форме постала видљива, али не на начин конкретног ангажмана, већ у смислу ослобађања од подређености „државним” захтевима. Уколико је ова збирка довела до ма какве прерасподеле чулности, изношење на видело политичке димензије парнасовске форме припада том кретању.

У стиховима се на више места коментарише државотворна иконографија, али као што је био случај и на другим местима, ни овај релација није искључиво негативна, већ има и своју афирмативну димензију, као што видимо у „Војничкој песми”:

Нисам ја за сребро ни за злато плако,
нити за Душанов сјај.
Не бих је руком за царске дворе мако,
за онај блудницâ рај.
[...]

Дао је њиној души опроштај
гуслара сељачки пој.
У њивама ми је сахрањен лелек тај,
у проклети вечан зној.

(Црњански, 1993: 243)

⁴⁹² Црњански се директно осврће на ове проблеме у приказу књиге Милоша Г. Ђурчића: „Назор и други писали су и штампали бунтовне песме и за време аустријске окупације и свакако су оне биле у оно доба писане у екстази, која оправдава националну поезију. Али сад ничу сонети, углађени феудални дитирамби, а то није екстаза, не, то је жалосна и свесна игра крвљу. Треба стати. Топола не зна за сонете. Болно је, преболно да се уместо јадног, страшног, неизмерно напаћеног солунца певају неке велможе и то у трофеалном хередијском артизму. То је увреда за Тополу, за оне који су прешли арбанашке горе и који мало маре за та силна велика почетна слова [...] Косово 1915. није феудално Косово пропасти царске. И не може у сонете. Наш хероизам је хероизам патње и екстазе, али није хероизам шлемова, перјаница и мозаика” (Црњански, 1999а: 300–301).

Јасно је да се субјект одриче одеђене традиције, али не и традиције као такве. Почетне стихове, међутим, треба читати у контексту изградње новог државног храма. Као што смо видели, владајуће класе страдање *демоса* покушавају да представе као жртву на олтару новог поретка, чија идеолошка парадигма је, како пре рата тако и после рата, средњовековна српска држава. Лирски субјект ове збирке одговара недвосмисленим одбијањем оваквог маневра: он се није жртвовао ни „за Душанов сјај” ни „за царске дворе”. Он се можда није жртвовао ни за било какву другу заједницу, али уколико она треба да се формира, добра заједница може почивати једино на приступу моћи опосредованом компетенцијом „туге”, односно страдања, а не на богатству и апропријацији страдања.⁴⁹³

У другој цитираној строфи лирски субјект осветљава једну парадоксалну ситуацију истовремено се опредељујући за одређену традицију. Владајућим класама је дат опроштај од стране „поја” сељака, експлоатисаних у „вечном зноју”. Може се рећи како модерна историја Србије започиње управо устанком тих сељака, који су у песмама опевали средњовековну властелу. Песма лирског субјекта претендује да настави „пој гуслара”, али не више као слављење оних који су их експлоатисали. Гуслари су сопственој властели „дали опроштај” и зато она нема више шта да тражи у песми која сведочи о савремености. У стриктно поетичком смислу традиција на коју се наставља певач *Лирике Итаке* јесте народна песма, лишена епске репрезентативности. На овај начин можемо сада да прочитамо и њен хомерски оквир. *Лирика Итаке* сведочи о повратнику из рата, али колико год он покушавао да се идентификује са Одисејем, он није Одисеј, нити то може бити, и у томе лежи његов проблем. Унутар режима чулности у коме се налази, уметност репрезентације појављује се као фалсификовање стварности, а модели који нам долазе из ње само су извор фрустрације и расцепа унутар субјекта, услед немогућности идентификовања са њима. Слично као и код Елиота у „Љубавној песми”, лирски субјект није јунак, али за разлику од Пруфрока никако није ни споредни лик. Његова скрајнутост (невидљивост, немост) не изазива очајање, већ револт. Његова песма зато не пева државотворно, како од њега захтева поредак, већ управо супротно овом захтеву, рушилачки, да би тиме отворио простор за нову афирмацију. Он је наводна немост која манифестује своју моћ говора, а забраву супротставља сећање.

⁴⁹³ Са ових позиција написати да се у поезији Црњаског препознаје „бакуњиновски усмерена социјална нота још увек неприлагођеног повратника из рата” (Пијановић, 2013: 116) делује као да се анализира са становишта поретка који она критикује. Лирски субјект напада стварност на коју се *не треба* прилагодити.

Поред бројних примера ове двоструке праксе, „Спомен Принципу” можда се може узети као парадигматски, будући да наслов циклуса „Видовданске песме” упућује управо на Принципа и Сарајевски атентат као историјски догађај у коме се она огледа:

О Балши, и Душану Силном, да умукне крик.
Властела, војводе, деспоти, беху срам.
Хајдучкој крви нек се ори цик.
Убици диште Видовдански храм!

Слави, и оклопницима, нек умукне пој.
Деспотица светих нек нестане драж.
Гладан и крвав је народ мој.
А сјајна прошлост је лаж.

[...]

Освети, мајци нашој, нек се ори цик.
Раји, рити, диште косовски храм.

(Црњански, 1993: 29)

Ова нас песма враћа на „Гротеску” будући да се у њој поново говори о храму, који је сада експлицитно именован као Видовдански. Реч је, наравно, о пројекту, који никада није спроведен у дело, о коме Црњански у „Коментарима” наводи: „При крају рата, сви су у нас говорили само о потреби подизања једног велелепног Косовског храма према нацрту Мештровића” (Црњански, 1993: 195). Мештровић је, дакле, требало да се укључи у државотворни пројекат који је у песмама Црњанског показан као дубоко проблематичан. Наравно да у наведеним стиховима није реч порицању националне прошлости већ о перспективи на националну прошлост. Као што се у претходној песми на место парнасовске поетике постављала песма гуслара, тако се овде на место средњовековне иконографије поставља хајдучки модел борбе. Хајдуци, а не средњовековни витезови, претходници су отпора аустроугарској империји, а освета је у његовој основи, као реакција на насиље и захтев за ретрибуцијом.⁴⁹⁴

Можемо да кажемо како се у *Лирици Итаке* одиграва борба и једна врста археологије различите прошлости од оне која се уграђује у државне основе.⁴⁹⁵ Деструктивност Црњанског још једном је погрешно протумачена, или, што је вероватније, тумачена је са позиција поретка који је његово песништво нападало. Када

⁴⁹⁴ Александар Петров наоди: „Оклопници су војници *државе*, а хајдуци су војници *народа*” (52).

⁴⁹⁵ Због овога се не можемо сложити са тврдњом да Црњански полемиче са „оновременом занесеношћу и опчињеношћу Косовским бојем и косовским јунацима уопште, која је ишла толико далеко да се та битка сагледавала као кључни тренутак историје јужнословенских народа” (Чолак, 2013, 414). Уместо тога његова визија историје је полемичка.

се оно карактерише као рушилачко, нихилистичко и анархично,⁴⁹⁶ потискује се његова афирмативна страна, која са становишта режима не може бити прихватљива. Храм који он супротставља описаном косовском посвећен је Гаврилу Принципу што, ничеански говорећи, не би требало тумачити као гест слабог већ јаког нихилизма, оног који преузима на себе одговорност за успостављање новог начина стварања вредности, а Принципов гест представља његов парадигматски пример.

У „Коментарима” Црњански износи неколико запажања поводом сарајевског атентата: „Убиство аустријског престолонаследника одобравале су само, такозване ниже класе, и омладина. Такозвани виши сталежи, буржоазија и црква, убиство нису одобравали” (Црњански, 1993: 195). Прављење „Спомена Принципу”, уздицање храма који би њему био посвећен рушилачки је и стваралачки гест у исто време јер се њиме успоставља *антихрам*, храм који је супротан храму „Гротеске”. На овај начин и поезија Црњанског пориче погинулима статус голог живота будући да покушава да њихово страдање осмисли и тиме му додели статус жртве (неспојив са голим животом). Уколико су попут Принципа погинули у борби против аустроугарског империјализма, они су се жртвовали за праведну заједницу.

Битно је зато скренути пажњу на питање анархизма, који је порицао државу, а на који се често наилази када се описује рана поезија Црњанског. У „Коментарима” он ће рећи следеће: „Принцип је, природно, признавао да је желео уједињење Босне и Србије, али је отворено признавао и то да је то био само корак ка даљем циљу атентатора и њихових другова. / Тај циљ је био револуција. / ‘Сви смо ми били Бакуњинови’, биле су речи Принципа. / Ни после рата, Принцип, у нас, није био омиљена тема“ (Црњански, 1993: 195). Видовдански храм о коме песник говори посвећен је, наравно, овом пројекту и заиста постоји нешто анархично у њему. Али шта значи анархија у овом контексту? Михаил Бакуњин, као средишњи мислилац анархизма деветнаестог века, прошао је кроз више фаза, а пре него што је постао заговорник анархизма, међу словенским народима се прославио као панслависта. Он је, посебно током и након Пролећа народа, веровао да се буржоазија показала као контрареволуционарна сила и да револуционарна будућност лежи у рукама радничке класе и руског сељаштва.

Основни предуслов револуције био је, према њему, рушење свих европских царстава, а посебно аустријског царства, као што наводи: „Револуција, у свој својој

⁴⁹⁶ Тако га нпр. карактеришу Велмар Јанковић 2005: 18 и Пијановић, 2013: 113.

свемоћи, објавила је слом деспотских држава; слом Пруског царства [...] слом Аустријског царства, тог чудовишта сачињеног од различитих народа који су оковани на превару, злочиним; слом Турског царства [...] и коначно, слом последњег уточишта деспотизма, последњег приватног домена макијавелизма и дипломатије, настањеног у самом његовом срцу, Руског царства“ (Бакуњин, 1972: 66). На место држава које би у свеопштој револуцији биле срушене, требало је да ступи успостављање Федерације словенских република, у чему можемо да препознамо и југословенски пројекат (позни Бакуњин се, међутим, дистанцирао од панславизма залажући се за формирање Европске федерације). Анархизам као пука воља за безвлашћем и хаосом, који се приписује стиховима Црњанског, има дакле сасвим друго порекло које се мора поставити у контекст Бакуњинове политичке праксе.

Анархистички револуционари (чији су преци били „хајдуци“) тежили су укидању деспотских, имеријалистичких царстава у име новог типа уређења заједнице, која би почивала на принципима политичке и економске једнакости као предуслову политичке слободе. У послератним годинама предмет борбе био је изглед нове заједнице, а *Лирика* је једно од места ове борбе. И она је у потпуности сагласана са Бакуњиновом критиком српске државности, коју је изложио крајем деветнаестог века:

Српски народ је пролио реке крви и коначно се ослободио од турског ропства, али чим је успоставио независно краљевство био је можда још горе поробљен од стране онога што је видео као сопствену државу, српску нацију. Чим је Србија преузела на себе све одлике – законе, институције итд. – заједничке свим државама, национална виталност и хероизам који су их одржавали у успешном рату против Турака, одједном су нестали [...] Једина улога државе је, према томе, да израбљује српски народ како би омогућила бирократама лагодан живот (Бакуњин, 1972: 343–344).

Зар *Лирика* не сведочи управо о овом процесу? „Закони“, „статути“ и „привилегије“, сви заједно представљају одлике државности којима се легитимише апропријација права *демоса*. Уколико се сада вратимо „Спомену Принципу“, одбацивање властеле, војвода, деспота није ништа друго до одбацивање класа које експлоатишу народ, како у његовој прошлости, тако и у његовој садашњости. Уместо њих, субјект бира хајдуке, гладан и крвав народ, чија прошлост и садашњост немају ничега заједничког са повлашћенима. Напад Црњанског на традицију, према томе, није напад на традицију као такву, већ на класну традицију, којој се супротставља традиција најнижих, искључених и експлоатисаних. Нема сумње да је управо зато „славна прошлост лаж“. То је прошлост која не припада народу већ властели, а у модерно доба буржоазији, док

је прошлост народа „глад и крв”. Зато је сама *Лирика Итаке*, посебно у њеним „Видовданским песмама”, храм посвећен „раји, рити”, која није ништа друго до сам *демос*.⁴⁹⁷

Да ли то значи да је поезија Црњанског анархистичка? Не нужно – иако сам песник наводи како је његова намера са *Лириком* била „родољубива, политичка, анархична” (Црњански, 1993: 158), у његовим стиховима не можемо да препознамо захтеве за укидањем државе као такве, што је основни захтев анархистичке политичке праксе.⁴⁹⁸ Осим тога, он је себе видео у овом периоду као (амбивалентног) социјалисту,⁴⁹⁹ који је веровао да је након слома Аустроугарске „куцнуо час стварања једне Југославије која ће бити наша” (Црњански, 1993: 259). Чини се да *Лирика* ово потврђује. Анархистичка димензија његовог раног дела припада критици државе која је била у настајању, али и његовој одлуци да се поезија не подреди било којој политичкој струји. Она, уопште, улази у једну специфичну врсту политичке полемике која почива на преклапању националног и класног, *етноса* и *демоса*, и која се вероватно најбоље може описати у категоријама односа империје и колоније: сви јужнословенски народи налазили су се на позицији колонизованих, те је њихов етнички статус предодређивао и њихов колективни „класни” статус. Другим речима, у овом периоду, на нивоу југоисточне Европе Словени су били *демос*. Када говори о народу и из позиције народа, по правилу ће то чинити на описан начин. Зато лик народа у *Лирици Итаке* није, нити може бити средњовековна властела, већ они који су истовремено колонизовани и подјармљени од стране империје и повлашћених класа, који су се побунили или били приморани на рат, који су у њему страдали и добили га, да би након тога поново били подјармљени у новој држави.

Држава којом се институционализује послератни режим чулности, заснована је, према томе, на неправди, која је у „Нашој елегији” описана на специфичан начин:

Нећемо ни победу ни сјај.
Да нам понуде рај,
све звезде са неба скину.

⁴⁹⁷ Нешто слично запажа и Пијановић када наводи како је „нагласак у песми сада [...] инверзно окренут на тамну страну тога света, у чијем је центру обичан и потчињен, мали човек – себар” (Пијановић, 2013: 114).

⁴⁹⁸ Бакуњинов анархистички одговор на централизовану бирократску државу била је „федерација апсолутно слободних и аутономних регија, покрајина, комуна, удружења и појединаца. Ова федерација ће деловати кроз изабране званичнике директно одговорне народу; неће бити нација организована од горе према доле [...] биће усмерена од доле према горе” (Бакуњин, 1972: 100).

⁴⁹⁹ У „Коментарима” наводи: „Ја сам се био декларисао, јавио, тада, за социјалисту, и био сам то практично, али нисам испуњавао, строго, своју дужност партијску” (Црњански, 1993: 285).

Да нас загрле који нас море,
и њина земља сва изгоре,
и клекну пред нас у прашину.
да нам сви руке љубе,
и кличу и круне међу,
и опет затрубе трубе,
цвеће и част и срећу.

Ми више томе не верујемо,
нит ишта на свету поштујемо.
Ништа жељно не очекујемо,
ми ништа не оплакујемо.

(Црњански, 1993: 26)

Ово је још једна песма која говори у име колектива страдалог у рату. Очигледно је да она носи одређени афективни набој, песимизам или меланхолију, али чини нам се да говори и нешто више од тога. Рекли смо већ какав је статус овог колектива унутар целине заједнице, али сада можемо да препознамо још један битан моменат у њиховом међусобном односу. Они који су рат преживели оштећени су, и могло би се очекивати да захтевају надокнаду. Ова песма нам говори нешто сасвим супротно: њима се нуди потенцијална надокнада, рај, звезде, преобраћање мржње у љубав, кажњавање злочинаца, уздизање понижених на ниво владара и остварење земаљске среће, а они одбацују све што је понуђено, показујући да је неправда која им је учињена ненадокнадива.⁵⁰⁰ Заједница у којој се налазе, а можда и заједница као таква (у том случају анархизам заиста може да се пронађе код Црњанског), не може да је надокнади и зато се обесмишљава сваки могући захтев.

За искључене, подела чулности као да не може да понуди никакве нове вредности, а све старе вредности су се, као у „Химни”, показале безвредним. Да ли је овде реч о нихилизму? Можда, али свакако треба имати на уму и сам крај „Наше елегије”: „бог оставља, у ритаму, част” (Црњански, 1993: 26). Уколико је част остављена у ритаму, то ипак сведочи да она постоји као вредност, упркос томе што је није вреднована у датој подели.⁵⁰¹ Она је постаје једина од основних вредности које *демос* препознаје, као право свакога да добије заслужено признање од стране других.

⁵⁰⁰ Овако нешто видимо у и стиховима „Здравице”: „За наша срца ништа није доста. / За наша срца ништа не оста” (Црњански, 1993: 23). У овим стиховима поново је посредни кретање између свега и ничега. Уколико за срца ништа није доста и истовремено ништа није остало, да ли то значи да ипак постоји нешто што би их могло утолити, или да је оно што их је могло утолити управо уништено ратом, у чему је и садржина неправде која се не може надокнадити? Или је у питању ненадокнадивост и одсуство сваког покушаја да се неправда надокнади?

⁵⁰¹ Читаво стваралаштво Црњанског биће уоквирено овим захтевом, као што Џацић запажа: „Природа ових проблематичних јунака [...] открива и једно својеврсно схватање части, морала и људског достојанства које их доводи у сукоб са средином у свету” (Џацић, 1976: 266).

Изговарајући нарушавајуће присуство *демоса*, ова поезија чини његов захтев непорецивим. Тако треба читати стихове „Здравице”: „Док један од нас на земљи дише: / да ни један врт не замирише. / Да живи гробље! / Једино лепо, чисто и верно. / Да живи камен и рушевине! / Проклето што цвета у висине” (Црњански, 1993: 23). Артикулација његовог говора нарушава сваки покушај да се гради чулност која би потиснула неправду која је у њеној основи. Поезија Црњанског тако непрестано понавља да није уметност нихилистичка и деструктивна већ да је то сама цивилизација. Његови лирски субјекти једноставно не пристају да прихвате било коју интерпретацију, укључујући и државну, која то не признаје. Њихов говор чини видљивим да је сваки нови почетак, сваки „врт” који треба да „замирише”, засађен на „гробовима”, а завршни стих наведене песме „Ми смо за смрт!” (Црњански, 1993: 23) израз је верности истини на коју ови гробови указују.

На основу изложеног, можемо да приметимо како се у режиму чулности који смо описали успоставља бинарна подела на појаву и суштину, видљиво и невидљиво. Видљива је државна церемонијална иконографија, права, статуту, уставу, печати итд., која припада изградњи „храма”, видљива је државна уметност којом се осврховљује и фалсификује жртва *демоса*, тако што се уписује у националну митологију кроз изједначавање са повлашћеним класама прошлости и видљива је победа. Невидљиво је насиље рата и симптом модерности, која је до њега довела, невидљива је стварна жртва *демоса*, на којој почива заједница, као и узурпација његових права на учешће у овој заједници, односно експлоатација која траје и у миру и у рату, а невидљив је и сам *демос* будући да не може да артикулише своје захтеве. Преокрет лежи у томе што несутинска појава сада постаје номотетска, тако да њене одлуке одређују статус оних који јој омогућују постојање. Господари не могу да постоје без робова, али робови као да тога нису свесни.

У песми „Робовима”, још једној која није ушла у прво издање *Лирике Итаке*, већ је објављена у часопису *Савременик*, 1918. године, образлажу се узроци оваквог стања: „Нећете скинути јарам с врата – / нема слободе, / док вам рука / милује децу, и сестру, и брата/ [...] / Робови сте док имате сузе, / част ваша беше што слободу узме, / а вратит ће је мржња, грех, и / камен“ (Црњански, 1993: 146-147). У њој се поново идентификује породица као механизам везивања *демоса* за режим. Улога породице је да субјекта упише у симболички поредак, те је револуционарна побуна против њега истовремено и раскидање породичних веза. Атрибути које поредак производи преко породице (љубав, врлина, људскост) угрожавају слободу и пацификују субјекта –

ослобађање зато мора да се одигра и у домену унутрашњости, „невидљивог” (жеље и афективности) као и у домену спољашњости, „видљивог” (политичке стварности), будући да на одређеним чвориштима преклапају.

„Видовданске песме” Црњанског позивају на ово ослобађање, не пристајући да учествују у бинарној подели чулности. Оне говоре са позиције обезвлашћених и невидљивих, изговарајући оно што виде као истину моћи самој моћи, а заузврат бивају (до данас) оптуживане за нихилизам, деструктивност, антитрадиционализам и анархију. Правилније би, међутим, било рећи како су ово карактеристике самог режима чулности, које му се песништвом Црњанског враћају и тако чине тешко порецивим. Његова деструктивност и нихилизам постали су очигледни у рату, његова антитрадиционалност почива на фалсификовању традиције *демоса* њеном заменом за традицију средњовековне властеле (модерне буржоазије), док се његов анархизам огледа у одсуству било какве сусптанцијалне основе на којој би почивао, иако његови митови говоре супротно.

Црњасково песништво преузима језик и форме који су искључени из институције уметности каква је постојала у српској култури пре Првог светског рата. Црњански, међутим, не пориче ову институцију у неком апсолутном смислу, већ прихвата њену нужност у односу на историјски контекст у коме се јавила, а своје стваралаштво види као превазилажење њених позиција.⁵⁰² Проширење институције које он и песници његове генерације спроводе може се прочитати и као специфична борба за видљивост на књижевној сцени, која се још од Бодлера води стратегијама тржишне утакмице, па се за њега такође може рећи оно што је Бенјамин рекао о француском песнику:

Можда је Бодлер први имао неку предоцбу о тржишној оригиналности, која је управо тиме тада била оригиналнија од сваке друге [...] Бодлер је хтио начинити мјеста својим пјесмама, и због тога је морао потискивати друге [...] Укратко, његове су пјесме садржавале посебне мјере опреза за истискивање оних које су им конкурирале (Бенјамин, 1986: 106-107).

После појаве новог песништва, стари начин писања више није био могућ (о чему сведоче покушаји његовог обнављања у последњим деценијама двадесетог века). Оправдање овог преображаја био је описани историјски контекст са свим својим

⁵⁰² У „Објашњењу ‘Суматре’” Црњански наводи: „Није било тако давно, када је Дучић, исмејан, усудио се да напише да ‘шуште звезде’! Ми, дабогме, одосмо даље!” (Црњански, 1993: 290).

контрадикцијама. Полемишући са њиме, рана поезија Црњанског наступала је са позиције *народа*, у његовој амбиваленцији између *демоса* и *етноса*. Будући да су они искључени варирали у зависности од дате поделе чулности, ни „народ” није у његовом песништву стабилна катеорија. Зато је и могуће говорити о преклапању *етноса* и *демоса* код Црњанског – у аустроугарском империјалном режиму, Јужни Словени су, дакле, *етнос*, били потиснути из домена видљивости, и зато су представљали *демос* ове империје, док се у новоствореној Краљевини СХС радило о онима који су страдали у рату, а нису имали неку посебну компетенције за владавину, нису поседовали богатство, тако да су они сада чинили *демос*. Зхавалујући овој флукуацији у раној поезији Црњанског препознајемо несупстанцијалност *демоса*.⁵⁰³

Обраћајући се „маси”, прихвата њен језик⁵⁰⁴ и форму слободног стиха, показујући тако да је формални овкир услов могућности артикулације захтева оних који немају никакву основу да их направе. Институција уметности се на тај начин демократизује, попримајући унутрашњу структуру заједнице коју заступа својим садржајем. Слободни стих, као форма без форме, одговара моћи *демоса* заснованој на компетенцији која је само одсуство компетенције. Уместо хијерархије засноване на богатству, субјект је изнова сведочио о потреби за једнакошћу, било преузимањем на себе гласа колектива, било одбацујући „метање круне” на главе страдалих, одбацујући идеологију повлашћених и пишући апологију Гаврилу Принципу. Они чија жртва је омогућила нову поделу чулности у његовим песмама нису захтевали повластице већ слободу, дигнитет и једнакост.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Зато се не можемо сложити са проценама које долазе из полемике Црњанског и Крлеже, према којима је рани Црњански наводно био „пацифиста и анационални меланхолик” (Пијановић, 2013: 119). Иако критикује рат, његово становиште никада није пацифистичко, нити анационално – и једно и друго се оповргава пресецањем *демоса* и *етноса*.

⁵⁰⁴ У писму Јулију Бенешу Црњански каже: „[А]ли језик држим треба свући са пиједестала на који су га парнасовци подигли... а говорити само *comme il faut* граматично – мастилом ја пишем маси о којој не водим бриге” (Црњански, цит. у Тешић, 1994: 282).

⁵⁰⁵ Када је реч о политичкој димензији поезије Црњанског, тешко је заобићи песму „Куга”, написану поводом комада Нике Братуловића, која је објављена у часопису *Дан* 1919. године, али није укључена у *Лирику Итаке*. У овој песми лирски субјект наводи: „Што ти је жао нашег покољења? / Зар то није весела маскарада: / данас је укус цар, а сутра барикада, / Христос, па Нерон, па Лењин. / Укус се мења, укус се мења: / само су хуље све исти. / Хиљаде година вуку нас за нос, / песници, месије, цареви и комунисти” (Црњански, 1993: 148). Очигледно је да у њима субјект полемиче са комунистима, карактеризујући их на исти начин као месије или царева. Да ли је реч о етичком заокрету, о постављању морала испред политике, који је у револуционарној логици дозвољено кршити, или пак о начину на који се кроз диктатуру пролетеријата долази у опасност од формирања државе којом ће поново управљати повлашћени слој бирократа, на шта је упозоравао Бакуњин, није сасвим јасно. Овај обрачун, међутим, не мора да рану поезију Црњанског учини мање социјалном, а више националном, иако у њој постоји оваква амбиваленција. Чини се, међутим, како се она може објаснити унутар антиколонијалне логике, као што је то уосталом и сам Црњански учинио у „Коментарима”: „Приликом доласка једне социјалистичке делегације из Пеште, пао сам у националистичку девијацију и био ми је забрањен

Пут за њихово стицање представљен је у песми „Николи I” (објављена у *Илустрованим новостима* 1919. године) следећим речима: „помаже вечна нада рода мог / и против брата и против звера. / Нада у мајку, освету и крв” (Црњански, 1993: 150). Нема више метафизичке наде и очекивања божанске интервенције, али ни парламентарна борба, унутар институција које су компромитоване није начин да се понижени народ искупи. Само преузимањем улоге „ратника”, који улази у борбу на живот и смрт, он може да освоји свој дигнитет и напусти позицију „роба”. Али то је порука самог ратничког режима. Спољашњости у односу на њега као да нема, било да се субјект налази на његовом врху као „просац”, било да је на дну, као повратник, Одисеј.

3.3. Демос и природа

Иако је политичка димензија поезије Црњанског шокирала читалачку јавност, нападајући повлашћене типосе националног наратива, његов препознатљиви стил, као што то неки коментатори примећују, постао је видљив тек у другом и трећем циклусу збирке, у „Новим сенкама” и „Стиховима улица”, које се наводно повлаче од политичких тема и окрећу проблемима ероса и природе. Да је ова раздвојеност само површинска видећемо из песме „Серената”:

Умрећу, па кад се зажелиш мене,
не вичи име моје у смирај дана.
Слушај ветар са лишћа свелог, жутог.

Певаће ти: да сам ја љубио јесен,
а не твоје страсти, ни чланке твоје голе,
но стисак грања руменог увенулог.

А кад те за мном срце заболи:
загрли и љуби грану што вене.
Ах, нико нема части ни страсти,
ни пламена доста да мене воли:

(Црњански 1993: 40)

приступ у Дом. Тврдио сам да ће те *индустријски* јаче земље, нас, *земљорадничке* земље, крај свег социјализма, и даље да искоришћују, али сам имао свега један глас за ту теорију” (Црњански, 1993: 285). Националистичка девијација помиње се у дубоко ироничном смислу, будући да је у време настанка и објављивања „Коментара” [1959] постало очигледно да је ово предвиђање било тачно чак и са становишта социјализма.

У овој песми, која је настала на галицијском фронту, суочавамо се са инсценацијом вишеслојног обраћања. Лирски субјект се обраћа „драгој”, којој говори да ће умрети и да уместо њега треба да слуша „ветар са лишћа”, да би продужио говором самог ветра. Као и код Тракла, и у овој песми се мртви оглашавају кроз неми говор материје. Али субјект не препушта материји да „сама” говори већ он изговара оно што ће тек бити садржај њеног обраћања. Према томе, он знање о говору материје уписује у сопствени текст, те песма постаје опосредовани говор те материје. Обраћање субјекта драгој одиграва се у садашњости, али оно говори о будућности, о времену у коме он неће постојати, и из те позиције доноси говор ветра као артикулацију његове сопствене жеље. Живи субјект посредством пројектованог говора природе доноси свој глас са друге стране, из смрти. Ова песма зато претендује да буде обраћање мртвих живима.

Садржај обраћања интерпретира нам жељу субјекта, тако што нас поставља у позицију његове драге, која је експлицитни реципијент стихова (чинећи читаоца имплицитним реципијентом). Субјект наводно никада није „љубио” жену већ „јесен” и „стисак увенулог грања”. Жеља се у овим стиховима дехуманизује кроз замену људског објекта за природни, биљни објект, али се тиме не тврди да до еротске везе између жене и субјекта није дошло, нити да у њему није било ужитка, будући нам се каже како је он љубио њене „чланке голе”. Уместо тога, субјект говори о извору ужитка у њиховој сексуалности, поричући женино повлашћено место. Постоји основ ужитка у људским телима који превазилази људскост, али који га заснива и одржава. Напуштање жене, међутим, није излазак из чулности ка неким духовним сферама, ужитак није догађање духа, већ је напуштање људског, опосредованог, ка ономе што му претходи и што се посредује. Ветар и биље не припадају сфери духовног већ материјалног, природног. Субјект је сексуалности ужитак добијао из саме природе.

Неочекивано је, можда, што се у песми нуде ветар и биље као одговор, а не нпр. животињско (као што је то био случај са Траклом), али као што ћемо видети, управо зато је ово одступање значајно. Ствар се додатно компликује тако што се његов померени објект жеље поклапа са његовим постхумним говором. Оно што је „љубио” оно је што ће уместо њега говорити о његовој љубави када буде погинуо. У насиљу рата субјект је открио природу као основ ужитка, али ју је открио у њеном пресецању са смрћу. У драгани није додиривао њено тело већ је оно посредовало и омогућавало његово додиривање саме смрти, која се појавила као наличје ужитка. Субјект се тако оглашава као љубавник саме смрти.

Трећа наведена строфа доноси нам последњу замену – као што је субјект у драгој препознао природу, као што је у њој препознао своју смрт, као што природа говори уместо њега, тако она на крају замењује његово присуство, драга уместо њега треба да „грли и љуби грану што вене”. Читав овај низ замена препознаћемо и у другим суматраистичким песмама, где једно биће постоји ради другог, где се одсуство једног бића надомешта присуством другог. Оно што омогућује ово превођење и размену јесте сама природа која се представља као оно из чега бића настају, што их одржава и у шта се поново враћају. Уместо да се људско постојање јави као иступање духа у природу посредством кога се он враћа самом себи, оно је иступање природе у дух и враћање самој природи.⁵⁰⁶ Она је представљена као инстанца која говори уместо песника и у његово име након његове смрти, али тако да је сам лирски субјект изнео овај говор, чиме је посредно идентификовао своју песму са њеним говором, полажући право на заснованост песничког обраћања. Поред ужитка и смрти, настајања и нестајања, она се појављује и као основ песничког говора.

Најзад, у трећој строфи долази и до пресека говора „Видовданских песама” са еротским дискурсом. Чињеница да „нико нема части ни страсти”, субјекта уврштава у групу оних према којима је почињена ненадокнадива неправда. Поред свега што смо видели раније, он одбацује и надокнаду која би се заснивала на ужитку сексуалности. Драга више није извор већ само посредник чулности, која превазилази љубав међу половима. Упркос свему, последњи стихови ипак нам говоре о некој врсти надокнаде јер ако нико нема довољно „части ни страсти / ни пламена доста мене да воли: / Но само јабланови вिति / и борови пусти и поностити” (Црњански, 1993: 40), то значи да нико *од људи* не може да надокнади неправду, али да уместо њих сама природа може да интервенише како би повратила равнотежу. У својој интерпретацији, Данило Киш наводи како ова песма у последњим стиховима пориче саму себе, те да је њена формула сводива на исказ „мене нико не воли до јабланови, борови И ТИ, и ту се појављује ново анаграмско значење ренесансног откупљења кроз љубав” (Киш, 1992: 287). Али као што смо видели, лирски субјект не нариче због недостатка љубави већ због непостојања било кога у људској заједници ко би кроз љубав и сексуалност надокнадио оно што је изгубљено. Уколико овде може бити речи о искупљењу кроз

⁵⁰⁶ У есеју о сликарству Петра Добровића Црњански наводи: „Пејсажи Добровићеви то су једна нова природа једног новог покољења. Природа једини Бог, и једина мајка постала је опет драга – на целом једном покољењу. Исповедамо велику радост шума, неоскрвљену лажју закона, бесмртност материје место бесмртности душе” (Црњански, 1999а: 448)

љубав, она свакако није успостављена између лирског субјекта и његове драге већ се јавља као дешавање саме природе.

Сексуалност се, као што је познато, у *Лирици Итаке* не одбацује у својој целисти, те док се са једне стране имамо њено надомештање природом, са друге субјект искључиво посеже за ужитком сексуалности. У песми „Успаванка” наводи се:

Ветар студени душе, не стиди се мене,
нема душе,
ни закона ни части,
над болом има власти
још само тело голо.

Све што сам волео
умрло је вичући име моје,
а ја му не могах помоћи.

Збаци одело своје.
У целој звезданој ноћи
једина радост над болом
у телу твом је голом.
Све нам допушта туга.

(Црњански, 1993: 42)

У првој строфи поново нас сусреће ветар „Серенате”, али сада не говори жељу у име субјекта, већ доноси хладноћу, која ће се образложити тек у другој наведеној строфи. Пре тога се лирски субјект поново обраћа својој драгој, али не да би је заменио за природне феномене (ветар, гране, биље), већ како би доспео до њене телесности. И ово обраћање је постављено на позорницу „Видовданских песама” будући да нас одмах изводи из метафизике: нема душе, нема закона, нема части, нема ничега натчулног у свету. То, међутим, не значи да не постоје правила, структуре посредовања, само симболичко, јер да је то случај, говор субјекта о релацији према правилу био би сувишан. Уместо тога, он се супротставља уверењу заснованом на режиму чулности који обухвата њега и девојку којој се обраћа, а према коме, као и појединици, и правило има свој натчулни основ.⁵⁰⁷ Лирски субјект самим својим полазиштем онемогућује ову логику: нема душе, дакле, нема ни „вечне” казне, а ако нема „вечне” казне нема ни „вечног” закона. Другим речима, као што то Фуко закључује у делу

⁵⁰⁷ Хајдегер то објашњава на следећи начин: „У хришћанском мишљењу, ‘оно-природно’ човека значи оно што је човеку дато приликом стварања и што је остављено његовој слободи; *та* ‘природа’ – препуштена себи самој – путем страсти уништава човека; зато ‘природа’ мора да се *сузбије*: она је на известан начин оно што не треба да постоји” (Хајдегер, 2003: 214).

Надзирати и кажњавати, овом песмом показује се да је „душа тамница тела” (Фуко, 1997: 31), а не обрнуто.⁵⁰⁸

Борба за слободу која се одиграва у претходном циклусу сада се преноси у домен еротског. Уколико нема душе ни закона, појединци су ослобођени у свом походу на ужитак. Али ово није хедонистички манифест, то више нису појединци који се покоравају заповести опscene очинске фигуре, која у својој ривалској позицији поручује да ужитак припада само њему, истовремено га захтевајући од субјекта и онемогућујући га. Ужитак сада представља контратежу болу, он припада *демосу*, који је страдао и чије се страдање не може надокнадити. О овоме нас обавештава друга строфа, враћајући нас „Серенати”, уз измену перспективе: уместо непостојања онога ко би могао да испуни захтеве субјекта, сада је субјект тај који је осујећен, недовољан, ограничен. Уместо бесконачне страсти „Серенате”, које нико није достојан, сада видимо бесконачну кривицу услед немоћи субјекта да одбрани своје објекте љубави. Немоћ субјекта и његове драге залог је њиховог ужитка – будући да је изгубио све што воли, будући да је ненадокнадиво оштећен, он самог себе изузима из закона који се и сам показује немоћним да регулише правду, морал и ужитак заједнице. Управо зато што је закон немоћан да надокнади губитак, субјект је узео себи за право да се од њега ослободи. Кривица појединца на тај начин се претвара у кривицу закона који је руководио (или се повлачио пред) његовим поступцима. Никаква натчулна сила није се појавила да интервенише и да одбрани оне који нису могли бити одбрањени од стране субјекта, па је делотворност закона спуштена на земљу, у домен чулности, у људску делатност. Закон је тако показао да није почело и зато не може да полаже право на владавину.

Последња строфа почиње позивом на „збацивање” одела, али се завршава далеко драматичније него што бисмо могли претпоставити: „све нам допушта туга” исказ је који у датом контексту свакако означава ослобађање сексуалности од друштвених норми, али имплицира далеко више. Пре свега, можемо помислити да ови стихови сведоче о некој сексуалној анархији, али о овоме тешко може бити речи у

⁵⁰⁸ Фуко објашњава душу на следећи начин: „Та стварно постојећа бестелесна душа није супстанца; она је елемент на којем се испољава учинак одређене врсте власти и на који се уједно, позива одређена врста знања; она је механизам којим односи власти условљавају могуће знање, а оно пак учвршћује и поспешује учинак власти” (Фуко, 1997: 31). Иако у наведеним стиховима не можемо говорити о неком посебном знању, на другим местима је, као што смо показали, реч о законима и поетикама, које га представљају. Њихов циљ је стварање одређених субјеката, односно њихове „душе”.

датим стиховима будући да се одржава релативно јасна родна структура,⁵⁰⁹ да се ужитак остварује између мушкарца и жене, који се јављају као његово почело. Са друге стране, дато *све* превазилази сексуалност и поставља питање о слободи оних који су тужни.⁵¹⁰ Ослобођена сексуалност се преклапа са политичким ослобађањем, а они који су тужни истовремено имају право на неограничени ужитак и на „освету и крв”. Ни једно ни друго, међутим, не могу да поново успоставе поремећену равнотежу.

Равнотежа се успоставља само када се напусти простор људске заједнице и када се покуша пронаћи основ који је превазилази, а који не би био на страни фикције закона, метафизике. Погледајмо зато како се овај процес одиграва у песми „Очи”:

О колико пута

кад нам над постељом сат ућути,
и на твој побледелом лицу
од миља
приметим досаду луталицу...

О колико пута тад устајем сам,

погурен и црн па се загледам
кроз мутан прозор у пропланке далеке.

И осетим да ми није доста љубав невесела.

Разочаран од твог уморног тела,
радознано милујем блудне и меке
велике очи биља.

(Црњански, 1993: 52)

Ужитак сесуалности има своје границе и зато се показује недовољним. Почињена неправда превазилази оно што ужитак може да пружи. Уколико је туга допустила све, то још увек не значи да је оно што се може остварити довољно, као и да је оно што је жељено могуће остварити. Могуће *све* је само *релативно* све.⁵¹¹ Али чиме је оно одређено?

⁵⁰⁹ У првој строфи се као експлицитни реципијент стихова јасно одређује жена: „Кад шума свене / остаће над њом звезде румене. / Понећеш свуд, пошла ма куд, / само срце своје горко” (Црњански, 1993: 42)

⁵¹⁰ У овом смислу занимљив је текст „Идентитет и суматраизам: једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*” Бојане Стојановић Пантовић у коме се констатује да емотивно-интелектуална веза између протагониста овог романа Рајића и Чарнојевића „несумњиво упућује и на хомоеротске конотације. У фројдовском смислу речи оба лика могла би бити сублимација њихових потиснутих хомосексуалних жеља” (Стојановић Пантовић, 2011: 106-107). Хомосексуалност свакако не би били искључени из *свега* које постаје дозвољено захваљујући страдању и у том смислу поезија Црњанског може се видети и као отварање ка различитим сексуалним идентитетима и праксама.

⁵¹¹ Велмар Јанковић тако грешни када о суматраизму говори: „Као да је у питању нека шаллива игра простора и времена, могућег и немогућег. Немогуће не постоји” (Велмар Јанковић, 2005: 15)

Песма почиње тако што субјект жели да превазиђе свој бол кроз жену, на начин на који смо видели у претходној песми.⁵¹² Тактилно, нагост, непосредованост и трансгресија обећавају екстатичко искуство које ће донети „радост”. Једини извор радности у свету субјекта који је преживео ненадикнадиви губитак долази из сексуалности. Али зашто је тако? Одговор можемо потражити у екстатичком искуству сексуалности које кроз ужитак доводи до заборав стања у коме се субјект налази. Женска телесност за њега представља механизам досезања самозаборава (на начин на који се то може видети још код Бодлера).⁵¹³ Овде смо, међутим, опет на територији мита, будући да се у *Одисеји* самозаборав показује пресудним за радост повратника из рата.⁵¹⁴ Слично кретање видимо код Црњанског, само што уместо опојног биља, његов јунак посеже за екстазом и самозаборавом сексуалности. Ситуација се компликује када у њу укључимо и оно што смо сазнали из „Серенате”. Основ ужитка сексуалности није у пуком самозабораву већ у чињеници да се кроз њу улази у додир са смрћу. Она је, према томе, начин да се кроз смрт изађе на крај са неправдом. Ужитак сексуалности није ништа друго до привремена смрт (свести), која лирског субјекта ослобађа од захтева мртвих за „наплатом”, која не може да се оствари.

Видимо, такође, да је заборав значајно место и са једне и са друге стране режима чулности. Сам режим зависи од оркестрације заборав, како би се одржао („мрамор” и „завесе”, које спречавају „говор лешина”), док припадници *демоса*, који су мета овог пројекта, зависе од заборав како би свој живот учинили подношљивим, када већ не могу да буду искупљени. Када је искуство заборав на страни *демоса*, видљива је његова ограниченост, привременост, он није начин да се налог мртвих оствари, већ да се живот у режиму чулности који овај захтев чини невидљивим, учини подношљивим. Сексуално ослобођење на тај начин појављује се као инстанца која је наспрам политичког, као пацификовање *демоса* и компромис са датим режимом. Зато је њена моћ дубоко проблематична.

⁵¹² Прва строфа нам то директно говори: „О колико пута кад пред тобом / осетим: да желим / да оставим за собом / моје тужне мисли / у очима ти бистрим, невеселим...” (Црњански, 1993: 52).

⁵¹³ Видети интрепретацију Бодлерове песме „Накит” у: Брадић, 2014б: 752–753.

⁵¹⁴ Мисли се на сцену у којој Телемах посећује Менелаја у потрази за Одисејем. Њихов сусрет у обојици изазива тугу, код првог због одсуства његовог оца, а код другог због смрти његовог брата и неверства његове жене. Али управо Хелена интервенише како би онемогућила тугу и у њихова пића додаје опојно биље које ће изазвати заборав: „Хелена, Дивова ћерка, тад нечег се присети другог, / траву некакву баци у вино којег су пили, / устук од сете, од гнева, од спомена свакојаких беда. / Ко би пинуо њега из купе у којој је смешан, / томе се ни једна суза низ лице одронила не би / по цео дан, ни отац кад би му умро ил’ мати, / или пред њим да мачем расечају милог сина / или његова брата, и све то да очима гледа” (Хомер, 2004: 64).

Песма „Очи” говори нам о трансформацији датог односа. У наведним стиховима изговорено је кретање које можемо описати као поновно освајање блискости у домену чулности. Она почиње у тактилној (сексуалној), али се преноси на поглед (на женино лице), потом се поглед преноси са жене на „пропланке далеке”, да би се опет вратио у тактилно, „миловање” „великих очију биља”. Као и у „Серенати”, женско тело се превазилази и, уместо да на његово место дође духовност, опет се долази до материје. Управо зато је битно миловање очију биља – уместо да „ниска” чула буду замењена „вишим” чулима, уместо да се са додира прелази на поглед, кретање које започиње са додиром завршава се на додиру.⁵¹⁵ Уместо „плодности” женског тела, субјект посеже за „плодношћу” природе, која је у основи људске „плодности”. Нема, дакле, ни овде говора о некој метафизици, већ, напротив, о физици, односно о *physisu* у античком значењу те речи – о *природи*.⁵¹⁶

Природа у наведеним стиховима, неочекивано, има очи, чиме јој се додељује моћ да поглед упућен у њеном правцу равноправно врати субјекту. Никола Страјнић објашњава ову везу на следећи начин: „Бити ту од 'природе' у 'растућем присуству' које се зове живот, у видјелу и сунцу. Расти, ницати и излазити. Омогућити да се из скривености доспије у нескривеност. Јављати и извиђати. Допуштати да се види и да се буде виђен. Доводити до гласа, од ријечи оно што је невидљиво и нијемо. Проматрати и видјети [...] човјек је од земље виђен“ (Страјнић, 1984: 18). Овај поглед нам говори нешто о начину на који је природа осмишљена, као сила која нас превазилази и у чијем погледу се одиграва наше постојање. Чини се како је Црњански овде задужен и код Бодлера, будући да се у сонету „Сагласја” на једнак начин адресира природа: она је храм испуњен симболима који нам упућује „присан поглед“. За Црњанског природа није испуњена симболима, али у „Серенати” она је говорила драгој – према томе њен говор *посматра*, а природни свет у који ступамо успоставља се за поглед, као оно што се појављује из своје основе. Ступање у видљивост појединачних природних феномена јесте појављивање саме природе која се у њима, хераклитовски говорећи, такође прикрива.

⁵¹⁵ Зато можемо говорити о хаптичкој димензији суматраизма, како то запажа Панић Мараш: „Наглашавање пак хаптичког момента у суматраизму присутно је у стиховима ‘Суматре’ и то како оним посвећеним феномену љубави, тако и у самој завршници песме где се природа еротизује” (Панић Мараш, 2013: 408).

⁵¹⁶ Сматрамо зато да Велмар Јанковић греша када наводи: „Свело лишће јабланова, или велике очи биља, или ветрови, овде, поред основног значења имају и друга: они означавају медијуме једног ванчулног света који се исказује кроз њихову привидну конкретност” (Велмар Јанковић, 2005: 24).

Простор у песми је подељен на унутрашњост и спољашњост, собу и пропланке, па је кретање кроз поља чулности, такође, кретање кроз простор. Напуштање собе у којој субјект не може да досегне искупљење кроз сексуалност води га ка спољашњости, која јесте сама природа. Соба је опосредовани простор режима чулности, док је природа оно што се налази изван њега. Она је тиме успостављена као неко *реално*, неко *непробројиво*, од кога тек може да започне сваки режим. Видели смо како Ниче говори о „шареном хаосу чулности” или о „дивљини”, која припада дионизијском праснову бића, коме човек приступа посредством чулности и који захвата у метафоре, чијим заборавом се успостављају појмовне мреже. Чини се да Црњансково схватање природе долази из овог правца, уз извесне разлике о којима ће бити речи. Али пре тога потребно је да његово схватање природе поставимо у контекст „Видовданских песама”. У њима смо видели како се праведан поредак не може засновати, како је људска заједница уоквирена борбом за моћ у којој не интервенише никаква виша сила. Сада, међутим, можемо да кажемо како друштвеност јесте арбитарна, али да свет није неоснован. У њему постоји нешто што нас повезује са основом – то су наша чулност и наша телесност. Захваљујући овом односу, човек је у могућности да се супротстави режиму који се успоставља на тај начин што кодификује одређене могућности, док друге потискује чинећи их невидљивим. Једини истинити поглед који постоји је поглед биља, поглед самог *физиса*, са којим човек можда може да се (песнички) усклади, али који се никада не поклапа са фиксираним погледом поретка.

Будући да га преко тела везује за његову смртност, *физис* се човеку показује двоструко: са једне стране, као неухватљиви основ који увек превазилази мрежу симболичког, он је гарант његове слободе; са друге, као оно што га везује за смрт он постаје оруђе његовог поробљавања. Његови повратници из рата су „за смрт” јер једино када заложу живот могу да досегну сопствено признање и дигнитет, могу да постану видљиви. Али ова граница такође онемогућује њихово искупљење. Неискупивост злочина почива на *физису* јер једноставно говорећи, једном почињено убиство не може да буде непочињено. Све оно што је „умрло вичући име” лирског субјекта остаје мртво, због чега туга која „допушта све” не може да превазиђе саму себе, не може да оствари *све* које обећава. *Физис*, а не поредак, одређује крајње границе могућности постојања, а човек је, као што ћемо видети, нешто што настаје тек кроз уписивање тела у режим чулности.

Овакво схватање *физиса* припрема простор суматраистичке поетике, која напушта „собу” установљених форми перцепције и креће ка спољашњости. Али ово иступање није наивно, односно субјект који напушта поделу чулности која га је обликовала и сам доживљава трансформацију. У песми „Болесни песник” сусрећемо се са таквим субјектом:

Нисам човек, крв ми је млака
само роса
далеких румених облака.

Развратан колут под очима мојим
печат је шума,
са болом својим.

Дрвеће пуно пупова и звезда
место мене живи.
Све што сам ја реко
шапутаће вам меко
даље ноћи.

(Црњански, 1993: 57)

Први стих отвара нову перспективу у српском песништву: порицање људског статуса лирског субјекта говори нам да је сама људскост производ, последица, а не почетак постојања појединца. Иако би, можда, било превише тврдити да се у овој песми остварује постхуманистичко становиште, чини се да је она први корак у том правцу.⁵¹⁷ Ово не би требало да изненађује уколико имамо у виду напор са којим се песништво Црњанског обрачунава са друштвеним конструкцијама, ослањајући се на ничеанско песничко мишљење. Уместо да буде одуховљен, као што бисмо очекивали у метафизичком оквиру, субјект је *оприрођен*, што овде значи и учињен мање субјектом датог поретка, а више материјалним.⁵¹⁸ Овај маневар је могућ захваљујући преображају схватања материје и субјекта. Уместо да се схвати као последица духа, као његова привација и другост, као нешто проблематично и опасно, материја је постављена као његов основ. Субјект са друге стране више није одређен својом супротстављеношћу

⁵¹⁷ Нешто слично запажа и Гвозден: „Реч је о искуству специфичног постхуманистичког не-човека који хоће да запева ‘мало нове песме’” (Гвозден, 2013: 132).

⁵¹⁸ У есеју о сликарству Петра Добровића Црњански ће навести: „Не, за нас је све тамо у етиру, у шуми, у дрвећу. Није људски облик највиши облик, не, наш оптимизам је не ради душе него ради звезда, дрвећа и брда. Њин живот је што нас пуни надом, њин живот је важнији и њин облик сретнији од нашег” (Црњански, 1999а: 448)

објекту (што је више аутора приметило) већ се утапа у оно што га превазилази, у оно што би иначе било предмет његовог испитивања и спознаје.⁵¹⁹

Природа се уписује у његово тело и оно се показује као мање и више него људско у исто време. Он нема људску крв, колутиви под његовим очима немају одређени узрок, његов живот не припада њему већ шумама, а његов говор је шапат ноћи. Он је мање од човека зато се одрекао своје субјективне воље, није више наспрам света у коме се налази, нити је његово тело затворено у односу на природу, већ је подређен околини у физичком и духовном смислу. Више је од човека управо зато што није издвојен, већ припада бесконачном низу природе, а његова унутрашњост и спољашњост поклапају се.

Лирски субјект је тако последица прерасподеле чулности, нарушавања границе између субјекта и објекта, онога који доживљава и онога што је доживљено, духа и материје. Уместо да буде свест која препознаје себе као супстанцу, он постаје материја која самом собом препознаје себе у духу. Песнички говор на овај начин покушава да превазиђе неоснованост режима чулности и репрезентативне поетике. Поседице посезања за материјом су двоструке. Песнички говор представља се као део свеопштег кретања *физиса* (биолошка, арборесцентна метафорика постаје његов оквир). Препуштајући се говору природе, субјект престаје да буде одговоран за оно што ствара јер уместо њега сада говори она (на сличан начин се код Канта посредство генија оглашавала сама природа у уметности). Не само песништво него и постојање овог субјекта постаје утопљено у велику мрежу веза које одређују његово кретање, поступке и последице ових поступака. Овако нешто видљиво је посебно у прози Црњанског, када на пример, у *Дневнику о Чарнојевићу*, анонимни Далматинац каже да је „његов осмех, овако преко мора, у стању [...] више помоћи сиротињи њујоршкој, него пет милијуна и све болнице које та дама [...] подиже са својим накрађеним новцем“ (Црњански, 1996: 402). Он зато изгледа свемоћно, али притом не треба заборавити да његова субјективност више нема тежиште у њему самом, већ да почива на спољашњости и даљини природе, која одређује коначни хоризонт појављивања појединачних бића. У том смислу, његова свемоћ је њена свемоћ, којом се постиже

⁵¹⁹ Горана Раичевић слично описује суматраизам, као „израз нирванске мирноће која почива на поништавању субјекта, односно његове телесне земаљске егзистенције и израз његовог поистовећивања са светом, утапања у тај свет, а не епифанијско прочишћење, утеха божанског објављења, веровање у нешто ван коначности смрти“ (Раичевић, 2005: 95). Осим нирванске мирноће, која се вероватно не може усагласити са рушилачком димензијом суматраизма, све што је ауторка изнела уклапа се у нашу интерпретацију.

више него друштвеним посредовањем и богатством, будући да се и они морају повиновати њеним законитостима.

Песма у којој је стварност описана на овај начин, „На улици”, често је зато деловала као мистификација моћи појединца, песника или лирског субјекта.⁵²⁰ Као и на свим другим местима у којима се код Црњанског појављује свемоћ, у питању је покушај појединца да кроз превазилажење граница које му додељује дати режим чулности, пронађе основ моћи којом би могао да му се супротстави. Али напуштање режима доводи до губитка његове субјективности, која би могла да послужи као место отпора. Његова свемоћ је зато само релативна, ако не и привидна, будући да се основ не покорава захтевима појединца, већ се појединац покорава захтевима основа, односно, иако то ни у једном тексту није експлицитно исказано, долази до идентификације његових захтева и захтева природе, чиме се ствара илузија испуњавања његове воље (која заправо није његова).

Песма „На улици” такође је занимљива зато што описано дешавање смешта у урбано окружење (као што се то чини и у „Мизери”), које се у ранијој српској поезији ретко и само фрагментарно јављало:

Кад светиљке сину
и улице пођу у висину,
у тами стојим ја.
На свему што прође
мој осмех засија.

Нестану боли, окови и лаж,
од мог погледа зависи сва драж,
свега што прође.

[...]

И док тихо замагли ноћ,
улице пуне сени,
ја имам неба безграничну моћ,
сви боли света скупе се у мени.

(Црњански, 1993: 61)

Прво што можемо да приметимо јесте да упркос очекивању изазваном насловом и почетним стиховима у овој песми, сусрећемо врло мало елемената материјалне стварности улице и урбаног окружења. Неке ауторке су приметиле како се жена у

⁵²⁰ Велмар Јанковић тако запажа поводом песме „На улици”: „Ово што ја има ‘неба безграничну моћ’ уистину је мало човек а више биће са надљудским способностима. Господари елементима земље и космоса, осмехом, погледом, покретом руку. Од њега све зависи: поредак у људима као и поредак у свемиру” (Велмар Јанковић, 2005: 15).

песмама Црњанског јавља у фрагментима, деловима тела и гестовима, али било би неисправно такав начин представљања приписати само женама. У великом броју његових песама све што видимо само су фрагменти материјалне стварности повезани говором, обраћањем лирског субјекта. Ово постаје посебно видљиво у песмама као што је наведена, будући да изневерава наше очекивање тако што нам од читаве материјалне стварности града преноси само уличне пролазнике и улично осветљење. Детаљна просторна одређења иначе су ретка код Црњанског, па ћемо имати у најбољем случају локализацију споља-унутра, о чему често можемо закључивати само посредно, или именовање неког топоса (Суматра, Стражилово), док ће у већем броју песама простор бити сасвим апстрахован, а уместо њега, бићемо суочени са реторским гестовима лирског субјекта који ће употребљавати различите чулне слике како би илустровао неку поенту (као нпр. у песми „Победи“). Међу њих спадају море, небо, шуме, улице, горе итд. док их често прате временска одређења дан, ноћ, зора, која не морају да функционишу као таква (у песми „Путник“ лирски субјект каже како рашири руке „али не у зоре / него у море и ноћ“). Уместо детаљног описа, чулност модерне стварности се, по правилу, подразумева (због чега можда изненађује песма попут „Мизере“, у којој је слика империјалне метрополе каква је био Беч дата са далеко више детаља него што је то уобичајено).

Релација коју са чулном стварношћу у овој песми формира представља његову, често погрешно интерпретирану, свемоћ: субјект сам тврди да има „неба безграничну моћ“. Али то не значи да се стварност покорава његовој вољи, да је он пронашао неко магично решење за лишеност коју је раније осећао, тако да сада може да надокнади све губитке, његове личне, и губитке колектива (у њему се сакупљају „сви боли света“). Као што смо видели у претходном току анализе, његова свемоћ не значи да је субјект у позицији да своју коначну, људску вољу, заиста и оствари. Уместо тога, он се кроз идентификацију са небом, идентификује са безграничном моћи самог *физиса* која превазилази моћ људске, опосредоване стварности. Сви „боли, окови и лаж“ нестају управо зато што се домен ове стварности напушта. Препознавање самог себе, сопственог осмеха, у другима последица је преласка у ову дехуманизовану позицију, која га кроз идентификацију са почелом уводи у однос са свиме што ово почело заснива (што значи читавом материјалном стварношћу). Ова идентификација га лишава његове личне воље и уместо тога доводи до њеног утапања у неку претпостављену вољу самог *физиса*.

Приказана свемоћ субјекта, међутим, није ништа друго до надокнада његове сварне (људске) немоћи. Он није у стању да изврши прераспodelу чулности према принципима које сматра праведним, није у стању да надокнади неправду која је почињена према *демосу*, коме и сам припада, тако што би омогућио успостављање заједнице на моћи *демаса*. Натчовечанска појава лирског субјекта, посеже за природом како би превазишла околности које је осујећују. Он се у ироничном обрту на крају песме идентификује се са Христом,⁵²¹ постајући његова материјалистичка варијација: Христ који није отелотворени апсолутни дух већ природа која се враћа сама себи кроз човека.

Два поменута момента чулности који се јављају у песми, маса људи, пролазника и уличне светилке, иако ограничени, сведоче нам о модерности, будући да су производи деветнаестог века, као последица интензивне индустријализације, која је довела до миграције популације ка урбаним центрима у потрази за послом. Градови су били места на којима су се пресецали токови културе, знања, администрације, капитала и моћи (Црњански је и сам био део популације која је мигрирала са периферије у метрополу како би се образовла). Све ово довело је до уличне гужве, каква није постојала у ранијим епохама. О њеној појави у песништву писао је Валтер Бенјамин, наводећи да се ниједан предмет „није с већим правом постављао пред писце деветнаестог века од гомиле. Она се припремала да се обликује као публика у широким слојевима којима је читање постало обична ствар. Постала је налогодавац; хтела је да нађе себе у савременом роману, као ктитори на средњовековним сликама“ (Бенјамин, 1974: 188). Први агуори који су приказали гомилу у књижевности били су Виктор Иго, Ежен Си, Едгар Алан По и, наравно, Шарл Бодлер. Бенјамин у својој анализи износи и Енгелсова запажања о гомили у *Положају радничке класе у Енглеској*: „[О]ва колосална централизација, ово нагомилавање два и по милиона људи на једном месту, устостручило је снагу тих два и по милиона“ (Енгелс, у Бенјамин, 1974: 188). Са друге стране, додаје се како у тој маси има

нечег против чега се буни људска природа. Те стотине хиљада људи из свих класа и свих сталежа, који се ту тискају једни поред других, нису ли сви они људи са истим особинама и способностима, и истим интересом, који се састоји у томе да буду срећни?... Па ипак пролазе они једни мимо других као да немају баш ничег заједничког међу собом (Енгелс, цит. у Бенјамин, 1974: 189).

⁵²¹ Лирски субјект наводи: „Ја стојим распет сам на зиду, / а Месец ми благо пробада ребра“ (Црњански, 1993: 62). Ову паралелу примећује и Стојановић Пантовић: „Не крије ли се иза ове суматраистичке, привидно нежне слике, фигура песника као Прометеја, али и као Исуса, који на себе преузима патње читавог човечанства?“ (Стојановић Пантовић, 1998а: 68).

Улице великих градова виђене су, дакле, су као место отуђења. Поред ове социјалне димезије, коју подвлачи Енглес, и само чулно искуство улице (услед развоја саобраћајне технологије, која непрестано увећава брзину кретања), „изазива у појединцу низ шокова и сукоба. На опасним раскрсницама потресају га, као удари батерије, инервације у брзом следу” (Бењамин, 1974: 200).

Песма Црњанског не сведочи о томе, или пре можемо да кажемо да је његово сведочанство један покушај извртања дате логике. Уместо да се улица доживи као место отуђења, масе која приморава појединца да се увуче у себе и одели од других како би се заштитио, на њој се одиграва синтеза свих појединачних појава и надражаја посредовањем лирског субјекта. Маса која излази ноћу на улице, та потенцијална читалачка публика, прилазећи лирском субјекту, који је искорачио из своје ограничене људскости, успева да превазиђе трауматично искуство тако што преко њега превазилази своју друштвену условљеност, бацајући се у понор *физиса*. Лирски субјект каже: „Од смеха мог умире дан, / а свакога ког погледам, / стиже моја судба, срећа и сан”, а на крају додаје „А да ме виде сви у небо иду, / по улици звезда и сребра” (Црњански, 1993: 61–62). Кроз његов поглед долази до преображаја појединаца, до умножавања „судбе”, што не значи да лирски субјект у другима дословно производи своју судбину, умножавајући самог себе, већ да кроз његов поглед сви бивају измештени из режима чулности и поново повезани са „природним” основом. Захваљујући његовом разарању сопствене субјективности, он и може да постаје нови „месија” који указује према небу, на пут спасења. Да описана свемоћ није искључива, да није само на располагању лирском субјекту види се у *Дневнику о Чарнојевићу* када приповедач каже о једном од ликова: „Она није веровала да сва наша дела утичу тако далеко, и да је наша моћ тако бескрајна” (Црњански, 1996: 401). У питању је, дакле, *наша* моћ, приступачна свакоме, која не захтева никакву компетенцију. Лирски субјект само показује пут, уместо да узурпира освојену позицију како би свет подређивао својој вољи. У метатекстуалном смислу, можемо да кажемо како ова песма обећава преображај заједнице читалаца, њихову партиципацију у чулности реконституисаној новом уметничком праксом.

Други моменат градске чулности песме „На улици”, улично осветљење, припада истом процесу који је довео до појаве градске гомиле. Видели смо како је код Елиота светилка преузела на себе улогу лирског субјекта, водећи његову перцепцију и говорећи уместо њега. Из наведних стихова не можемо утврдити о ком граду је реч,

Бечу, Загребу, Београду или неком трећем јер су сви они до настанка ове збирке увелико имали уличну расвету.⁵²² Улично осветљење је требало да увећа сигурност, продуктивност и омогући ноћни надзор, али, као што смо већ рекли, оно је поред олакшања ноћне доколице изнело на видело беду у којој се у урбаним центрима живело. Нешто од овога је још увек приметно у „Мизери” (која долази из правца Бодлерове песме „Сутон”):

Као око мртваца једног
сјаје око нашег врта бедног,
фењери.
Да л ноћ на тебе свиле проспе?
Јеси ли се дигла међу госпе?
Где си сада Ти?

Волиш ли још ноћу улице,
кад блуднице и фењери стоје
покисли?
А раге мокре парове вуку,
у колима, ко у мртвачком сандуку,
што шкрипи.

(Црњански, 1993: 58)

Улична светилка, фењер, представља окидач за „спонтано памћење” (Бенјамин, 1974: 180), како га назива Бенјамин,⁵²³ и лирски субјект се премешта из простора и времена у коме се налази, у тренутку изрицања стихова, у време и простор које ће бити садржај овог изрицања, које је такође било осветљено светлошћу фењера. У овој песми знамо да је у питању Беч, а као и код Елиота, улично осветљење омогућује лирском субјекту да уочи низ фигура које улазе у песму, а које су према принципима репрезентативне поетике (чије заостатке налазимо још увек у спрској модерни), биле непредстављиве у датој форми. Блуднице, фењери, раге, мокри парови, кола, ништа што је приказано

⁵²² У Београду је прво улично осветљење постављено 1830. године поводом прославе читања Хатишерифа којим је Србија проглашена за вазалну кнежевину. Електрично светљење биће постављено 1893. године, након што је подигнута прва електрична централа на Дорћолу. Загреб је електрификован 1907. године, али је улична расвета остала плинска, која је уведена 1877. године, будући да је приватна плинара имала потписан дугогодишњи уговор са градским поглаварима (Електроенергетика, 2006). Беч је имао уличну и приватну гасну расвету крајем двадесетих година 19. века, да би пуну електрификацију доживео крајем 19. века (Линсбот, 2011).

⁵²³ Комплексни механизам спонтаног памћења Бенјамин објашњава полазећи од Бергсона и његове концепције чистог памћења, које код Пруста постаје спонтано памћење супротстављено „намерном памћењу”. Према Прустовој добро познатој идеји прошлост је „скривена изван њезина подручја и домета, у неком материјалном предмету (у узбуђењу које би тај материјални предмет могао у нама изазвати). Али тај нам предмет остаје непознат. И само од случаја зависи да ли ћемо тај предмет прије смрти сусрести или нећемо” (Пруст, цит. у Бенјамин, 1974: 180). Бенјамин расправу завршава Фројдовом интерпретацијом прем којој „саставни део нехотичног памћења може постати само оно што није било изричито и свесно доживљено, оно што субјекту није било доживљај” (Бенјамин, 1974: 183).

овим стиховима није у стилском смислу повлашћено у односу на било шта друго. И на томе почива нова чулност коју нова уметничка пракса обећава читалачкој јавности. Сви предмети су једнаки пред погледом стила, који их све обухвата и утапа у јединствени песнички језик, независно од њиховог спољашњег (друштвеног, употребног, новчаног итд.) вредносног статуса.

Вертикала је уписана у саму песму, која почиње од врта који наликује на мртваца, обасјаног фењерима, као нечега што више нема статус живог, чиме простор из кога субјект говори показује безвредним. Потом се поставља низ реторских питања о судбини жене које се субјект сећа: да ли је успела да напредује на друштвеној лествици или је погинула у рату. Песма почиње са најнижег места, из мртвог врта, да би се преко могуће смрти, уздигла до врха друштвене лествице. Истовремено са овим вертикалним потезом, песма се креће хоризонтално, низом еквиваленција (блуднице, фењери, раге, мокри парови, кола), које успостављају једнакост међу именованим феноменима, али и самог субјекта и жене о којој је реч. Песма даље наставља испитујући „Да ниси сад негде насмејана, / богата и расејана / [...] Кажеш ли некад, изненада, / у добром друштву, још и сада, / на чијој страни си?” (Црњански, 1993: 58). Средишње питање песме постаје, дакле, класни статус жене, кроз супротстављање вертикалног низа, који не дозвољава еквиваленције већ, на основу богатства, регулише представљивост, и хоризонталног, у коме су сви једнаки и међусобно размењиви. Као што то запажа Александар Петров: „[Љ]убав је у Мизери подстакнута заједнички испољеном мржњом према читавом једном друштву, цивилизацији, култури, моралу, према целој концепцији грађанске среће” (Петров, 1971: 66).

Песма Црњанског се, захваљујући укидању стилске вертикале, опредељује за егалитарност естетског режима наспрам грађанске вертикале и самом својом поетиком сведочи о чулности коју заступа.

3.4. „Суматра“: искупљење кроз аналогiju

Песма која најснажније заступа егалитарност суматраистичке поетике свакако је програмска „Суматра”. Она је, као што смо навели, објављена 1920. године, годину дана након *Лирике Итаке*, тако да прелазећи на њу, напуштамо збирку Црњанског. Она је, додуше, у потпуности у складу са поетиком *Лирике*, тако да је ова поетика накнадно (у *Дневнику о Чарнојевићу*) добила и назив по њој, иако је Црњански

користио на барем два места пре тога термин *етеризам*.⁵²⁴ У овој песми се износи уверење које се уобичајено описује као *универзална аналогија* и са којим смо се већ сусретали у песмама Црњанског, али тек треба да објаснимо на ком механизму она почива. У „Суматри” се наводи:

Сад смо безбрижни, лаки и нежни.
Помислимо: како су тихи, снежни
врхови Урала.

Растужи ли нас какав бледи лик,
што га изгубисмо једно вече,
знамо да, негде, неки поток,
место њега, румено тече!

По једна љубав, јутро, у туђини,
душу нам увија, све тешње,
бескрајним миром плавих мора,
из којих црвене зрна корала,
као, из завичаја, трешње.

Пробудимо се ноћу и смешимо, драго,
на Месец са запетим луком.
И милујемо далека брда
и ледене горе, благо, руком.

(Црњански, 1993: 77)

Песма напредује кроз четири строфе нижући чулне слике које су, према логици устаљене (фелтонске) перцепције, неповезане, али које се у песми повезују, не само површински и случајно, већ суштински. Као и у „Видовданским песмама”, лирски субјект је колективни, тако да можемо да претпоставимо да је у питању *демос*, али исто тако то може бити читалачка публика, којој је субјект у ранијим песмама омогућавао „искупљење”. Ратно искуство *демоса*, које се није могло обрадити у политичким оквирима омогућило је лирском субјекту *Лирике* да пронађе алтернативно устројство чулности, које, као што смо видели у песми „На улици”, сада вреди за све читаоце, а не само за оне који су преживели ратну трауму. Искуство рата се тако осмишљава и постаје пут ка преображају човечанства. Суматраизам је, у крајњем случају, сам овај процес.

⁵²⁴ У *Маски* лик Бранка Радичевића наводи: „Једни вичу: идеализам, други комунизам, / а ја: етеризам...” (Црњански, 2008: 41). У *Лирици Итаке* песма посвећена Иву Андрићу носи наслов „Етеризам” (Црњански 1993: 131). О овоме је писала Горана Раичевић, истичући да „етеризам и суматраизам представљају у ствари само различита имена за исти идејно-осећајни комплекс” (Раичевић, 2013: 311).

Када искупљење суматраизма изложимо као повратак природном основу бића, он делује као неки неоромантичарски русоизам. „Суматра” нам, међутим, даје нешто друкчију слику. Прва строфа започиње говором о безбрижности која, према принципу спонтаног памћења, призива слику „снежних врхова Урала”. Битна разлика у односу на механизам који је описао Бенјамин лежи у чињеници да не постоји материјални предмет који ће отворити пут ка неком доживљају из прошлости лирског субјекта, као и да сама мисао на врхове Урала није сећање појединца већ нека врста његове пројекције. Њен окидач су афекти, а не предмети – безбрижност, лакоћа, нежност – али упркос недостатку предмета и сећања, њихова веза за суматраисту није произвољна. Постоји нешто што на суштински начин повезује афекат и унутрашњи опажај.

Друга строфа понавља овај гест *афект-унутрашњи опажај*, али му додаје два битна момента: афект је изазван чулном сликом, „бледим ликом”, а веза између њега и потока додатно се карактерише: поток тече *уместо* лика. Релација сада добија структуру *спољашњи опажај-афект-унутрашњи опажај*. Унутрашњи опажај, међутим, не остаје само производ уобразиље, и на овом месту суматраизам прелази на територију бића, сведочећи о стварној повезаности: бледи лик и поток *заиста* надомештају једно друго. Структура онда може да се конструише на овај начин: *спољашњи опажај-афект-унутрашњи опажај-спољашњи опажај*. Оно што смо захваљујући афекту помислили није произвољно већ стварно, једно биће има свој еквивалент у неком другом бићу. Може се рећи како песма Црњанског на овај начин доводи у питање рационално схватање каузалности и замењује је за афективну каузалност. Али није довољно поставити опозицију рационално-афективно, будући да у овом контексту није реч о некој ирационалној каузалности, већ о преображају самог схватања каузалности: са становишта суматраизма није ирационално прихватити повезаност о којој је реч; напротив, управо она јесте основ рационалности, а њено одбацивање сведочи о ограниченем, недовољном разумевању стварности, или, према досадашњем теоријском оквиру ове интерпретације, о модерном режиму чулности који ограничава перцепцију, било да долази у виду фелтона, како се у „Објашњењу ‘Суматре’” наводи, или у виду богатства као у *Дневнику о Чарнојевићу*.

Трећа строфа нам открива још један слој међусобних веза, који додатно карактерише описани низ. У њој се преплиће неколико слика: са једне стране имамо љубав, јутро у туђини и душу, а са друге, море, корале и трешње из завичаја. Једна група афеката и опажаја једнака је другој групи, а оно по чему су једнаки је радња и њен начин, *увијање миром* – као што љубав и јутро увијају душу „све тешње”, тако и

море увија корале, „бескрајним миром”. Њихова повезаност сведочи нам о некој основној уређености која руководи овим везама. Њу смо раније препознали као почело, природу, а она се овде именује и другим именом: *завичај*. Последња строфа износи последњу у низу немогућности, миловање „далеких брда”, као чињеницу. У питању је замена визуелног за тактилно, дистанце за близину, једнако као и у песми „Очи”.

Опажање описаних веза међу бићима почива на уверењу које је до Црњанског можда дошло преко Јунгове концепције „синхронитета” (Раичевић, 2010: 143), или захваљујући неким „генијалним интуитивним увидима” (Раичевић, 2010: 143), али треба напоменути да оно има своју дугу историју која претходи и генију аутора и Јунгу. Како нас обавештава Мишел Фуко у делу *Ријечи и ствари*, прошлост која је осмишљавала стварност према описаним принципима припада ренесанси, у којој је „сличност [...] играла градитељску улогу у знањима западне културе [...] она је организовала игру симбола, омогућавала сазнања о видљивим и невидљивим стварима и управљала умјетношћу која их је представљала” (Фуко, 1971: 85). Чулна стварност на основу фигуре сличности у овом периоду разумевла се као „велика отворена књига; она је ишарана графичким знацима; по читавим страницама виде се необичне фигуре које се укрштају и понекад понављају” (Фуко, 1971: 94), а сама сличност постаје „невидљива форма онога што, из утробе свијета, чини ствари видљивим” (Фуко, 1971: 94). Сличност регулише саму економију видљивог и невидљивог, природе и појаве, будући да природа ствари „њихово коегзистирање, склоп веза и међусобног комуницирања, нису различити од њихове сличности” (Фуко, 1971: 96). Сличности има четири врсте: одговарање, надметање, аналогија и симпатија/антипатија (Фуко, 1971: 86–91).⁵²⁵

Иако се углавном све оне могу препознати у суматраизму, основна сличност је већ идентификована у критичкој литератури као универзална аналогија.⁵²⁶ Аналогија, према Фукоу, омогућује „чудесни сукоб сличности кроз простор [...] Њена моћ је

⁵²⁵ Прва у низу сличности је „convenientia” (Фуко, 1971: 86), или „одговарање”, које означава више „блискост мјеста него ријеч сличност” (Фуко, 1971: 86), односно додир двеју различитих ствари на коме се „јавља сличност” (Фуко, 1971: 86). На другом месту је „aemulatio (надметање): нека врста подударности, али која је ослобођена закона мјеста, и која игра, непомична, на растојању” (Фуко, 1971: 87), а у којој „разасуте по свијету, ствари надметањем дају једна другој одговор” (Фуко, 1971: 87). На трећем месту је „аналогија”, о којој наводимо детаље даље у тексту. Најзад, четврта је сличност која „произилази из игре антипатија. Ту никакав пут није унапријед одређен, никаква дистанца није предвиђена и никакав слијед прописан” (Фуко, 1971: 90).

⁵²⁶ Додатно би вредело истакнути симпатију/антипатију будући да ова сличност „изазива покрет и доводи до зближавања најудаљенијих ствари у свијету. Она је принцип мобилности, она привлачи тешке ка тешком тлу, а лагане ка етеру без тежине; она гура коријење према води и према сунчевој путањи окреће велики жути цвијет сунцокрета” (Фуко, 1971: 91). Слично се привлачи сличном, па је издизање суматраисте ка етеру импликација да је он сам сличан етеру, да са њиме дели суштину.

огромна, јер сличности о којим она води рачуна нису ове, видљиве, масивне, сличности самих ствари; довољно је да то буду суптилније сличности односа” (Фуко, 1971: 89), а посебно значајно је то што је карактерише „универзално поље примјене” (Фуко, 1971: 89), будући да се по њој „све фигуре на свијету могу приближити” (Фуко, 1971: 89). У простору који је испресецан најразличитијим везама постоји једно привилеговано место „оно је засићено аналогијама (свака у њему може пронаћи један од својих ослонаца) [...] Та тачка је човјек; он је пропорционалан небу као и животињама и биљкама, као земљи, металима, сталактитима или органима” (Фуко, 1971: 89).⁵²⁷ У песми „Суматра” (и у другим песмама, као што су „Серената”, „Очи”, „Болесни песник”, „На улици”) заиста имамо субјекта који је пропорционалан свим стварима једнако као што се оне огледају у његовом искуству (љубав/јутро-море, душа-корали/трешње). Фуко ће додати да човек у датом контексту, између различитих појава света, „стоји у односу према небу (његово лице се односи према тијелу као изглед неба према етеру; у жилама му куца било као што звијезде круже по властитим путањама; седам отвора на лицу представља седам небеских планета)” (Фуко, 1971: 89–90). Овај опис такође одговара јунацима Црњанског, који непрестано теже према небу, изнад кога је етер и у коме се оно огледа.

Али у читавој паралели постоји једна значајна разлика. Уместо да се развија неки одређени систем сличности, у поезији Црњанског постоје само увиди који наговештавају систем, али који га никада не експлицирају као таквог. Суматраиста види везе, оне у његовој перцепцији постају очигледне и као такве нам се представљају у тексту, али никада се не успоставља фиксирани систем ових веза иако се имплицира да он постоји, чиме се увид увек представља ограниченим у односу на појединачну представу. То не значи да је систем аналогија непредстављив (не постоји нека фундаментална несразмера између представљања и представљеног, речи и ствари), већ да се у појединачној представи и појединачном искуству не може исцрпити. Ово разилажење се може објаснити низом трансформација епистемолошког поља од ренесансе до модерног доба,⁵²⁸ које онемогућују укрштање природе и речи какво је

⁵²⁷ Управо на основу овог механизма могућа је „свеповезаност наујдаљенијих просторно-временских елемената материјалне и духовне стварности” (Стојановић Пантовић, 1998: 12–13).

⁵²⁸ Фуко директно коментарише статус књижевности тек у контексту промене разумевања језика које долази са класицизмом: „Почев од XVII вијека, међутим, распоред знакова постаје двојни, јер је [...] дефинисан везом између означујућег и означеног” (Фуко, 1971: 108). Проблем који овако настаје управо је проблем везе означујућег и означеног, из које ишчезава околност, сама ствар, чиме нестаје гаранције ове везе: „Тако је дубока везаност језика за свијет коначно прекинута” (Фуко, 1971: 109). Спознајни апарат руковођен чулношћу више неће моћи да чита стварност као језик сличности: „Око ће бити намијењено гледању и ништа више; ухо — само слушању” (Фуко, 1971: 109). Веза означујућег и

било делатно у ренесанси. Појава књижевности у деветнаестом веку, као формирање естетског режима (који описује Рансијер), указује, према Фукоу, „на поновну појаву живог бића језика” (Фуко, 1971: 109). Али сада „више нема оне изворне ријечи, апсолутно почетне, која је започињала и ограничавала бескрајни покрет говора; одад ће језик расти без почетка, без ограничења и обећања” (Фуко, 1971: 110). Свет и даље говори, али више нема чврстог речника који би дешифровао овај говор. Управо овакав анархични облик писања, који Рансијер именује *писмом сирочетом*, руководи суматраистичком прецепцијом и онемогућује тоталну експликацију аналогије, коју непрестано понавља. Нема више *изворне речи* која ће „природно” спојити чулност и језик, али књижевност наставља да сведочи о њиховој испреплетаности, која постаје сам догађај писања.⁵²⁹

За рецепцију ових идеја у модерном песништву најзначајнији је вероватно Бодлер, у чијој се песми „Сагласја”⁵³⁰ у основ јединства поставља, идентично као и код Црњанског, бесконачни низ аналогија, заснован на природи чији су модуси појављивања чулне датости. Будући да она није приказана ни као дух ни као хришћански Бог, већ се изнова јавља као материја, Бодлер је, као и Црњански, упркос тврдњама неких аутора,⁵³¹ далеко од Сведенборгове хришћанске концепције универзалне аналогије.⁵³² Поставља се питање разлога обнављања овакве концепције.

Да бисм пружили одговор на ово питање, морамо се послужити Бенјаминовом концепцијом „ауре”. Он наводи како је аура јединствена „појава неке даљине, ма колико [ствар] била блиска” (Бенјамин, 1974: 120) и као таква се не односи само на уметничка дела већ на читаву стварност. Према Бенјамину, „аура на предмету неког опажања управо одговара искуству које се на неком употребном предмету таложу као

означнеог престаје да буде природна и несумњива: „На то питање класицизам ће одговорити анализом представе, а модерно доба — анализом смисла и значења” (Фуко, 1971: 109).

⁵²⁹ У овом смислу је тачно и Гвозденово запажање како је „Црњанскова песма [...] покушај давања достојног одговора на кризу у којој уметност губи своју специфичност пред појавом нових форми живота, покушај да се на нове начине повежу изговорљиво и опажајно, речи и ствари” (Гвозден, 2013: 128).

⁵³⁰ Поклапање Бодлера и Црњанског први је запазио Марко Ристић, као што наводи Цацић: „[О]ткакао је Марко Ристић [...] указао на сличност веза код Црњанског и веза што их је огласио Бодлер [...] критика је прихватила ове тренутне и прве речи” (Цацић, 1976: 51).

⁵³¹ Цацић наводи: „А када је реч о Бодлеровом схватању Сагласности треба истаћи да он није ни крио колико то схватање дугује Сведенборгу” (Цацић, 1976: 53).

⁵³² Није, дакле, зачуђујуће што Бодлер у „писму Тусенелу, из јануара 1856, олако изједначава фуријеовску (овоземаљску) и сведенборговску (трансцендентну) доктрину [универзалне] аналогије” (Лици, 1969: 176), а касније, „у чланку из 1861, о Виктору Игоу”, он отворено заступа схватање сагласја као „овоземаљских, материјалних веза (облик, кретање, број, боја, мирис); тако да реч ‘spirituel’ мора да упућује на људски а не на божански елемент универзалне једначине” (Лици, 1969: 176–177). Бенјамин износи исто запажање наводећи како је Бодлер на „учену литературу о сагласностима [...] наишао код Фуријеа” (Бенјамин, 1974: 207).

вежба” (Бенјамин, 1974: 213), а која подразумева „представе које, налазећи се у ‘спонтаном памћењу’, теже да се групишу око [тог] предмета опажања” (Бенјамин, 1974: 213). Као илустрацију он даје опис: „У летње поподне, мирно почивајући, пратити оком планински ланац на хоризонту или неку грану која баца сенку на оног што се одмара – значи удисати ауру тих планина, те гране” (Бенјамин, 1974: 120). Стихови Црњанског кроз суматраистичку аналогију чине нешто слично, будући да истовремено оно што је удаљено чине блиским, као што и оно блиско чине удаљеним.⁵³³ Миловати „ледене горе, благо, руком” очигледно призива савладавање даљине, али не као што се то чини у модерној технологизованој чулности, кроз убрзано кретање или путем оптичких справа, већ руком. Само тело превазилази границе које су му додељене и остварује немогуће: тактилну интимност са великом дистанцом. Оно што је удаљено на овај начин се не приближава субјекту, али на тај начин да се не претвара у нешто што му је на располагању, већ се укључује у његову интимност, ширећи је до неочекиваних даљина. Ако субјект може да додирне ледене горе, то није зато што је путовао према њима, или што их је подредио својој вољи, већ зато што је преобразио сопствену субјективност, показујући да се границе његове чулности поклапају са границама његове афективности и уобразиље. Исто тако, препознавање „потока” у „бледом лику”, који нас је „растужио”, мисао „о снежним врховима Урала”, произведена „безбрижношћу и лакоћом” субјекта, веза душе и „корала” и „трешења из завичаја”,⁵³⁴ сведоче о уношењу даљине у оно што нам је блиско (које почива на обнављању релација сличности у овом случају у питању је релација *симпатије/антипатије*), чиме се оно чува од наше директне интеракције, од трошења свакодневном употребом. На овај начин се успоставља заштитнички однос између човека и читаве природе, уместо објектификујућег техничког односа модерног режима чулности.

Аура се, према Бенјаминовом мишљењу, не може у пуном смислу обновити у модерној стварности, будући да је сама природа уметности трансформисана, захваљујући технологији репродукције, која је изместила њену суштину из

⁵³³ Ово примећује и Дамир Смиљанић у *Синестетици*, када наводи како се у „Суматри”, „ефекат ауре преокреће: он што је неизмерно далеко постаје блиским, додирљивим, па би се аура могла одредити и као јединствена појава извесне близине, колико год она била далеко” (Смиљанић, 2011: 126)

⁵³⁴ Можда би могли да доведемо у питање спонтано сећање у овим стиховима, будући да субјект можда није видео корале или врхове Урала да би било који предмет покренуо дати низ сличности, али како Црњански сведочи у „Објашњењу ‘Суматре’”: „А моје мисли, једнако су још пратиле мог друга на оном његовом путовању о којем ми је, безбрижан, са горким хумором, причао. Плава мора, и далека острва, која не познајем, румене биљке и корали, којих сам се сетио ваљда из земљописа, једнако су ми се јављали с мислима” (Црњански, 1993: 292).

непоновљивости и дистанце у политичку ангажованост (као што је и модерна стварност трансформисана захваљујући промени услова производње). Да ли то значи да се обнављање ауре код Црњанског мора сагледати као утопијски пројекат осуђен на пропаст? Услед промене историјских околности, његова поезија, као и Бодлерова, постаје „звезда без атмосфере” (Бенјамин, 1974: 221), што значи да мора сама да створи позорницу на којој се појављује. Она то чини двоструким покретом – враћањем ауре путем релација сличности и политизацијом саме обновљене ауре. Као што смо раније навели, *демос*, као универзалана жртва историје, појавио се у поезији Црњанског кроз ратно страдање чијом се видљивошћу манипулисало у политичке сврхе. Неправда која је почињена према учесницима Првог светског рата, оправдавала је неограничени суматраистички захтев за ужитком, који је био недовољан да је надокнади. Будући да ни *демос* ни лирски субјект, који је говорио у његово име, није могао да неправду исправи, она се показивала као апсолутно ненадокнадива. Суматраизам интервенише управо на овом месту, тако што силази испод модерног режима чулности, ка природи као његовом основу, и у њој препознаје свеопшту сличност ствари, универзалну аналогију, која постаје гарант ретрибуције онима који су оштећени. Ако нешто нестаје на једном месту у свету, то је зато што нешто друго слично томе на другом месту настаје. Они који су оштећени биће обештећени – али сада не више у некој трансцендентији, у неком рају,⁵³⁵ већ унутар материјалне стварности. Ово обештећење, међутим, није правног типа, већ се тиче саме структуре *физиса* и само са његовог становишта се може констатовати.

Природа Црњанског зато није ничеански хаос чулности, који људи накнадно припитомљавају аполонским метафорама и фалсификују сократовским појмовима, већ је далеко ближа Анаксимандровом *физису*, о коме овај предсократовац каже следећ: „А оно из чега ствари настају, у томе по нужности бива и њихова пропаст, јер она једна од друге трпе казну због своје неправедности по реду времена” (Дилс-Кранц, 1983: 85). Универзалана аналогија Црњанског сведочи нам о искупљењу изворне неправде зато што се сама природа представља као уређена и праведна. *Демос* је универзална жртва само са становишта заједнице, док је на нивоу природе његова жртва увек већ искупљена. Ово искупљење једнако је свемоћи суматраистичког субјекта. Само уколико се десубјективизирамо, можемо да приступимо правди, равнотежи, уређености космоса, а све док смо појединци одређени модерном људском заједницом

⁵³⁵ У песми „Здравица” лирски субјект каже: „Вијај облаке пролетне, румене, / питај их за рај” (Црњански, 1993: 23).

урођени смо у непрестану борбу за сопствено право на постојање. Уређеност *физиса* је утеха, али не и решење.

Суматраистичка поетика представља књижевни текст као сведочанство о устројству стварности које превазилази неправедни режим чулности. Текст Црњанског јавља се као утеха која се обраћа „тужнима” упозоравајући их да њихова моћ почива на њиховој тузи, која их ослобађа, на два различита начина. Она их може ослободити да се супротставе режиму чулности који их поништава, тако што ће их покренути у правцу политичке акције, или их може уверити да правда постоји као атрибут самог битка иако друштвена заједница не почива на њој. Ако је већ његов атрибут она мора бити и историјска судбина. То значи да субјекти, односно читаоци, не морају да делају, већ је довољно да сачекају, да се окрену према битку и да прате његове сигнале који допиру из будућности. Ово се може видети и у „Послници из Париза”, објављеној 1921. у *Зениту*:

Живот ваш и телеса још су тврда
а зидања кривудава, неопрезна,
но ја вас мирно гледам са брда
и знам што још нико не зна.

Тела ће вам се изгубити
и крв бити све тања и тања;
занемели ћете љубити
врхове цветних трешања.

(Црњански, 1993: 83)

Суматраистички субјект, који је иступио из режима чулности, успео је да се попне на његошевско „брдо”, да стекне бољи увид у начин на који се одиграва историјско кретање. Његово предвиђање зато и не долази у експлицитно политичким категоријама већ сведочи о трансформацији чулности. Телесност „ишчезава” и „крв” се „тањи”, чврсти оквири који појединце држе у одређеном поретку моћи повлаче се, али тако да само обезграничавање чулности описано у суматраизму постаје политички догађај. Полазиште преображаја налази се, као што је то Шилер описао, у естетском стању, а човек се еманципује кроз игру. Песма која се пред читаоцем налази постаје догађај преображавања његове чулности, а он се читањем повлачи из „јаве” која је диктирана датим историјским и политичким контекстом. Песничка реч тако интервенише у

историјским догађајима, захваљујући својој заснованости на „везама до тада непосматраним”, и отвара пут за искупљење читаве (језичке) заједнице.⁵³⁶

„Посланица из Париза” завршава се експлицитним предвиђањем: „Испуниће се песничке лудости, / и, кад прва пролетња ноћ заплави, / видећу ја још вас и живот како играте, / на небесима, а не на јави” (Црњански, 1993: 84). Песници стварају будуће форме чулности, а кретање ка „трешњама” и „облацима” исто је што и кретање ка будућности, која се још увек није материјализовала нигде осим у песми.⁵³⁷ Играње на небесима, а не на јави оно је што предстоји, оно што је немогуће, али само са становишта јаве која је садашњост. Оно што може бити и што лирски субјект предвиђа да ће бити јесте слом старе и успостављање нове јаве, која се неће покоровати законима који руководе у тренутку писања/изрицања песме и који из њега делују као сан. Почетак нове стварности налази се у уметничкој игри будући да се у њој првобитно обликовала, као уметнички сан, као симулакрум, слика без узора, који тек накондано може да постане стварност.

Проблем са уверењем у тријумфалност песничке слике која почива на праведности почела јесте што субјект очекује праведност за себе и за колектив коме припада. Али, осим суматраистичке перцепције универзалних сличности, за које више нема темеља у *изворној речи*, не постоји гаранција да је праведност атрибут битка, а чак и када би постојала, не може се знати да је на страни колектива који суматраиста заступа. У романима Црњанског имаћемо зато често јунаке који су у некој врсти спољашње и унутрашње миграције, повучени из режима чулности у коме живе и окренути ка „звезди” у „бексрајном плавом кругу”, чинећи шта је потребно да је досегну. Али раскорак између звезде и онога што ти јунаци на крају успевају да остваре показује сву комплексност полагања права на праведност „природног” основа. Овај раскорак се можда може прочитати и као унутрашња критика самог суматраизма.

⁵³⁶ Горана Раичевић примећује како се „аутор, пробуђен из суматраистичке обамрлости, претвара у мисионара, авангардног борца који верује у моћ уметности да мења човека и свет, и чији је основни задатак да људима врати изгубљену радост. Зато, изгледа да се управо у Паризу Милошу Црњанском догодила некаква промена. Пут песника чији је лирски субјект у Мизери своју драгу заклињао: ‘о не буди, не буди сретна бар ти ми ти’, и који се екскламативно определио за смрт, пренуо се из стања залеђене чулности, кренувши у потрагу за овоземаљском срећом, не само за себе већ и за народ којем припада” (Раичевић, 2013: 315). Из наше перспективе, никада није било замрзнуте чулности и суматраистичке обамрлости – већ у песми „На улици” субјект је искупљивао читаву заједницу, али смо показали и да се његови „Видовдански стихови” могу читати као наличје доминантног режима чулности.

⁵³⁷ Нешто слично ће изнети и Новалис у својој „Песми”: „[К]ада се увиди да вечна / збивања светска неизречна / у бајци и у песми леже” (Новалис, 1964: 355).

3.5. Поеме: немогући завичај

Три поеме Црњанског – „Стражилово”, „Сербиа” и „Ламент над Београдом” – представљају комплексно развијање описаних позиција. У њима његов песнички израз досеже свој крајњи облик, а одговори које нуде међусобно се разликују. Почећемо зато од „Стражилова”, које је настало прво и које је још увек у координатама суматраистичке поетике, иако врши итнервенцију у схватању *физиса*, која ће одредити и касније стварлаштво Црњанског. Захваљујући анализи Александра Петрова, знамо да је ово најстроже структурирана песма Црњанског, што нам већ говори да је код њега дошло до извесне промене у схватању ритма, па иако песма није писана везаним стихом, она је организована у строго формираним целинама од по седам строфа, које се понављају.⁵³⁸ Песник, дакле, развија сопствену ритмичку структуру уместо да преузме било коју традиционалну. Можемо зато да кажемо како се на нивоу ритма у песништву Црњанског одиграла детериторијализација са (релативно) слободним стихом *Лирике Итаке*, да би се у каснијим годинама, а посебно у поемама, одиграла ритмичка ретериторијализација, показујући да се након изласка на „небеса” нови тип чулности може фиксирати у језику, што значи, и у подели чулности. Наспрам оптимистичне „Посланице из Париза” која предвиђа долазак лакоће и безбрижности, „Стражилово” сведочи о нечему сасвим различитом:

Лутам, још, витак, са сребрним луком,
расцветане трешње, из заседа, мамим,
али, иза гора, завичај већ слутим,
где ћу смех, под јаблановима самим,
да сахраним.

И овде, пролетње вече
за мене је хладно,
као да, долином, тајно, Дунав тече.
А, где облаци силазе Арну на дно
и трепте, увис, зеленила тврда,
видим мост што води, над видиком,
у тешку таму Фрушког брда.

(Црњански, 1993: 86)

⁵³⁸ Петров ову структуру описује на следећи начин: „[С]ве прве строфе кореспондирају међу собом / ако су прве и седме строфе у свакој структуралној целини идентичне, то важи и за све седме строфе; / почетне и завршне строфе према томе узајамно кореспондирају; / кореспондирају међу собом и све друге строфе; / кореспондирају међу собом и све треће строфе; све четврте строфе кореспондирају истовремено и са шестим строфама; / кореспондирају међу собом и све пете строфе” (Петров, 1971: 84).

Ова поема се може разумети као сублимација читавог суматраизма, који се уланчава у један „наратив”, у једну целину. Она успоставља просторне и временске оквире који су скоро парадигматски за дела Црњанског и у односу на њу можемо да пратимо развој његовог уметничког обликовања чулности. Уколико почнемо од наведених стихова, видећемо да се већ првим двама строфама стабилизује оквир унутар кога ће се излагати читава проблематика поеме. Она почиње од субјекта и његовог кретања: субјект је ловац са „сребрним луком”, „луталица”, која не лови животиње, као што би се то можда могло очекивати, већ „расцветане трешње”. Он у свом лову слуги завичај који се идентификује са смрћу, те се његово лутање показује као неусмереност која ипак има одређену дестинацију. У другој строфи именовањем топонима успоставља се просторна одређеност, конкретна и метафоричка у исто време. Постојање субјекта одиграва се између Тоскане и Срема (Фрушка гора, Стражилово), односно туђине и завичаја, према којима се субјект одређује. Време није ништа мање одређено, и подељено је на прошлост, садашњост и будућност, али је испреплетано са простором, па прошлости и будућности припада завичај, а садашњост туђини. Уместо да се постојање одиграва у познатом, завичајном простору, оно се одиграва у туђини, а смрт постаје оно познато чему ће се субјект вратити, његов „завичај”.

Прошлост и будућност завичаја, међутим, нису исти иако су представљени као познати, будући да прошлости завичаја припадају младост и виталност, док будућности припадају пропадање и смрт. Кретање субјекта зато се јасно успоставља кроз три временске етапе: младост, зрелост и старост, који се поклапају са завичајем, туђином и поновљеним завичајем. Они такође сведоче о промени самог субјекта, његовом односу према самом себи, завичају и смрти, тако што се преклапају са два дискурса, флоралним и књижевноисторијским. Прошлости, како је субјект конструише, припадају, између осталог: „пролеће”, „витак стас”, „вишње и трешње”, „сремски виногради”, „грожђе”, „смех”, „гомила једна млада”, „теревенка”, „вински мех”, „свирале девојачког ребра”, а посебно кретање субјекта, које се одиграва као „поскакивање са ритова и муља”, „скакање као Месец”, „потпиривање шума”, али и „давање здравља” (Црњански, 1993: 86-92). Пролеће о коме је реч, наравно, јесте пролеће самог субјекта, његово цветање, за којим се у овој поеми непрестано трага. Аполонски субјект, који лови расцветане трешње, лови управо саму младост која се повлачи, пролеће које се за субјекта претвара у јесен. Посебно је значајно запазити да се у младости живот одиграва у заједници која се показује као заједница радости, екстатичког чулног ужитка, сексуалности.

Видљиво је зато да се ова поема одиграва, можда и више него друга дела Црњанског, у ничеанским координатама.⁵³⁹ У *Рођењу трагедије из духа музике* Ниче дионизијски принцип описује на следећи начин:

Под чаробним деловањем диониског начела не само што се поново склапа савез између човека и човека већ и отуђена, непријатељска или подјармљена природа опет прославља празник помирења са својим блудним сином, човеком. Земља добровољно пружа своје дарове, и мирољубиво се приближују грабљиве звери гора и пустиња. Цвећем и венцима засута су Дионисова кола (Ниче, 2001: 56).

Младост у овој песми припада Дионису, а лакоћа субјекта јесте лакоћа самозаборава пијанства: „Певајући и играјући човек се испољава као члан једне више заједнице; заборавио је да хода и говори, и играјући се на путу је да се вине у ваздушне висине” (Ниче, 2001: 57). Поигравање и поскакивање, одрицање од телесне тежине, посезање за небом, као за унутарсветском бесмртношћу, понављају се у описима младости лирског субјекта. Он их, наравно, никада неће досегнути, никада неће заиста полететети, али све док о томе нема никакву свест, његово постојање чини се безбрижним и радосним.

Прелазак у садашњост није само пуки прелазак у тренутак говора ове песме, већ представља ступање у самосвест, из које се она изговара. Овај међукорак је пресудан зато што се њиме врши негација становишта младости. Уколико је младост припадала пролећу, очекивано је да садашњости могу припадати лето или јесен, али се у песми садашњост поново одређује као пролеће, чиме се имплицира да је она могла настати тек након завршетка читавог једног циклуса, рађања, сазревања и умирања, након чега се субјект суочио са коначношћу, као нечему што припада и његовом бићу (што се кроз песму, скоро са неверицом, понавља). Постоји, дакле, нека врста кружења, враћања истог, али након искуства смрти сам субјект не може више бити исти, иако је још увек млад, његова свест види границе сопствене телесности.

Дионизијска радост сада задобија своје наличје у смрти и болу, као будућој мери радости. Пијанство и „лов на трешње” више се не одигравају у наивности, већ у покушају превазилажења, које би субјекта ослободило на игру какву је раније искусио. Али оваква игра више није могућа и мора се пронаћи нови начин радовања, упркос или на основу коначности. Овде на сцену ступа аполонско, које мора да припитоми ужас чулности који више није једнозначан. Аполон је, као што је познато, симбол „начела

⁵³⁹ О ничеанској димензији дела Милоша Црњанског пише и Горана Раичевић: „Ничеов антички рогати бог је ту, али је, као и у Заратустриним проповедима, дионизијски земаљски, оргијастички занос оплемењен и дахом аполонијске бестелесности као сврховите промисли [...] Без тог споја: диониског и аполонског – као језгра оплемењене суматраистичке чулности – немогуће је разумети дело Милоша Црњанског” (Раичевић, 2013: 318).

индивидуације, из чијих нам покрета и погледа говори сва наслада и мудрост ‘привида’ заједно с његовом лепотом” (Ниче, 2001: 55), које захтева „меру и, да би се она могла поштовати и одржати, самосазнање” (Ниче, 2001: 70). Субјект заиста више није део колектива, већ се издвојио захваљујући својој неповратној освешћености, које га онемогућује да обнови изворну дионизијску радост. Аполонска дисциплинованост којом се дионизијски понор прекрива омогућује лирском субјекту да пронађе нови модус постојања. Његова мера може се видети и у формалној уређености ове поеме, која свест о повратку у почело излаже у обавезујућим, али новоствореним ритмичким обрасцима. Лирски субјект тиме показује синтезу дионизијског и аполонског као поступање према законитостима које је сам донео.

Други битан моменат садашњости јесте и туђина – Тоскана, у којој субјект непрестано препознаје свој завичај, као подсерник онога што га очекује. Према принципима универзалне сличности, он у *различитој* чулности успева да прочита *исто*. Његово „лутање” показују се као бекство од завичајне везаности за смрт, али сво његово „тетурање” не може да га спаси од његове „судбе”, а свака површинска разлика показује се као суштински идентитет. Нема другог света осим овог, а туђина је само постојање; другим речима, где код да се креће, он је у туђини, али је њен основ увек завичај. Његово бекство је немогуће као што је то било и његово поскакивање у младости, као покушај да се ослободи тежине јер та тежина телесности и јесте његов завичај. Арно и Дунав, Тоскана и Срем, повезани су суматраистичком аналогijом, која сведочи о неизбежној и опасној равнотежи. Садашњост је зато комплексна, она је време „лутања”, „слабости” од љубави, „родне језе”, „хладноће”, „збуњености”, „магле”, свести о „разливању свега”, али исто тако, време у коме још увек траје „виткост” и „младост”, која је сада „болесна”, и сагледава се као „судба” која је дошла „са гроба Бранка”. Садашњост се јавља као време синтезе животне радости и очаја, ужитка и бола, обухваћена мером и привидом уметности, која сачињава суштину аполонско-дионизијског дела.

Будућност се, очекивано, јавља са негативним предзнаком: то је време „дуге патње” која води до „ружног кашља”, потпуног „мућења душе”, „упокојења чула”, „погнућа главе”, „тишине”, у којој ће „смех да се сахрани под јаблановима”, али је то такође и „тешка тама Фрушког брда”, „завичај облачан”, те је читава смрт, помало неочекивано, испевана у категоријама конкретног завичаја. Као што постоје два корака у прошлости, радост и суочавање са смртношћу, тако и у будућности постоје два корака. Пре него што се врати у завичај, лирски субјект ће успети да помеша „тајно, по

свету, све потоке и зоре”, да распе смех „са небеског лука”, да промени „живот у трешње”, и можда најзначајније, својим духом „све туђе смрти да залечи”. Његово коначно постојање још једном је на граници да постане христолико, будући да се јавља као искупитељ читавог човечанства, али без обећања оностраности. Његову искупитељску функцију сада можемо разумети кроз аполонски принцип, како га је описао Ниче: „Аполон опет излази пред нас као божански симбол начела [...] у којем се једино збива заувек постигнути циљ Пра-Једног, његово избављење помоћу привида; он нам величанственим покретима показује како је потребан цео свет патње да би појединац њоме био нагнан на стварање спасоносне визије” (Ниче, 2001: 69). Уметност у коју се уздиже стварност није дух као основа бића, већ привид, уобразиља, нешто нестварено у чијем се домену изговара и уређује постојање тако да се може поднети (уколико код Црњанског постоји одуховљење природе, ово је вероватно начин на који се оно спроводи). Патња се осмишљава, искупљује тако што постаје основ спасоносне визије.

Ту на пресудан начин интервенише порекло субјекта. Ако пажљиво прочитамо „Стражилово”, видећемо да се у њему прави необично запажање „Не, нисам, пре рођења, знао ни за једну тугу, / туђом је руком, све то, по мени разасуто” (Црњански, 1993: 88). Субјект, наравно, није могао знати ништа пре рођења будући да није постојао, али ови стихови као да имплицирају нешто друго. Потом, за тугу постојања он одбацује сваку личну одговорност, и пребацује је на „туђу руку”. Ова два исказа су повезана. Субјект, који је постојао пре свог постојања, није био ништа друго до сама природа, која непрестано врши своје метаморфозе, а у њој све већ увек постоји у могућности (па тако и појединац). Једино се у овако схваћеној бесконачној, незапечетој и бесмртној природи могло одиграти постојање субјекта пре његове субјективизације (а да се не посегне за оностраношћу). Он није могао знати за тугу пре рођења, будући да је био безбрижан као што је и сама природа у својој „бесмртности” безбрижна: тек са рођењем, субјект упознаје коначно постојање, које је као такво „тужно”. Његова коначност није његова кривица већ припада „роду” у коме се јавља, тако да је он субјективно невин, али крив као припадник нечега што га надилази (зато га у песми и сустиже „родна језа”).

На основу родне кривице и смртности, могло би се очекивати да се живот покаже као нешто непожељно, ужасно, као нешто чега би се требало одрећи. Али ово би био аскетски одговор, који, како нас је Ниче обавестио, долази из правца удвајања

светова, којим се свет чулности проглашава за лажни.⁵⁴⁰ Уместо да се овај живот након сусрета са смрћу одбаци, он се и код Црњанског представља као нешто „за чим вреди тежити само по себи, и стварни бол [...] људи везан је за растајање са животом, пре свега за скоро растајање” (Ниче, 2001: 65). Субјект који је једном упојединачен више не жели да се врати у неиздиференцираност почела. Али како је ово нужност, он посеже за уметнишћу јер „она једина уме да туробне мисли, испуњене гађењем на стравичност или бесмисао постојања, преобрази у представе са којима се може живети” (Ниче, 2001: 91). Уметност се јавља као спасоносна и искупљујућа, али само унутар граница упојединаченог чулног постојања.

Као што се живот појединца одиграва кроз опште, родне категорије, он се одиграва и кроз посебност, како у уметности тако и у заједници. И једно и друго припадају одређеном колективу, са одређеном историјом и традицијом и одређеним језиком. Ова посебност у тренутку у коме Црњански пише јесте национална заједница, те је постојање појединца неизоставно уписано у национални наратив. На основу његове припадности овом или оном *етносу*, појединац ће имати приступ видљивости изван територија сопственог „завичаја”, односно у „туђини”. У „Стражилову”, као што сазнајемо већ из самог наслова поеме, и у бројним понављањима, порекло/завичај смештено је на Фрушку гору. Лирски субјект је у и овом смислу одређен „туђом руком”, будући да му и посебност завичаја претходи и да га превазилази. За њега је и у уметничком и у друштвеном смислу одлучујућ почетак модерног српског песништва, који се овом песмом одређује са Бранком Радичевићем, чије се стваралаштво показује, како то и Хајдегер каже за Хелдерлина, као нешто што долази из будућности и чему песник још увек није савременик будући да оно још увек одређује његово певање.⁵⁴¹ Радичевићев језик и његова позиционираност на рубу Европе пресудни су за видљивост модерног српског песника. Осим тога, Радичевићев оснивачки гест значајан је и као напор за преображењем читаве чулности заједнице којој се обраћао:

Прошлост и сва наша етика славили су патњу. Били смо народ умирања и није се знао сребрни смех ни снага расцветаног дрвећа. Али, знајте да се то мења. Под Фрушком, где се и Живковић школовао, зачала се нова књижевност, ново

⁵⁴⁰ Код Црњанског, међутим, о томе не може бити речи, и за „Стражилово” важи, уз извесне ограде, оно што Ниче говори о античкој уметности, наводећи да ће јој они који у њој траже „моралну узвишеност, чак светост, бестелесну проуховљеност, поглед пун самилосне љубави, убрзо [...] озловољен и разочаран окренути леђа. Ту ништа не подсећа на аскезу, духовност и дужност; говори нам само један бујан, чак тријумфалан живот” (Ниче, 2001: 63).

⁵⁴¹ Хајдегер наводи: „Хелдерлин је пред-ходник песника у оскудно време [...] Претходник, међутим, не одлази у будућност, већ он долази из ње, тако да је будућност присутна једино у доласку његове речи” (Хајдегер, 2000: 252).

мишљење, нова етика, на највишој вредности људског бића: на радовању... За њим је дошао Бранко [...] Сетите се да су до тога доба, свуд по нашим покрајинама, живот и људска мисао били једно страховито хришћанство, мртвачко хришћанство (Црњански, 1999а: 34).

Његов преображај је окретање од напорног хришћанства, које је порицало земаљско постојање и њен повратак чулности. Радичевић је тренутак у коме се најодлучније артикулише захтев за радосним унутарсветским постојањем, не само на личном већ и на колективном плану. Са њиме се у име читаве заједнице изговара ничеанско *Да* животу, што је од пресудне важности за њено даље постојање.⁵⁴²

Конечно, смрт лирског субјекта пројектује се кроз категорије заједнице. Сопствену смрт он види као повратак у порекло, који више није нека удаљена Суматра, већ само Стражилово, повлашћени топос песничке традиције српског језика. Његово постојање могло је да припада заједници само у времену дионизијске младости, која га је урањала у колективитет без видљивог посредовања. Након освајања самосвести, посредовање се не може укинути, а заједница га очекује само у будућности након поновног укидања његове појединачности.⁵⁴³ Другим речима, заједница којој се обраћа и чију чулност обликује за њега самог је немогућа. Али га ова немогућност пресудно одређује.

У „Србији” ово постаје још јасније будући да се сада повлачи аутореференцијална тематика, а у средиште пажње ступа сам национални наратив као пресудан за појединачно постојање. Ова песма је објављена 1926. у *Српском књижевном гласнику*, и то је прва песма коју је Црњански објавио после дуге паузе након „Стражилова”. Поетички и тематски преображај који се у међувремену одиграо јасно је видљив у тексту. Уместо Стражилова, сада се Србија јавља као дестинација кретања лирског субјекта, па се песнички локалитет мења за територију читаве државе. Александар Петров истиче како она нема неко начело „структуралног јединства” (Петров, 1971: 120) што значи да, за разлику од „Стражилова”, у њој нема сталних структурних понављања или ритмизације која превазилази појединачну строфу.

⁵⁴² Необично је што Петров упркос свему томе наводи како у „Стражилову” нема култа чула, као у неким песмама *Лирике Итаке*”, да би у наставку исте реченице то порекао: „али је лепота телесног, чулног, младалачког љубавног, дионизијског, представљена у ‘Стражилову’ раскошнија и привлачнија него у било којој другој Црњанској песми” (Петров, 108).

⁵⁴³ Можемо се зато сложити са Гвозденом који истиче да како је „Црњанскова идеја о заједници, лишена свих идеологија, песнички троп, заправо идеја о заједници растанка у најбољем маниру његовог песничког сабрата Бранка Радичевића” (Гвозден, 2013: 130). Ово ће, као што ћемо показати, посебно постати видљиво у „Ламенту над Београдом”.

Једнако као и претходна поема, и ова има три временске екстазе (младост–садашњост–смрт) и просторну бинарност (острво–море), али се позиционираност субјекта и кретање међу овим инстанцама не може увек јасно разлучити.

Он на почетку песме каже: „Испливах на гробљу, у несвести, као модар рак” (Црњански, 1993: 93), али нигде нам не каже јасно да ли се то односи на садашњост, у којој песник долази на Крф, или на неки тренутак у прошлости, у коме је лирски субјект открио чврсто тло националног наратива. Песма, дакле, започиње ступањем на тло, али убрзо улази у дигресију описујући младост: „Безмерно је свитало и ја, неизвесна сен, / за острвом овим, [...] / поскочих морем рујним, на игру лак, и лаком” (Црњански, 1993: 93). Србија се представља као нешто што тек предстоји и што руководи његовом игром по мору, а ступање на копно постаје трауматични догађај: „Нисам знао да ми, трешњом и бистрим потоком / [...] Она то већ, из далека, колена пребија! // Први пут изговорих: Србија” (Црњански, 1993: 93). Пре ступања и након ступања на копно она је нешто што тек предстоји. Србија се јавља као оно што одређује колективну и личну темпоралност, прошлост и будућност, као нешто на шта увек тек треба ступити, али и као оно што нас је увек већ одредило („преломило колена”).⁵⁴⁴

Будући да долази из прошлости и да нас очекује у будућности, као хоризонт заједништва, нација није сагледана као неки атрибут природе, већ као њено посредовање, које припада родном бићу човека, али само у чистој форми. Њено конкретно уобличење зависи од мноштва историјских фактора, о чему сведоче четврта и пета строфа⁵⁴⁵ у којима постаје јасно да лирски субјект, након што долази на свет, бива уписан у национално тело различитим механизмима и стратегијама, чији посредник је породица, успостављајући нацију као његов објект жеље. И он о Србији говори експлицитно као о оваквом објекту, који је у основи самог његовог ероса, који превазилази ужитак чулности: „Никад ме нису свет, ни блуд, слатко опијали, / већ та земља коју се умарам да разгалим!” (Црњански, 1993: 94). Наспрам ужитка у „телу голом” *Лирике Итаке*, који не може да надомести неправду почињену према *демосу*,

⁵⁴⁴ Видимо, дакле да су тврђе како је „‘у основици Стражилова’ простор, [док је] у ‘Србији’ је једина јасније уочљива димензија вријеме” (Морабито, 2013: 233) нетачне – у свим поемама пресецају се простор и време, према формули која је релативно слична.

⁵⁴⁵ Оне гласе: „Порођајем у туђини, под замрзлим снегом, / хранише ме твојим гласом, слабошћу и негом. / Спустише ме у немоћ детињства, да те волим /и бригом, за Тобом, за цео живот, оболим. // Повише ме у беду, да Те дивну, рајску, знам, / али не додирнем дисањем и не сагледам. / Тридесет година да чекам да ми се јавиш /и зеницом твојом, грозном, над земљом заплавиш” (Црњански, 1993: 93).

поставља се стварање заједнице, која обећава искупљење, и која постоји захваљујући његовој жртви као њена надокнада и смисао.⁵⁴⁶

Ова логика, наравно, бива суочена са озбиљним проблемима. Један од њих почива на типичном кретању жеље, којом се Србија трансцендентализује (иако је од почетка „лепи привид“) тако да постаје циљ кретања који се не може досегнути, али чије се досезање непрестано живи. Постављен на платформу ривалства, национални наротив суочава се са другим структурно истим таквим наротивима, у борби за описани „ужитак“, али на њој Србија, која као фикција можда јесте „рајска“, изабрана земља, у стварности припада периферији изложеној насиљу империјалне доминације. За Црњанског то пре свега значи Аустроугарску, у којој се његов живот одвија све до краја Првог светског рата, те његов лирски субјект није само уписан у национално тело, већ је то учињено унутар другог таквог тела, успостављајући га као другост и границу. Зато је његова „судбинска“ припадност овој фикцији истовремено и судбинска изложеност насиљу јачег и његова идентификованост са позицијом „роба“ и „жртве“. Управо њу он жели да превазиђе својим песништвом, као што смо видели у „Стражилову“, а сада и још једном у „Србији“ кроз напор да се „земља разгали“. Напор лирског субјекта усмерен је ка преображају чулности заједнице како би она појединцу послужила као стаза за самопревазилажење, уместо што га онемогућује да „сјај мирно сахрани у небеса“.

Национални, наротив, према томе, није фиксиран једном заувек, није супстанца нити онострани основ иако се као такав можда приказује, а песништво се јавља као интервенција у овом наротиву, у његовом механизму жеље, преусмеравајући је кроз стварање нових форми чулности. Оне омогућују и нове типове заједништва које ослобађају појединца на унутарсветско постојање уместо што га везују за „истински свет“ оностраности. Ничеански говорећи, уместо „робовског морала“ и режима чулности којим се свет удваја, а стварност наизглед одбацује у комплексној борби око моћи, ово песништво заступа „господарски морал“ усмерен према чулности, који почива на заједници тријумфалној у овом свету.

На самом крају песме, субјект коначно прихвата своје ступање у тело нације речима „Вратих ти се!“ (Црњански, 1993: 97). Али поставља се питање када је лирски

⁵⁴⁶ Ови стихови стоје наспрам жеље из песме „Привиђења“, у којој се износи најснажнија одређеност за унутарсветско постојање у песништву Црњанског: „Ту, ту бих, у овом животу, да ме облије слеп /свих дивота чулних, као пад мирисног млека“ (Црњански, 1993: 99). Ова је песма настала након „Србије“, 1929. године, и могли бисмо говорити о порицању њеног ероса и окретању личном постојању. У „Ламенту над Београдом“, међутим, ужитак појединца показује се немогућим без колектива који би га омогућавао.

субјект Србију напустио да би могао да јој се врати? Његов повратак делује као повратак блудног сина који се враћа сопственом наслеђу након што је „лакомо” посегнуо за игром чулности. Долазећи из лутања он доноси знање које жели да упише у његово наслеђе и да га преобрази. Сав његов ужитак престаје да буде бесмислено лутање једино уколико се њиме искупљује Србија – а то је могуће једино уколико се помире Србија и ужитак, што је било оглашено од самог почетка. Његов повратак је тако повратак из лутања по ужитку и ужасу чулности, који представља истовремено искупљење овог лутања и Србије.

Али оно што се затиче није оно што је било обећано. Србија какву сусреће као остварени режим, као досегнути објект жеље, показује се само као Србија, не она „рајска” слика већ њена метонимијска замена. Обећање које долази из стражиловског лука, које је у Србију донело „лепи привид” унтарсветске радости, није се остварило, а однос са њом на крају поеме представљен је као ненаграђен љубавни труд: „Љубав мутна више на уснама ми не руди, / нит ми по несвести протичу преображења. / Згаснуо жар за Тобом сија ми још на груди, / али пун жалости и очајног раздражења” (Црњански, 1993: 97). Радост је постала жалост и очај, чулност која је требало да искупи жртве није се формирала, а чулност која се формирала жртве није искупила. Тон песме је песимистичан, а Србија представљена неостварен пројекат. Ово је, додуше, чува као симулакрум, али и заклања и доводи у опасност заборав.

Кретање кроз поеме Црњанског води нас од „Стражилова” као песничког повлашћеног топоса, који је преломна тачка у националном наративу, преко „Србије” и општости овог наратива, како би завршили са „Ламента над Београдом”, на његовом средишту, метрополи, главном граду. Поема, као и друге, почива на једноставној опозицији туђина–завичај (Лондон–Београд) и описаној линији темпоралности прошлост–садашњост–будућност. Али у њој, као што примећује Владушић, нису успостављене везе међу овим инстанцама као што је то раније био случај: „[Н]ема никакве везе између Београда и Енглеске, нема никакве везе између песничког субјекта и његове прошлости, односно његових пријатеља у прошлости” (Владушић, 2013: 245). Немогућност успостављања везе једна је од средишњих брига ове поеме. Она има симетричну структуру од дванаест строфа, у којој све непарне строфе говоре и туђини и расцепу између различитих временских екстаза, док све парне завичају и обнављају покиданих веза. У њој се још једном супротставља модерни режим чулности симулакруму искупљујуће заједнице. Све непарне и све парне строфе структурно су и

садржински међусобно паралелне, тако да ова поема нема амбваленција карактеристичних за „Сербију” и једноставнија је од „Стражилова”.

Непарне строфе, смештене у садашњост, окренуте према прошлости, прихватају режим чулности туђине. У њој је лирски субјект подељен на два екстрема – статичност и динамику – у физичком смислу он је статичан, није више суматраиста који поскакује по видику, већ лежи „хладан као на пепелу клада”, док његова уобразиља непрестано и упркос њему самом ради засипајући га сликама прошлости. Могли бисмо у овоме да препознамо вежбу спонтаног сећања о коме је говорио Бенјамин, али постоји једна битна разлика: све оно чега се субјект сећа преображено је, изгубило је свој изворни облик и као такво се показује не само као истина прошлости већ људског постојања уопште. Све што је лирски субјект доживео, све што је било уређено и окупљено око његове личности, распада се, зато што је режим чулности у коме се налази њему самом одузео сваку одређеност, место и видљивост.

И овде се још једном враћамо на проблем представљивости и онога ко упрвља представљањем: уколико онај који говори није препознат као неко ко је способан да говори, његов се говор претвара у пуки израз приватности и бола. Лирски субјект песме у Лондону је одгурнут из позиције говорника и он сада пред *самим собом* губи ову могућност и „Ламент над Београдом” можемо разумети као инсценацију овог губљења, као дисоцијацију самог субјекта, у којој он покушава да самог себе (а посредно и своје читаоце) убеди да поседује способност говора. Ово се губљење, у поетичком смислу, представља као распадање форме – субјекту коме се пориче говор и видљивост пориче се истовремено могућност говора и видљивости читавом његовом искуству, и он унутар себе доживљава ово порицање као сусрет са фигурама своје прошлости, које губе свој чврст облик (видљивост) и чије се обраћање полако утапа у различите животињске крике (звук), док се оне истовремено буне против овог преображаја.

Пред субјектом искрсавају редом „чудовишта, полипи, делфини” (Црњански, 1993: 104), „папагаји, чимпанзи невесели” (Црњански, 1993: 106), „рушевине, авети и стећци” (Црњански, 1993: 108), „немоћне, слабе, и сетне, сени” (Црњански, 1993: 110), „корморан, дивљих и црних крила” (Црњански, 1993: 112) и „пена, тренуци, шапат у Кини” (Црњански, 1993: 114). Лондон, као империјална метропола, нарушава поетику сећања која је функционисала према принципима улога и облика, фиксираних одређеном позицијом субјекта, чиме доводи у питање и његову унутрашњу кохерентност, о чему нам сведочи фраза „Само, то више нисмо ми / него [...]”

(Црњански, 1993: 104, 106, 108, 110, 112, 114). Метропола, или „мегалополис”, како је разумева Владушић, укида „сећање на прошлост, тако што деформише пријатеље из прошлости до непрепознавања [...] укида суматраистичку машту тако што овладава удаљеним просторима, подвргавајући их сопственој власти и укидајући њихове особене идентитете” (Владушић, 2013: 246). Стражиловска песма, која у туђини препознаје завичај, зато више није могућа. Захваљујући друштвеној, а тиме и поетичкој измештености, лирски субјект више не може да приповеда ни самог себе, већ је препуштен режиму чулности који га окружује и који га пориче. Његова измештеност, наравно, поново је конструисана у односу на завичај, који се јавља као инстанца која га је препознавала и унутар које је, захваљујући томе, могао да се конституише, одржава и обнавља. Почело „приповедања” сопства се, дакле, не налази у појединцу већ у *sensus communisu*, пољу које појединцу испоставља форме, али му такође омогућује приступ овим формама (захваљујући језику који дели са овом заједницом). Или, како то Владушић запажа: „Сачувати достојанство човека могуће је једино уколико се властита будућност, властити живот угради у један шири контекст” (Владушић, 2013: 246).

Лирски субјект Црњанског у овој песми се, још једном, супротставља моћи која га превазилази и која га поништава и покушава да се одржи наспрам и упркос ње. Његов говор у непарним строфама представља само имплицитно супротстављање, будући да стварност подлеже деформацији, али да се истовремено оглашава граничним људским гласом јер саме чудовишне фигуре „кажу, да нису звери, да нису криви” (Црњански, 1993: 110). Из њихове нерепрезентативности тако проговара ипак репрезентација, као глас којим се пориче њихово порицање. Можемо, такође, да кажемо и како им из перспективе лирског субјекта Србија поново „колена пребија” будући да су захваљујући свом пореклу, поново постављени у позицију мањине, чија је видљивост угрожена.⁵⁴⁷

Форма преображених сећања, која припада режиму чулности, обраћа се субјекту својим вишеструким исказима: она, пре свега, представља извртање суматраистичке вере у свеопшту повезаност, у којој више нема равнотеже и искупљења већ само пропадања и ништавила. Она сведочи о непостојању основа који би био свеобухватан и праведан тако што представља бесконачну процесију жртава без кривице и надокнаде,

⁵⁴⁷ О свим контрадикцијама емиграције Црњански је, наравно, писао у *Роману о Лондону*, у коме јунак припада мањинској групи (руским белогардејцима), која више нема државу која би јој обезбедила и гарантовала видљивост. Емигрантни овде још једном бивају преображени у *демос*, али управо захваљујући својој етничкој припадности.

које се кроз деформацију даље поништавају. Унутар ове форме, читава ишчезла (међуратна) стварност проговара, али више не тражи искупљење, већ само да буде призната као постојећа. Коначно, свака строфа представља и својеврсно језичо урушавање заједнице будући да се све фантазме субјекту на крају обраћају низањем фраза на страним језицима: руском, шпанском, немачком и француском, чиме се (слично као и код Тракла) онај који је изгубио завичај показује и као онај који је изгубио језик. Сви језици, међутим, сведоче о једном истом и полиморфност појава и говора завршава се консензусом: ништавилом. У основи више нема ни *физиса* ни *етноса*, као гаранта равнотеже међу бићима, у основи нема ничега, а читава стварност појављује се, такорећи, као *процесија симулакрума* (Бодријар), слика без икаквог узора.

Парне строфе покушавају да се овој логици супротставе у свакој тачки. Уместо празнине и разуђености Лондона појављује се Београд, не више тоталитет заједнице (као у Србији) већ само њено (административно) средиште, центар њеног знања, културе, капитала и моћи, место у коме се артикулише њена заповест, те, према томе, и њено почело. У непарним строфама Лондон се не апострофира директно и о њему сазнајемо само преко пишчеве белешке о времену и настанку песме, али Београд се директно апострофира. Он се јавља као саговорник, као неко коме се субјект може обратити. Самом формом обраћања претостављено је да саговорници признају једни друге као једнаке. За разлику од Лондона, који кроз поништавање субјекта разговор чини немогућим, Београд као почело, тако што га признаје, производи услове могућности његовог говора и управља њима. И више од тога, говор Београда јавља се као песма: „У Теби један орач пева, и у зимско доба” и „Ти певаш ведро, с грмљавом далеком” (Црњански, 1993: 107, 109). Његова песма је „орачка” и „громовна”, песма којом се брине о ницању и расту и која „Зевсовом муњом” управља светом, односно о *физисом*, што значи да Београд не обезбеђује само услове говора већ и услове материјалног постојања.

Наспрам Лондона, он зато успоставља други режим чулности: он „блиста”, „сја”, „дише”, „стоји”, „расте”, „креће”, у њему нема „бесмисла, ни смрти”, у њему „све васкрсне и заигра, па се врти, / и понавља” (Црњански, 1993: 105). Наспрам стационарности и мрака Београд доноси светлост и кретање, јасноћу перцепције у променама, захвљујући којој се облици поново могу успоставити, улоге потврдити, захтеви артикулисати (Београд слуша). Позни Црњански ће зато и изјавити: „За мене, после мог живота, у четрдесетим годинама, илузије више нема. Једини терен на којем још верујем да може нешто добро да се ствара, зато што је познато, блиско, и логично

и стварно то је територија коју обухвата моја нација” (Црњански, 1999б: 406). Београд је, наспрам ништавила, живот и ницање, искупљење од смрти, поновно успостављање смисла, другим речима: поновно повезивање чулности и језика. Управо зато у парним строфама нема више говора на страним језицима, већ само један језик, у коме је размена утврђена. На овај начин се сведочи о неопходности посредовања како би се успоставила видљивост субјекта, а избор Београда као његове метонимије поставља ово посредовање на позорницу националне државе.

Темпоралност Београда је такође значајна – уместо да се окупира само будућност, о њему се говори у презенту, на начин на који се овај глаголски облик користи када се говори о природним законитостима, као нечему што важи неvezано за простор и време. Тиме се он још једном супротставља Лондону, чије се распадање производи управо темпорализацијом која није усмерена неким циљем. Све ствари у њему долазе и одлазе без смисла будући да не постоји средиште које би им смисао доделило, док у Београду као да постоји нешто што је изузето из непрестаних промена, тако да у њему „нема смрти”, ни „црва”, а у њему све „васкрсава”. То не значи да се Београд јавља као трансценденција, као рај у коме се постојање субјекта наставља, напротив, субјект нужно умире, али га Београд „узима на крило своје”, „љуби као мати”, постаје му „узглавље”, пада по њему „багремом као киша”. Живот субјекта, који је одређен и усмерен заједницом, својом смрћу окончава у њеном наративу и наставља да артикулише своје захтеве, као што су „мртви пружали руке” на самом почетку стваралаштва Црњанског. Он се обликује као постојање које се не може порећи иако се окончало. Заједница представља основ преношења његовог захтева чиме се и сама смрт полаже у темеље њене заповести.

Темпоралност и непропадљивост Београда повезана је са простором, будући да Лондон представља туђину која је присутна, а Београд завичај који је одсутан, удаљен, повучен, али као такав остаје извор светлости „и кад овде звезде гасну”, као оно што никада не залази, хераклитовски говорећи. Свет о ком говори Црњански тако пројектује на простор оно што се до сада пројектовало на време, као код Елиота и Тракла: светски дан и светска ноћ код њега су даљина и близина, завичај и туђина. Дану и јасноћи припада завичај, ноћи и распадању припада туђина. Кретање субјекта уоквирено је Новалисовим повратком кући, који уосталом представља константу песништва Црњанског, од *Лирике Итаке* до „Ламента над Београдом”.

Имајући све то у виду, морамо да нагласимо како је Београд о коме субјект пева његова креација, којим сада више не покушава да спасе неку актуелну заједницу, већ

ону која је ишчезла, која му се јавља кроз деформисане фантазме, а са њом и самог себе. Сва протекла искуства доведена су у питање његовим искључењем из постојеће заједнице и обликовање Београда какво се даје у парним строфама представља његов напор да је надокнади кроз уобразиљу. Београд ових стихова супротставља се стварности као процесији симулакрума, па га можемо разумети као стратегију и оружје, како се и артикулише у песми: он се сјаји као „ископан стари мач”, он је „тврђ, уздигнут као штит”, и има „стрељача поглед прав и нем” (Црњански, 1993: 105, 109, 109).⁵⁴⁸ Али управо зато је и он сам симулакрум, слика без узора у стварност, што, наравно, не значи да се утапа у лондонски режим чулности, већ да се његов узор пројектује у једну могућу будућност, као и да почива на одређеном кретању прошлости.⁵⁴⁹

Београд као „простор среће” јесте утопија, али истовремено и пројекат који поново обједињује субјекта (његову прошлост, сва искуства и жртве којима је био сведок и које је сам поднео), обећава надокнаду и искупљење као што је то чинио *физис* ране поезије Црњанског, тако што симулира постојање позорнице на којима су они могући. Делатност и говор субјекта зато се обједињују око нечега што нема узор у стварности, али што постаје стварно захваљујући његовим поступцима, те се песништво и на крају стваралишта Црњанског показује као политичко имагинарно које претходи и најављује политичку реалност. Владушић зато тачно запажа да се у „Ламенту” ради о жељи „да се буде истински субјект, што значи, субјект упркос смрти, упркос духу времена, упркос растемељујућим ‘радостима живота’, упркос свима који нас уверавају да тај субјект више није могућ” (Владушић, 2011: 344). *Физис* који је у раном песништву Црњанског био његов основ сада постаје *етнос* са средиштем у *полису*, а изван *полиса* нема дигнитета, правде, и видљивости субјекта, зато што је њихов гарант заједница која ову правду заступа и за коју улази у борбу на живот и смрт. Док је у ранијој поезији држава апроприрала жртве *демоса*, Лондон потпуно пориче њихово постојање. Наспрам њега се пројектује визија заједнице, Београд, у коме су оне увек већ искупљене и које оправдавају њену брбу.

⁵⁴⁸ Необично је зато запажање Цацића према коме у „просторима среће нема, дакле, места за људски архетип који означава акцију радног или ратног порекла” (Цацић, 1976: 266).

⁵⁴⁹ Нешто слично запажа и Владушић када каже: „Београд у Ламенту је фатазмагоричан; у питању је пре визија Престонице, него реалистички опис града. И то није ни мањкавост песме нити фалсификовање града, будући да Престоница јесте идеја, и само тако, као идеја, може да траје” (Владушић, 2013: 246). Да ли је фиктивни статус Београда његова предност или једина могућност у датом контексту, остаје отворено питање.

Сам крај поеме изненађује – кроз њене парне строфе пратили смо химнично обраћање субјекта Београду само да би се оно завршило императивом: „Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми!” (Црњански, 1993: 115). На овом месту је можда највидљивији статус Београда као симулакрума, јер се заповест којом би почело требало да управља прерасподелом чулности јавља из позиције лирског субјекта, а не Београда. Пројектујући у њега све оно што му је неопходно како би постојао и како би артикулисао свој говор, субјект му на крају заповеда да постане, да се његов „лепи привид” преобрази у само стање ствари. Не треба се зато заваравати, заповест са краја поеме открива нам да је Београд воља лирског субјекта, а не обрнуто. Лирски субјект се разоткрива као почело препрасподеле чулности, као тачка отпора која осмишљава друкчије заједништво од оног које постулира Лондон и које га на сваки начин проиче. Као симулакрум он је неуништив,⁵⁵⁰ али само зато што постоји на нивоу његове уобразиље.

Стварање Београда ипак није пуки хир субјекта, нити израз његове приватне воље за моћ, будући да је он сам обликован комплексним стратегијама посредовања од самог почетка: пореклом које га је одредило и које му је предало у наслеђе „Сербију” и „Стражилово”, као хоризонт кретања, и које га је осудило на антагонистичку позицију у односу на заједнице у којима је боравио (пре свега Аустроугарску Монархију, једним делом Краљевину Југославију и на крају Британију) које су биле одређене модерним режимом чулности. Његова се заповест онда може читати као артикулација воље овог (динамичког и неодређеног) заједништва. Лирски субјект је место формирања, преламања и трансформације наслеђених схватања, којима се анисторијски Београд „Ламента” историзује и повезује са будућношћу. На овај начин могуће је пред самим субјектом сачувати национални наратив од празнине симулакрума: не само да он није прошао, већ се још није ни десио.

Напоследку, инсистирање на стабилности стила у парним строфама сведочи нам о поетичкој димензији разрешења читаве супротстављености Лондона и Београда, туђине и завичаја. Парне и непарне строфе припадају различитим поетикама. Непарне се кроз својеврсну барокизацију стила опредељују за нестабилности естетског режима, мешавину супротстављених регистара, високог и ниског, трагичног и комичног. Њихово поетичко безвлашће логична је последица режима чулности у коме више не постоји изворна реч, која би повезала стил и садржај. Неуређеном „духу” одговара

⁵⁵⁰ Лирски субјект каже: „А кад ми сломе душу, копље и руку и ногу, / Тебе, Тебе, знам да не могу, не могу” (Црњански, 1993: 115).

неуређена „чулност”, те је њихов однос сразмеран. Насупрот томе, парне строфе припадају регистру узвишеног, чистог стила, који се руководи начелом примерености, а Београду додељује све карактеристике класичног јунака: дигнитет, доследност, праведост итд. Уређени „дух” одговра уређеној „чулности” тако да парне строфе припадају репрезентативном режиму.

Једнако као и у класицизму, ни овде оно што се подражава није стварност већ одређена представа стварности са којом је репрезентација сразмерна. Можда неочекивано, спасење које лирски субјект очекује у модерној чулности пројектовано је кроз жељу лирског субјекта чији објекат је класицистички режим чулности. Овде, наравно, није реч о садржају већ о форми, па се будућност поново види као понављање форме прошлости, са садржином која би требало да одговара будућности. Позни Црњански на тај начин се у поетичком смислу налази на сличним позицијама као и позни Елиот. Али поема се завршава заповешћу на коју немамо одговор. Остаје отворено да ли је могуће обновити стабилност класицизма наспрам модерног режима чулности који јунаке претвара у фантазме, узвишеност у баналност, а *све што је чврсто у дим*.⁵⁵¹

У песништу Црњанског је порекло из кога се одлази и у које се враћа представљено у почекту као *физис* да би постепено добило обресе *полиса* као нације. Али оно није нека метафизичка суштина из које настаје род већ „лепи привид”, симулакрум, односно историјски обликовано заједништво одређеног колектива које се преноси са генерације на генерацију, прожвљавајући метаморфозе у овом преношењу у зависности од историјских околности и преовладавајуће поетике која даје симболичко уобличење датим околностима. Сведочанство о овоме налазимо и у песмама и у романима. Довољно је поменути „Сербију” да бисмо видели како се од детињства субјект уписује у национални наратив, без његовог знања и одлуке. Захваљујући њему, субјект као наслеђе у подели чулности добија позицију периферног и мањинског идентитета, на самој граници видљивости. Истовремено, овај наратив му

⁵⁵¹ Владушић сматра да је „воља за жељом” (Владушић, 2011: 344), као воља за Београдом, оно чиме се лирски субјект супротставља логици мегалополиса. Али остаје упитно да ли би Београд био различит од мегалополиса уколико би претпоставке режима чулности остале непромењене. Тиме се отвара питање саме жеље која се хоће – да ли је уопште пожељно помирити репрезентативни режим са модерним добом, или неоснованост модерности са собом носи еманципаторни потенцијал који мора да се развије на други начин?

додељује смисао и усмреност кретања. Он се његовим посредством у потпуности уписује у спрегу сила, од рођења, преко младости, до зрелости, старости и смрти. Србија, Стражилово и Београд, а у романима Русија, јесу дестинације које регулишу његово кретање. Али он није пасиван у преузимању датог наратива, будући да сам наратив не припада оностраности, већ уноси нове форме приповедања у њега, покушава да га трансформише у односу на различите постојеће форме које модерност ствара и нуди. У складу са тиме, треба разумети и песме које се опредељују за хајдуке уместо за средњи век, за гусларе уместо за парнасовце итд. Оно што је пресудно у овом процесу јесте да се национални наратив производи и преноси, као и да се овим преношењем, а посебно, уметничким делима, естетским уобличењем искуства, мења.

Скоро сваки од ликова Црњанског и лирских субјеката доживљава разочаравајуће/насилно суочавање са стварним уобличењем онога што његов национални наратив наводно подражава. Након тога постаје очигледно да дата дестинација не постоји нигде у стварности, па се открива као симулакрум, који је без обзира на свој фикционални статус, судбоносан, зато што је свет заједнице испричан у његовим категоријама. Али једино док ова фикција постоји испред његових јунака, све док јој се беспоговорно подвргавају, они могу да се суочавају са режимом чулности, који их пориче и поништава. Почело које води њиховим поступцима, према томе, долази из фикције која се представља као наративна реконструкција дубоке прошлости, која се преноси тако што се у њу појединци уписују (посредовањем различитих инситуција, као што су породица, школа, црква, али и уметност) и који је потом живе све до своје смрти мењајући је у односу на дате историјске околности и преносећи је тако измењену, чиме се читаво људско постојање поставља на њену позорницу.

Али управо зато она не припада оностраности. Она је колективна регулативна фикција, које организује кретање заједнице и могуће га је променити и преобликовати. Читав уметнички пројекат Црњанског заснива се на овој могућности, коју препознаје у Радичевићевом дионизијском романтизму: преобразити метафизичку тежину хришћанства у овоземаљску радост. Песништво интервенише у привиду и трансформише га како би заједницу спасао од саме себе и од модерности која је окружује и која јој прети. Али исто тако овај субјект страда због заједнице, не пристајући да је се одрекне, наступајући у њено име, наспрам инстанци са којима је сукобљена. Ова релација видљива је у историјском смислу у Првом светском рату, као рату империјалне силе против државе европске периферије каква је у томе тренутку

Србија. Али је видљива и у многим другим ситуацијама које лирски субјект/приповедач изнова понавља, све до „Ламента над Београдом” и *Романа о Лондону*. Субјект је осуђен на жртву будући да је сопственим наративом, кога не жели да се одрекне, постављен у позицију слабијег, подређеног, „роба”, на коју не жели да пристане по цену смрти. Напоследку, описано стање представља симптом модерности у којој су националне државе биле одлучујуће за покретање бројних конфликта, а песништво Црњанског прихвата ово стање ствари и у његовим координатама покушава да разреши питања правде и искупљења на личном и колективном нивоу, али и на плану естетске праксе и представљивости.

IV ПОРЕЂЕЊЕ

До сада смо у тексту изложили анализу појединачних песничких опуса Елиота, Тракла и Црњанског. У њима смо се повремено освртали на паралеле које се могу успоставити, а сада ћемо њихова становишта изложити сучељавајући их, како бисмо показали на који начин су пружили одговоре на проблеме које смо уочили. Будући да су се сва три песника обликовала у модерном контексту, као припадници поетичке струје која је са њиховом генерацијом тријумфовала, књижевност и данас разумевамо у великој мери на начин на који су је они успоставили. Њихово стваралаштво било је пресудно у преображају саме институције поезије у датим језицима, тако да је дисконтинуитет који су донели био сличан у сва три контекста, будући да ни енглеско, ни немачко, ни српско песништво нису до почетка двадесетог века, до година које су претходиле Првом светском рату, задобиле песнички израз какав је у Француској формиран у другој половини 19. века са Бодлером, Рембоом и Малармеом. Поклапање форми перцепције и режима чулности, доминација стила над предметом, урушавање класичних песничких форми, откривање истинитог у баналном, принципи су које су ови аутори делили.⁵⁵² Осим тога, важно је истаћи да се поезија сва три песника успоставила као једна врста отпора режиму чулности модерног доба успостављеног у Европи почетком двадесетог века. Али стварност коју су сагледали ипак није била идентична. Разлоге за тако нешто можемо пронаћи, без пројектовања апсолутне детерминисаности, и у географији њиховог писма. Иако су сва три песника критиковали модерност, иако су, такорећи, делили песничку „методологију”,

⁵⁵² О вези експресионизма и поетике Црњанског писало је више аутора, а Бојан Јовић, у чланку у коме га пореди са Траклом, наводи следеће: „И у књижевним делима, исто као у програмским текстовима, могу се код Црњанског уочити уобичајени експресионистички поступци и мотиви: космоизам, дисторзија и гротескност, дихотомичност света, повезаност и симултанизам на изглед различитих догађаја, прожимање субјективне и објективне стварности, интензивна емоционална стања, нада у бољи свет и новог човека, чежња за апсолутом, присутност смрти, употреба боја, синтаксичко експериментисање, паралелизми свих врста, фрагментарност” (Јовић, 1995: 107). Проблем са поређењима ове врсте јесте у њиховој несистематичности, тако да се не зна шта од наведених одлика припада битним, а шта секундарним карактеристикама неког правца, односно шта је оно што сачињава његову основу. Карактеристике које Јовић наводи могу се препознати у бројним делима, не нужно експресионистичким, а у оним експресионистичким по правилу се не могу наћи све.

перспектива из које су посматрали материјалну стварност била је једним делом условљена местом са ког су упућивали своје обраћање.

Т. С. Елиот је почео своју каријеру као периферни песник енглеског језика који је емигрирао ка империјалном и културном центру, где је постепено освајао средишње место, упркос, или захваљујући, критикама упућеним стварности у којој се налазио. До почетка Другог светског рата његова поезија успела је да заузме такву позицију да је ретко била мета критике. То такође значи да је њен поетички модел постао доминантан у простору у коме се налазила и да је захваљујући њему могао да еманира по читавој европској и светској књижевности. Долазећи са периферије, он није само освојио видљивост у метрополи већ је његово песништво постало њен парадигматски израз. једним делом се захваљујући и томе мењала његова перцепција материјалне стварности.

Једнако као и Елиот, и Тракл се јавља у контексту империје, пишући на њеном језику. Империја која је била позорница његовог писма није фигурирала као директна мета његове критике, али је одређене механизме заједнице у којој се налазио, а посебно форме њеног песничког представљања, подвргао у немилосрдним преиспитивањима. Будући да је страдао у рату који је такође окончао постојање ове заједнице, његово песништво није имало прилику да се нађе на истом месту као и Елиотово, али како језик на коме је писао, уз извесне регионалне варијације, окупља широку заједницу читалаца (Швајцарска, Аустрија, Немачка), то је омогућило његовом делу да доживи значајну рецепцију која је током година постала гобална, успостављајући га као једног од номотета модерне лирике.

За разлику од Елиота и Тракла, Црњански наступа са позиције мањинског народа, иако се налази у истом културном кругу као и Тракл.⁵⁵³ Можда нам његово

⁵⁵³ Црњански је био упознат са поезијом оба ова песника, али како се чини, не у време настајања *Лирике Итаке*. О Траклу нас извештава у *Писмима из Париза*, у посланици из Беча, када наводи како је немачка „најновија лирика, на жалост, верујте, далеко над најновијом француском, убијеном Аполинеровим каприсима. Особито два имена волео бих да забележим за нас: један је Георг Тракл, а друго Франц Верфел” (Црњански, 1995: 12). Из наведеног видимо да је у поетичком смислу Црњански осећао већу близину са поетиком аустријског песника, него са формалним експериментима какви су се развијали у француској авангардној естетској пракси тог времена. О Елиоту сведочи тек у свом есеју „Моји енглески песници”, из 1973. године. У одељку „Савременици”, говорећи о смени песничких генерација, запажа да, када се у књижевној крици изван Британије говори о „Паунду и Елиоту, као диоскурима модерне, обично се истиче, да је њихова позија, пре свега, последица, првог светског рата, – тако рећи пропасти Запада [...] Има разуме се, у њиховој поезији, и тога. [...] Требало би, међутим, приметити реакцију те велике тројнице енглеске поезије, на чисто литерарну, формалну, духовну естетику, чак и филолошку, на поезију својих претходника [...] Европа је, разуме се, у Елиоту, Паунду, Одну, видела пре свега, њихови философску, и политичку, идеологију. У Оксфорду и Кембриџу, у Енглеској, међутим, база њихове победе била је, пре свега, литерарна” (Црњански, 1999а: 198). У складу са уверењима која је изразио на самом почетку своје каријере, и овде песништво сагледава као аутономну естетску праксу,

песништво и најбоље сведочи о значају перспективе, будући да се упркос чињеници да долази из истог контекста у знатној мери разликовала од Траклове. У односу на оба ова песника Црњански је писао језиком периферије, често говорећи у њено име, против структура моћи које су је угрожавале. Материјална стварност о којој је сведочио припада истој оној о којој су сведочили и Тракл и Елиот, али је заједница којој је припадао у тој стварности заузимала подређену позицију и његов је угао посматрања био тиме уоквирен, о чему он у више наврата експлицитно говори у својим песмама.

Како бисмо упоредили ове песнике, изложићемо одломке из њихових дела, који говоре о истим или сличним проблемима, и анализирати поклапања и разлике у њиховим формулацијама. Почећемо од становишта око кога се, као што делује, сва три аутора слажу:

The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors;
Departed, have left no addresses.

(Елиот, 2001: 11)⁵⁵⁴

Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.

(Тракл, I, 1987: 55)⁵⁵⁵

Немамо ничег. Ни Бога ни господара.
Наш Бог је крв.

(Црњански, 1993: 21)

Сва три песника говоре о ишчезавању натчулног из стварности. Елиотов стих, будући да је настао касније, делује чак као скривени цитат Траклове песме, али видимо да међу њима ипак постоји одређена разлика: Елиотове нимфе везане су за град, а Траклове за шуме (природу, дивљину). То је можда и основна разлика између ова два песника, јер док се Елиот брине о граду, о *полису* и његовим механизмима одузимања и давања суштине људском постојању, Траклова брига је усмерена према дивљини коју овај *полис* конструише изван себе како би овим маневром могао да створи део популације над којом би имао моћ. И стихови Црњанског говоре о урушавању натчулног у свету, али овај пут нема митске већ хришћанске референце, а ово урушавање је, као што нам је познато, постављено у контекст Првог светског рата.

ослобођену од политике, која управо због своје несводивости на било који други дискурс задобија значај.

⁵⁵⁴ „Нимфе су отишле, / А њихови пријатељи, докони наследници богатих директора, / Изгубише се, не оставив адресе” (Елиот, 1998: 60).

⁵⁵⁵ „Нимфе су напустиле златне шуме” (Тракл, 1990: 51).

Повлачење натчулног зато може да се схвати на различите начине. Код Елиота и Тракла реч је о античким божанствима, која припадају класичној епохи, у којој су чулно и натчулно у равнотежи, што омогућује осмишљавање модерне епохе у романтичним категоријама, у којој хришћански Бог превазилази чулност, али опстаје у њеном основу. Код Црњанског је дошло до драматичнијег преокрета и сам хришћански Бог доведен је у питање, а на његово место је дошла чулност, материјално постојање, „крв”. Субјект који изговара његове стихове такође је значајан – као што смо показали у нашој анализи, у питању је *демос*, они према којима је почињена неискупива неправда и који нису репрезентовани у заједници која је основана. За разлику од Тракла и Елиота, чији субјекти представљају „бестелесни” глас, саму свест Запада, која сведочи о сопственој пропасти, субјект Црњанског налази се на пресеку *етноса* и *демоса*, а његова спознаја последица је историјског искуства.

Као што сва три песника сведоче урушавању натчулног основа чулне стварности, сва три песника сведоче и о последицама које овај процес има по појединце и заједницу:

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meaningless

(Елиот, 1988: 77)⁵⁵⁶

Ein Wild verblutet sanft am Rain
 Und Raben plätschern in blutigen Gossen.
 Das Rohr bebt gelb und aufgeschossen.
 Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.

(Тракл, I, 1987: 39)⁵⁵⁷

Расцветаше се гробља и планине,
 расуше ветри зоре по урвинама;
 ни мајке, ни дома, за нас нема,
 ни станка, ни деце.
 Оста нам једино крв.

(Црњански, 1993: 21)

⁵⁵⁶ „Ми смо шупљи људи / Ми смо пуњени људи / Једно о друго ослањамо се / Главе испуњене сламом. Вај! / Пресахли нам гласови што се / Шапатам заједничким гласе / Тихи су и безначајни” (Елиот, 1988: 79).

⁵⁵⁷ „Звер дивља благо уз пут крвари, / гаврани шљапкају кроз локве. / Трска подрхтава, жута, усправна. / Мраз, дим, корак кроз празни луг” (Тракл, 1990: 40).

Лирски субјект стихова Елиота и Црњанског преузима на себе колективни глас, обраћајући нам се са „ми”, али ова два „ми” су дијаметрално супротстављена. У Елиотовој песми реч је о модерном човеку из чије позиције проговара лирски субјект, показујући како је он испражњен и бесмислен и како (у даљем току песме) није способан да се суочи са „истином” која га дочекује након смрти, са „очима” које се налазе у „другом краљевству смрти”, са Богом. У томе се састоји беда модерног човека – он није способан да се препусти натчулном основу као граници његовог бића и зато не може да буде у пуном смислу речи жив. У наведним стиховима то значи да није способан за артикулисани говор, да је све што он изговори бесмислено, безначајно, немо. Елиот тако скоро читаву модерну популацију искључује из домена артикулисаности, субјективности.

Субјект Црњанског супротан је овом „неодлучном” и „слабом” модерном човеку империјалне метрополе. Он долази са периферије и након сучељавања са структурама моћи империје он је сведен на голи живот. Његово постојање није последица његове одлуке или слабости, већ његове борбе за опстанак. У поезији Црњанског постаје видљиво да је неартикулисаност модерног човека политички условљена, те да „бесмисленост” његовог говора може да постоји само уколико постоји одређена инстанца која одлучује о смислености говора, као и да она није у натчулном већ у овом свету. Његов субјект, коме је све одузето (мајка, дом, деца, мировање), сам узима право на говор, сам показује да може да артикулише своје захтеве упркос империјалном стратешком измештању мерила за њихову артикулисаност у натчулно. Оба ова песника, дакле, нападају актуелни режим чулности, али Елиот то чини тако што је супротставља натчулном мерилу, док Црњански полази од „крви”, голог живота, сведочећи о његовом преображају у историјском субјекту.

Тракл се у наведеним стиховима издваја у односу на ова два песника. Његова жртва је дивљач, нељудско, нешто што припада дивљини, а не *полису*. Не само да је њен говор безначајан, она уопште не може да артикулише свој говор. Жртва је невидљива као таква у режиму чулности који Тракл опажа, али је истовремено фундаментална за његово оснивање, као граница кроз коју се уписује разлика између дивљине и цивилизације. Цивилизација не претходи насиљу, будући да би тиме жртва морала да се сагледа као таква, већ почиње са насиљем које се не категоризује као такво будући да се оно над чиме се насиље врши успоставља као нељудско. У историјском смислу, овој категорији су могле припадати различите групе, али се код

Тракла ниједна не издваја посебно, већ се само констатује постојање жртве у основу заједнице, а цивилизација показује као сопствена супротност. Средишње питање тако поново постаје репрезентација, односно начин на који се видљивост успоставља у модерном режиму чулности, па се жртва Траклове поезије посердно повезује са *демсом* Црњанског.

У Елиотовој поезији постојање шупљих људи такође подразумева насиље, будући да се одсуство натчулног „утемељења” надомешта кретањем у чијем средишту је ужитак. Али чулни ужитак је битан моменат у дискурсу сва три песника:

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
“Jug Jug” to dirty ears.

(Елиот, 2001: 8)⁵⁵⁸

Es dräut die Nacht am Lager unsrer Küsse.
Es flüstert wo: Wer nimmt von euch die Schuld?
Noch bebend von verruchter Wollust Süße
Wir beten: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!

(Тракл, I, 1987: 249)⁵⁵⁹

Збаци одело своје.
У целој звезданој ноћи
једина радост над болом
у телу твом је голом.
Све нам допушта туга.

(Црњански, 1993: 42)

У Елиотовом песништву жеља се показује у својој митској парадигми као насиље, али њен значај превазилази пуки однос међу половима. Како је насиље почињено од стране варварског краља, читава људска заједница је њоме обухваћена, поготово ако имамо у виду фигуру плодности на којој почива *Пуста земља*. Насилни владар није способан да се брине о плодности *полиса*, па је он узрочник пустоши у којој смо се у модерном добу нашли. Лош владар не може да заснује добру заједницу, а захваљујући његовом насиљу, сам модел владавине који је гарантовао плодност (као однос са натчулним)

⁵⁵⁸ „А изнад античког камина био је приказан – / Као да се прозор отворио на шумску сцену – / Преображај Филомеле коју је варварски краљ / Тако сурово силовао; па ипак, тамо је славуј / Испуњавао пустињу својим неповредивим гласом, / А она је још плакала, и свет са њом, / ‘Цив, цив’ за прљаве уши” (Елиот, 1998: 56-57).

⁵⁵⁹ „Ноћ прети поред легаја наших пољубаца. / Шапуће се тамо: Ко ће однети од нас кривицу? / Још дрхтећи од ужасне страсти слатке / Молимо: Опрости нам, Марија, у твојој милости!” *Прев. аут.*

доведен је у питање. Модерни човек, како би се заштитио од насиља представника божанског основа, одрекао се самог божанског основа и тако постао шупљи човек, који је само наизглед заштићени човек. У бројним сценама од *Пруфрока* до *Пусте земље* видели смо да је у самом средишту постојања шупљих људи сексуалност, било да припадају маси која се сусреће на улици или у кафанама, било да припадају онима који се сусрећу у салонима. И „виша” и „нижа” чулност усредсређене су на исто, и мушкарци и жене су подређени овом кружењу, само што је његово посредовање различито у различитим друштвеним слојевима. Иако се у митском узору остварење жеље показује као насиље, у модерном добу ситуација је далеко амбивалентнија, одсликавајући индиферентност шупљих људи: они као да су жртве без насилника, или насилници без кривице.

За Тракла, сексуалност је преломна тачка у формирању модерног појединца. Уколико је варварски краљ у свом походу на ужитак довео до урушавања самог устројства заједнице, Елиотов лирски субјект у овом процесу функционисао је као посматрач, или као неко ко се кроз трансродност Тиресије идентификовао са женом, која је била жртва у овом процесу. Траклов субјект, међутим, није више ни пуки посматрач ни само жртва, већ представља једног од починитеља насиља. Његова позиција је, наравно, комплексна, и ми смо описали читаву едипалну структуру у којој је породица сагледана као друштвени механизам субјективизације. Овде је значајно уочити да је ужитак који се налази у средишту проблематичног режима чулности модерног доба могућ само захваљујући забрани која ствара његов симболички и имагинарни вишак. Кршење забране и убиство „оца” претпостављени су онда самим овим режимом који истовремено наређује и брани ужитак. Субјект је зато био увучен у непрестану игру са различитим фантазмагоричним фигурама забране, које су се непрестано враћале, а он је непрестано покушавао да пронађе различите линије бекства. У овоме није био успешан зато што би се одрицањем од механизма одрекао и од саме жеље која га је обликовала и одржавала. Другим речима, он није био спреман да се одрекне његове жеље иако ју је сагледао као проблематичну. У наведеном одломку љубавници се обраћају „мајци” да интервенише код „оца”, кога су они својим поступцима укинули. Његови субјекти показују да не постоји ништа што би интервенисало у чулној стварности у име натчулног, али да постоји фиктивна инстанца која ипак ову стварност обликује.

Црњански поново знатно одступа од погледа који нам нуде ова два песника. Уместо да ужитак буде разлог урушавања односа човека и оностраности, који би

захтевао Елиотов аскетски преображај и изазивао Траклову кривицу, Црњански једини спас за *демос* види управо у ужитку. У његовој поезији се Елиотова и, једним делом, Траклова позиција чине као замена теза: није ужитак довео до урушавања натчулног, само натчулно се показало као симулација, оно никада није било „истинити свет”, а у „звезданој ноћи” перспективизма, једино што нам је остало је ужитак. Разлог за ово разилажење поново можемо препознати у позицији са које се лирски субјект обраћа. Уместо да говори као посматрач или као онај који прекорачује границу „цивилизованог” ради ужитка, *демос* се увек већ налази са оне стране, увек је већ невидљив. Можемо рећи и како је позив на ужитак у поезији Црњанског упућен са становишта Траклове дивљачи, односно из саме спољашњости на коју су категорије цивилизованог непримењиве. Ратно искуство је наравно пресудно, а од оних пред којима се закон повукао не може више да се очекује да верују у његову заснованост и да поступају према његовим захтевима. Уместо кривице и самопорицања, поезија Црњанског афирмише чулност и ужитак у овом свету.

Ово је повезано са структуром пордице која се понавља код сва три песника уз значајне варијације:

While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck
And on the king my father's death before him.
(Елиот, 2001: 11)⁵⁶⁰

Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts. [...] Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel (Тракл, I, 1987: 147).⁵⁶¹

Нећете скинути јарам с врата –
нема слободе,
док вам рука
милује децу, и сестру, и брата
(Црњански, 1993: 146–147).

Лирски субјект *Пусте земље* сасвим јасно нам сведочи да је породица компетенција која установљава приступ заједничком заједнице. Он је син и брат краљева и он би,

⁵⁶⁰ „Док сам ја пецао у мутном каналу / Иза плинаре, једне зимске вечери, / Размишљајући о бродолому краља мога брата / И о смрти краља мога оца пре њега” (Елиот, 1998: 60)

⁵⁶¹ „Увече је отац постао старац; у тамним собама скаменило се лице мајке, а дечака је тиштало проклетство изопаченог поколења. [...] Из плавог огледала излазила је витка прилика сестре и он се као мртав стропоштавао у тмину” (Тракл, 1990: 135).

према тој логици, и сам требало да буде краљ. Али овај модус успостављања заједнице је пропао и видимо како лирски субјект „пеца” у јаловом каналу („краљ Рибар”). Породица се у складу са тиме показује као основ извођења владавине из оностраности, а немогућност краља да обнови плодност света, немогућност да се он повеже са његовом оностраном суштином. „Отац” је напустио „сина”, али постоји могућност да се врати, уколико син пронађе нови начин одношења. Заједница шупљих људи се онда показује као заједница без основа у „очевој” вољи, препуштена себичности, немилосрдности и разузданости. У *Четири квартета* могућност за овај повратак биће приказана као слободна/добровољна предаја субјекта у руке „оца”, у некој врсти синтезе анархије шупљих људи и теократског уређења.

Значај породице за Траклово песништво детаљно смо образложили. Породица је и код њега приказана као одлучујуће место за уписивање субјекта у поделу чулности. У наведеном одломку, захваљујући старости оца, лирски субјект може да приступи његовом објекту жеље, сестри као сопственом одразу, али тиме крши забрану инцеста и онемогућује свој приступ уређеној, цивилизованој заједници. Он зато покушава да превазиђе едипални механизам у њеном основу, покушава да пронађе спољашњост која не би била одређена њеним координатама. То чини тако што заузима различите позиције унутар едипалног троугла, али и тако што испитује стварност која није њиме одређена (животиње, деца и мртви). Његово песништво, прелазећи у спољашњост, долази на саму границу артикулације, а његови субјекти је често превазилазе, идентификујући се са неким говором материје. Породица, као симболичка структура, у том смислу остаје амбивалентни основ знаједнице, док је њена заснованост у натчулном доведена у питање.

Лирски субјект Црњанског налази се са друге стране ове проблематике. Ако Елиот нариче над краљем као стабилним центром поретка, ако Тракл жали што отац никада не припада правој оностраности већ се јавља као арбитарна инстанца свести, субјект Црњанског је, како се то у *Дневнику о Чарнојевићу* иронично каже, „краљеубица”. „Спомен Принципу” довољно сведоче о томе, као опредељење за борбу против свих врста супстанцијализација моћи. У одговор на Траклову дилему, његови стихови сведоче нам о смрти породице и свеприступачности ужитка, оправданих неискупивом неправдом рата.⁵⁶² Такође, могло би се рећи како лирски субјект

⁵⁶² Није случајност што је прва драма Црњанског, *Маска*, имала инцест као свој централни мотив, чији носилац је био лик генералице, алегорије Аустроугарске Монархије. Више о томе видети у: Брадић, 2013: 471–484.

Црњанског долази из масе Елиотових шупљих људи показујући да није повлачење натчулног оно што модерну стварност чини шупљом, као и да *демосу* није потребан овај основ да би своју наводну шупљину попунио. Код Црњанског овај основ долази из два правца и оба су унутарсветска: једина компетенција коју он прихвата је туга, а једина праведна заједница (иако не у апсолутном смислу) јесте заједница заснована на репрезентованости оштећених; смисао „шупљим људима” не долази из оностраности већ из прошлости и будућности каква се, посебно у каснијем песништву Црњанског, јавља кроз призму националне заједнице. Национална заједница се, међутим, не јавља ни као биолошко, односно природно, ни као идеално, односно дух, већ кроз естететско стање, као производ уобразиље који се у чулној стварности непрестано материјализује и преображава.

Поређењу улоге породице бисмо мголи да проширимо позивајући се на сцене рата у поезији Тракла и Црњанског (код Елиота се рат јавља само као удаљена референца, те њега не можемо укључити у ово поређење).⁵⁶³ И један и други песник били су сведоци страдања и један и други су о њима писали. Песме које у овом контексту пореди Тања Крагујевић јесу „Химна” и „Гродек”. Мада читава *Лирика Итаке* јесте заснована на ратном искуству, строго говорећи, Црњански о њему није написао ни једну песму (иако је у нпр. *Дневнику о Чарнојевићу* изнео низ описа борбе). Обе ове песме говоре о разарању, у њиховом средишту налази се судбина ратника, али се о њој износе супротни закључци.⁵⁶⁴ У Тракловој песми након страдања, погинули сусреће сенку сестре, чиме се потврђује едипални троугао и проблематична структура породице као посредника поретка. У песми Црњанског се, међутим, не говори о

⁵⁶³ Весна Егерић запазиће да се од Елиота у *Пустој земљи* лирски субјект само на једном месту користи личном заменицом ‘ја’, а то је „када прича о свом најинтимнијем, најбољнијем искуству: ратној труми, која је као и код Црњанског, изазвана смрћу ратног друга” (Егерић, 2001: 65). Ова тврдња само је једним делом тачна, будући да се лирски субјект обраћа из првог лица једнине на више места у овој поеми, као и да он у датом обраћању не прича о преминулом другу, већ се обраћа другу који је заједно са њим био на фронту. У том смислу, овај субјект могао би се идентификовати као Алберт, кога се у другој сцени поеме припрема да дочека Лил. Истина је, међутим, да је ово једино место у поеми које експлицитно упућује на ратно искуство. Паралела коју Весна Егерић истиче, међутим, тиче се нечега другог – начина на који се рат види код ова два песника. И један и други га постављају у антички оквир: „Овде се битка у Првом светском рату изједначава са античком битком, сви су ратови исти сматра Елиот и ово је критика свих ратова који су икад вођени. [...] И овде [код Црњанског] је Први светски рат поистовећен са тројанским ратом, повратник је ‘блед и сам’, он се идентификује са древним повратником из рата Одисејем” (Егерић, 2001: 66).

⁵⁶⁴ Тања Крагујевић такође је приморана да истакне: „Доживљај затирања људског, који надилази чак и ужас страдања и патњи човекових, исказан у својој поетској суштини, а не у дословним призорима страдања – то је у првом реду заједничко овим песмама” (Крагујевић, 1992: 799). Не можемо се, међутим, сложити са занимљивим повезивањем „јаросног бога” и „бога крви” у овим песмама – у нашој интерпретацији први је припадао поретку, а други *демосу*, па бисмо из наше перспективе могли да кажемо како су ова два „бога” заправо супротни и сукобљени.

погинулима већ о преживелима, а њихово страдање довело их је управо на супротно становиште: они више немају „ни мајке”, „ни дома”, „ни деце”. Рат је укинуо механизме субјетивизације којима су били подвргнути, он је указао спољашњост за којом су Траклови субјекти безуспешно трагали.

Када су поетички принципи у питању, сва три песника у напору да превазиђу актуелни режим чулности посежу за *немим говором*, који превазилази конвенције репрезентативности овог режима. Иако постоји основна сагласност по том питању, оно што материја изговара разликује се од песника до песника:

The street-lamp sputtered,
The street-lamp muttered,
The street-lamp said, 'Regard that woman [...]
You see the border of her dress
Is torn and stained with sand
(Елиот, 1988: 21)⁵⁶⁵

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.
(Тракл, I, 1987: 84)⁵⁶⁶

Умрећу, па кад се зажелиш мене,
не вичи име моје у смирај дана.
Слушај ветар са лишћа свелог, жутог.

Певаће ти: да сам ја љубио јесен,
а не твоје страсти, ни чланке твоје голе,
но стисак грања руменог увенулог.
(Црњански, 1993: 40)

У наведеним стиховима, материја проговара на различите начине. Као што је то Рансијер уочио позивајући се на Новалиса, језик увек изговара наше чулно искуство пре нас самих, он је увек већ испреплитан са чулношћу. Основи за овакво схватање мењали су се, а у наведеним стиховима имамо барем два начина њиховог разумевања. Са једне стране налази се Елиот, а са друге овај пут су Тракл и Црњански.⁵⁶⁷ У

⁵⁶⁵ „Улична лампа је промунђала, / Улична лампа је загунђала, / Улична лампа рече: ‘Гледај ту жену / [...] Видиш да је поруб сукње њене / Искидан и умрљан песком’” (Елиот, 1998: 18).

⁵⁶⁶ „Трновит звучи жбун / онде где су ти месечинасте очи. / О, Елисе, откада си већ умро” (Тракл, 1990: 78).

⁵⁶⁷ Соња Веселиновић у компартивној анализи „На острву апстракције – Милош Црњански и Георг Тракл” (2006) посвећује значајну пажњу основу овакве чулности, наводећи како се суматраизам заснива на „ускрсавању неповезаних слика, које, здружене, дају нову стварност, продуховљену, смислом оплемењену слику света” (Веселиновић, 2006: 554). Упућујући на Бодлера, она констатује да се „космичке ‘correspondances’ остварују [...] у контрапункту боја” (Веселиновић, 2006: 555). Овај

Елиотовим стиховима проговара улична светиљка, обраћа се субјекту, усмеравајући његову перцепцију. Садржај њеног обраћања сачињава стихове песме, али она не сведочи о њеном бићу, некој њеној скривеној суштини, већ о релацијама које производе дате материјалне околности. Она опажа жену на улици из чије појавности чита њено место подели чулности као и њену прошлост на основу које се њена појава обликовала. Другим речима, језик лампе изговара друштвену спрегу сила, уместо неке „мистичне“ унутрашњости.

Стихови Тракла и Црњанског као да су управо на страни ове унутрашњости.⁵⁶⁸ Бодљикави жбун који „звучи“ није ништа друго до говор мртвог Елиса који долази са „друге стране“, из смрти. Елис је прешао из области артикулисаног говора у спољашњост, одакле сада допире само као неодређени звук. Можемо да кажемо како је његово посмртно уобличење условљено његовом „новом“ неиздиференцираном суштином, јер како више није конкретно, уобличено постојање, он више не може ни да се изрази конкретним обликованим говором. Али сама чињеница да наставља да звучи говори нам да наставља да постоји, односно да сама спољашњост постоји и да режим чулности у коме се налазимо није тотални, да не исцрпљује целину могућег искуства.⁵⁶⁹ Унутар њега не може се препознати говор спољашњости као такав, али се управо на том месту одиграва интервенција поезије, која овај говор преноси чинећи га непорецивим. Тракл, међутим, не покушава да га артикулише, не покушава да га интерпретира у категоријама режима, можда зато што би га тиме у њега уписао и порекао.

Говор Црњанског допире такође из природе, али то више није говор некога другог већ самог лирског субјекта. Кроз вишеструку пројекцију и интерпретацију он

поступак, заснован на „изражавању диспартних садржаја под окриљем одређене апстракције” (Веселиновић, 2006: 555), повезује Црњанског и Тракла.

⁵⁶⁸ Како то показује Бојан Јовић, Црњански осећа извесну анксиозност због сличности које примећује у својој поезији и поезији његових савременика ескпресиониста: „У Минхену га, како вели, упознају са стваралаштвом младих лирских песника који певају о животу повезаном са растом трава и треперењем звезда, ускоро зеленим и модрим Изаром који ће кружити над топлом, пролећном, благословеном земљом. Та нова, немачка, љубав према брдима, шумама и небесима, независна од градова, друштва и живота непријатно је дирнула Црњанског, будући да је он сам, како то вели, један од оних који исто очекују од Словена” (Јовић, 1995: 107).

⁵⁶⁹ Не можемо зато да се сложимо са описом Ерне Кирч која сматра да се код Тракла „конкретно претвара у апстрактни објекат, чиме му се пружа већа могућност исказивања унутрашње истине” (Кирч, 1962: 73). Ова ауторка инсистира да се код Тракла постиже конструисање унутрашње стварности чији је циљ „усмеравање ка објективној вредности слике која већ у себе укључује песников субјективни суд” (Кирч, 1962: 77). Иако је описан поступак типичан за експресионистичку поетику, сматрамо да код Тракла није реч о претварања конкретног у апстрактно већ у представљању непредстављеног (и непредстављивог), дакле конкретизацији, материјализацији онога што ауторка зове апстрактним. Истина је међутим да овако конструисана стварност у себе укључује суд лирског субјекта.

преноси у својој песми говор биља као сопствени посмртни говор. Он више није неартикулисан и сведочи о његовој жељи за самом природом. Једнако као и код Тракла, и овде је реч о спољашњости, али то је изнуђена спољашњост, настала под притиском рата. У њему субјект открива *физис* као основу из које се долази и у коју се враћа, као залог равнотеже постојања. За разлику од спољашње Траклове перспективе, овде сам субјект сведочи о себи и зато може да артикулише своју жељу коју препознаје као жељу саме природе. Описано поистовећивање је препоставка каснијег постхуманистичког становишта суматраизма Црњанског. Знамо, међутим, да ово није једини модус писања Црњанског и видели смо како и он на сличан начин као Елиот опажа градске улице у „Мизери”. Можда је зато у есеју „Моји енглески песници” о Елиоту навео: „Ја, лично, волео сам оног Елиота, који је, у својој првој младости, претворио, у неку интелектуалну, поезију, улице, лампе, ћумезе, јутра, вечери, љубавнике, полегуше, слеподна, и магле, оног Лондона, који сад нестаје, као што је и Париз Бодлера нестао” (Црњански, 1999а: 199).

Дата паралела нам сведочи о одређеном разумевању природе код ових песника. Између Црњанског и Тракла постоји консензус према коме је природа оно што претходи и што одржава цивилизацију. За оба песника кретање у њеном правцу означава покушај да се актуелни режим чулности превазиђе и да се пронађе алтернативни и чврст основ на коме би се могао засновати песнички језик, а то значи и заједница обухваћена овим језиком. Траклов лирски субјект на овом путу долази до сна, пијанства и екстазе, али такође уочава да прелажење ка природи може водити у насиље и злочин. За Црњанског се кретањем ка природи поново открива равнотежа, правда и уређеност космоса. Она је једини прави основ нашег бића, од кога је људска заједница отуђена, тако што се окренула натчулном свету као истинитом, у његовим различитим уобличењима. Лирски субјект Црњанског итервенише у чулности заједнице у покушају да је врати природи и радости коју земаљско постојање може да има. Елиот је далеко скептичнији у овом смислу, а његов скептицизам упућен је пре свега природи која није одуховљена, пукој материјалности, у којој препознаје изворе модерне пустоши. Уколико се јавља као таква у човеку, она је чулна, нагонска димензија његовог постојања, која му увек прети падом у хаос анималности (варварство Тереја). Позни Елиот ће природу експлицитно сагледати у идеалистичком маниру, као отуђење духа, које је истовремено опасност за појединца, али и његов нужни пут према духу.

Због овога ће Елиот и Црњански формирати дијаметрално супротстављене ставове о месту песништва у свету. У Елиотовом раном песништву оностраност се

показивала у свом митском лику као удаљена и затворена у себе иако приступачна за перцепцију. Чулност је већ тада била проблематична, али је попутни преображај дошао тек са „Чистом средом” у којој се чулност истим покретом прихвата и одбацује, односно прихвата се као оно што је додељено људском бићу, али не и као његово крајње одредиште. У складу са тиме се и песништво, посебно у „Четири квартета”, одгурује у други план. Поезија за позног Елиота „није битна”, будући да она још увек представља пресецање чулности и духа, да још увек није дух сам. То не значи да се кроз њу не може кретати ка духу, али се њоме не може до њега доспети. У „Чистој среди” естетско стање је приказано као ступањ успона уз лествице, као пасторална сцена, који нас заводи и које се морамо одрећи, уколико желимо да доспемо до основа, уколико желимо да спознамо дух у његовом сопственом медијуму.

За Црњанског, међутим, тако нешто је неприхватљиво. Уколико нема ‘Бога’, као што је то *демос* схватио у ратном страдању, натчулни свет ка коме бисмо се кретали и у чије име бисмо напустили чулност само је обмана, на којој се уосталом гради државни „храм”. Платонистичко удвајање света неприхватљиво је за његовог лирског субјекта зато што производи мржњу према чулном постојању, а потом и зато што је политички манипулативно. У складу са тиме, песништво је изузетно значајно, будући да се у њему обликује људско постојање, да се кроз њега ствара „лепи привид”, који није подражавање стварности већ њено предвиђање (као што у више есеја и сам наводи). Уметност открива/ствара нове форме живота, а живот је прати. Она је од почетка усмерена на људску заједницу која је увек обликована различитим наративима (а Елиотов би у том смислу био само један од могућих). Он то показује у својим есејима на примерима из српске књижевности, да би у свом песништву више пута навео како је његова улога да „разгали” земљу којој се обраћа. Довољно је сетити се начина на који ова два песника приказују градску вреву, да бисмо видели како Елиот у њој види само масу „шупљих људи” који нису ни живи ни мртви, док Црњански у сусрету са њом покушава да је преобрази кроз своју нову субјективност. Можда ће зато Црњански истаћи како „онај Елиот, који историјске реминисценције претвара у меланхоличне, и многојезичне, цитате са ритмом хипнотичног монолога, нема више одјека [...] и не верујем да ће његова усиљена, неенглеска, несавремена, поезија, опет да буде оно, што је била” (Црњански, 1999а: 200). Позни Елиот напустио је енглеску

заједницу на којој се његово песништво заснивало и запутио се ка чистом духу, што не води ка слому заједнице већ ка самоукидању песништва.⁵⁷⁰

Услед описаног разилажења, можемо да разумемо и разлике у начину на који ови песници приказују модерну заједницу. У претходном поглављу показали смо како је код сваког песника ово приказивање имало одређени развој, а сада ћемо суочити слике које одговарају једне другима:

Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
Filled with fancies and empty of meaning
Tumid apathy with no concentration
Men and bits of paper, whirled by the cold wind
That blows before and after time,
Wind in and out of unwholesome lungs
Time before and time after.

(Елиот, 1988: 161)⁵⁷¹

O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.

(Тракл, I, 1987: 124)⁵⁷²

ЈАН МАЈЕН и мој Срем,
Парис, моји мртви другови, трешње у Кини,
привиђају ми се још, док овде ћутим, бдим и мрем,
и лежим, хладан, као на пепелу клада.
Само, то више и нисмо ми, живот, а ни звезде
нега нека чудовишта, полипи, делфини,
што се тумбају преко нас и плове, и језде,
и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.”
А вичу и руско „ничего” –
и шпанско „нада”.

(Црњански, 1993: 104)

⁵⁷⁰ Црњански ће, уместо Елиота, у први план ставити Паунда: „Онај, чија се звезда диже, и све више сја, сад је онај, кога је сам Елиот назвао ‘бољим ковачем од себе’, – ‘il miglior fabbro’ – Езре Паунда. [...] То је једна чудна, велика, интроспективна, али *глобална* поезија. Трансфигурације прошлости, у поезију општег човечанства. Оригинална, монументална, поетична. Без преседана” (Црњански, 1999а: 200). Занимљиво је запажање како Елиотова „неенглеска” позна поезија пада у заборав, али да Паундова глобална наставља да живи – овиме као да се отвара могућност у погледу на стваралаштво Црњанског да се оно укорени у најширој заједници, у човечанству, и тиме да постане светска књижевност у правом смислу речи.

⁵⁷¹ „Само пламсај / Над усиљеним лицима која опседа време / Што заборавом се од заборава бране / Испуњена маштаријама и лишена значења / Високопарна апатија без сабраности / Људи и папирићи у ковитлацу хладним ветром / Што дува пре и после времена, / Ветром којим дишу нездрава плућа / Време пре и време после”(Елиот, 1998: 150).

⁵⁷² „О, лудило великог град, кад увече / крај црног зида убогаљено дрвеће штрчи, / када дух зла гледа кроз сребрну маску; / светлост магнетичном камцијом прогони камену ноћ. / О, потонуло гашење вечерњих звона” (Тракл, 1990: 115).

Одломак из „Бернт Нортонa” као и одломак из „Ламента над Београдом” сведоче нам, можда и неочекивано, о истој заједници, о империјалној метрополи, Лондону. Као што Елиотов лирски субјект опажа лица у његовој подземној железници, тако и лирски субјект Црњанског кроз интроспекцију бива суочен са лицима које обухвата ова метропола. Перспектива коју нам на тај начин пружају драгоценa је, будући да долази из два различита правца. Елиотова перспектива (иако једним делом емигрантска) припада субјекту који се налази у самом њеном средишту, док се перспектива Црњанског успоставља на њеној далекој периферији, на самој граници представљивости субјекта. Оба песника се једним делом слажу у формама онога што виде. Елиотов субјект види појединце урођене у темпоралност која их разара, и који због своје усмерености на њу не могу да доспеју до смисла, будући да је он условљен, као што је то Хегел описао говорећи о чулно конкретној свести, непрестаном флукуацијом, у којој акциденција и суштина, битно и небитно непрестано мењају места. Узрок расипања је, према томе, једнак као и код Хегела – шупљи људи не могу да у чулном постојању доспеју до натчулног, или, у овом контексту, до атемпоралног као суштине, која би им доделила смисао.

Наспрам Елиота, Црњански приказује унутрашњост субјекта, препуштеног законитостима метрополе, истим овим флукуацијама, које његово постојање доводе у питање тако што одузимају облик и смисао његовим сећањима. Али овде се сличности ипак окончавају и могли бисмо чак рећи како Елиотов субјект као садржај свог опажаја има субјекта Црњанског. Захваљујући томе, говор првог можемо да разумемо као коментар на егзистенцијално стање другог. Будући да је препуштен темпоралности и да не признаје постојање духа као суштине, он је сам крив што се његова субјективност расипа. У одговор на то, субјект Црњанског износи да се смисао не успоставља из атемпоралног домена већ једино унутар времена и чулности. Његов услов није божански, већ људски, као заједница која испоставља услов могућности приповедања субјекта. А режим чулности метрополе управо њега доводи у питање.

Одломак из Траклове песме о модерној заједници, односно о модерном режиму чулности говори у категоријама лудила и ма како се то чинило удаљено у односу на Елиота и Црњанског, постоји нешто што деле: лудило се успоставља у односу на неку пројектовану нормалност. Сва три песника пројектују неку „нормалност” у односу на коју се затечено стање сагледава као проблематично. Код Тракла се она може успоставити у временском и просторном смислу: она припада прошлости и малим

руралним заједницама. Модерни режим чулности поништава бића тако да природа као принцип плодности и кретања бива осакаћена, зло бива прекривено „сребрном маском” постајући непрепознатљиво, ноћ бива поништена вештачким осветљењем, а звоно, које је у прошлости окупљало заједницу у присуство божанства, бива удаљено. Појава и суштина у граду не само да се не поклапају већ као да постоји механизам потпуног извртања њихове релације. На овај начин, метропола, парадигматско место модерне цивилизације, постаје негација добре заједнице, али не само као лоша заједница, већ као лоша заједница која се приказује као добра, као пожељна.

Напоследку, сва три песника својим песништвом предлажу решење за описано стање, како на садржинском нивоу, као слику могуће заједнице, тако и на формалном нивоу кроз интервенцију у подели чулности својим стиховима:

But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint.
No occupation either, but something given
And taken, in a lifetime's death in love,
Ardour and selflessness and self-surrender.
[...] and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action.

(Елиот, 1988: 174)⁵⁷³

Das Blau fließt voll Reseden; in Zimmern Kerzenhelle.
Bescheiden ist ihre Stätte wohl bereitet.
Den Saum des Walds hinab ein einsam Schicksal gleitet;
Die Nacht erscheint, der Ruhe Engel, auf der Schwelle.

(Тракл, I, 1987: 38)⁵⁷⁴

*Ти, међутим, растеш, уз зорњачу јасну,
са Авалом плавом, у даљини, као брег.
Ти трепериш, и кад овде звезде гасну,
и топиш, ко Сунце, и лед суза, и лањски снег.
У Теби нема бесмисла, ни смрти.
Ти сјајиш као ископан стари мач.
У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти,
и понавља, као дан и детињи плач.
А кад ми се глас, и очи, и дах, упокоје,
Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје.*

(Црњански, 1993: 105)

⁵⁷³ „Али схватати / Тачку где се безвремено сече / С временом, то је занимање свеца. / Чак ни занимање већ нешто дато / И узето, у једном животу који умире у љубави, / Жару и несебичности и самопредаји. / [...] а остало је / Молитва, вршење дужности, послушност и делање” (Елиот, 1998: 169).

⁵⁷⁴ „Плава тече пуна резеде; у собама светлост свећа. / Скромно је место њима добро припремљено. / Дуж руба шуме усамљена судбина клизи. / Ноћ исијава, анђео мира, на прагу”. *Прев. аут.*

Изабрали смо Елиотове стихове који говоре о свецу како бисмо скренули пажњу на коначни теолошки хоризонт његове позне поезије. Њена унуташња контрадикција може се разумети као раскорак између естетског режима који се прихвата као непревазиђени оквир стваралаштва и жеља која се унутар овог режима исказује – жеља за репрезентативношћу, класицизмом. У модерној стварности делује као да више не постоји предметност која би могла да заснује вертикалу стилова представљања. Са унутрашњег становишта, Елиотово песништво пориче да је симулакрум јер иако стварност коју осмишљава не постоји у чулном свету, за њу сам чулни свет није стваран, већ је стваран само свет духа. Његова песма „подражава” овај истински свет, али не може да га до краја исцрпи. Она је на истом ступњу стварности као и чулност у којој се јавља.

Светац је зато средишња фигура, највиши домет који појединац може да досегне унутар темпоралног, као превазилажење времена у времену. Али са појединцем се не завршава овај пројекат, већ се захтева заснивање читаве заједнице на основу духа. Овде више нема речи о аристократији, зато што се Терејево насиље предупређује тако што се однос са божанским не посредује наслеђем. Он се заправо уопште не посредује, будући да га светац добија као „дар” и да ничији поступци не могу да створе свеца, иако могу да припреме појединца за примање „дара”. На субјекта се тако преноси захтев за припремањем кроз самодисциплину и веру. Проблем моћи се тиме, наизглед, измешта из људског домена. Као што смо већ напоменули, споља посматрано, овако нешто делује као теократска заједница, а режим чулности који Елиот супротставља модерном режиму јавља се као нека врста цркве која покушава да успостави истинску *хијерархију* (светост почела) заобилазећи све арбитрарности људског посредовања.

Траклово решење има извесне сличности, али и разлике у односу на Елиотово. Оно нам долази из регистра пасторале и као повлашћен простор даје нам малу руралну заједницу (која се јављала као таква и код Русоа), у чијем средишту на самом прагу куће је анђео мира (у песми „Зимско вече” на средишту стола налазиће се „хлеб и вино”). Ове делују као хришћанске слике и као такве су често и тумачене, а заједница би онда морала да се сагледа једнако као и код Елиота, као верска. Уколико је подела чулности била знатно угрожена укидањем вертикале, тако што границе више нису могле да се успоставе, ови нам стихови сведоче управо о поновном успостављању оваквих граница, али не у неком апсолутном смислу, већ кроз кретање „странца”, или, како се у другим стиховима каже, кроз бригу „пастира” (који је не прелази као ловац

како би починио злочин). Ово се може разумети и као опис анархичне модерне чулности, која се не може фиксирати као што је то некада био случај, али коју модерни режим непрестано покушава да фиксира дисциплинарном парцелизацијом простора. Ови покушаји се увек показују неуспешним (собе имају прозоре, зидови се руше итд.) и у крајњем случају насилним. Кретање пастира у „ноћи”, у којој више нема Сунца које би га водило, подразумева ниченанску окренутост постајању, чулности, дивљини, која се једино може прекривати „лепим привидом”, односно метафорама које не претендују на коначност. Анђео зато није почетак већ последица оваквог одношења према чулности. Режим који се у овим Тракловим стиховима поројектује припада онда естетском стању отвореном ка спољашњости и покретним ограничавањима.

Најзад, Црњански као разрешење пројектује *полис*, који је отелотворење свега онога што му у модерном режиму чулности недостаје. У односу на Елиотову представу, Београд не припада духу као истинском свету, већ је симулакрум, стратешка креација којим се интервенише у датој подели чулности са намером да се она промени. Код њега се као и код Елиота јавља питање вечности, али је не треба разумети као анисторичност Београда, већ као неограничено трајање унутар времена, као непрестно приповедање наратива који допире из неодређене прошлости и упућен је у бескрајну будућност. Људско постојање уписује се у овај процес, који га суштински одређује, дајући му видљивост, глас и смисао. У односу на Траклову представу, овде се граница ипак релативно јасно успоставља будући да се ради о националној заједници где песништво има битну улогу, као институција која надгледа, обликује и одговара за овај наратив. Уколико је национална заједница уоквирена на описан начин, поставља се питање њеног облика у времену, односно начина на који она може да помири своју прошлост коју види као одлучујућу за сопствени идентитет и своје непрестано исписивање разлике у односу на њу. Београд зато никада није довољно неодређен да би могао да претендује на стални идентитет.

Поставља се, напоследку, питање у којој мери су ови уметнички пројекти учествовали у обликовању режима чулности у којима су се јавили? Све оно што смо до сада показали представља унутрашњу перспективу на дате текстове и излагање њихове жеље за естетском праксом. Најмање што можемо рећи у том смислу јесте како су барем обликовали жељу која раније није постојала, а тиме омогућили и алтернативну

конструкцију субјекта модерности. Ако пођемо за оптимистичним Владушићевим описом „Ламента над Београдом” као артикулације *воље за жељом*, можемо ипак поставити питање како се то ова жеља остварила у историјској стварности, уколико је до тога уопште и дошло?

На овакво питање је тешко одговорити и оно више припада естетици рецепције⁵⁷⁵ него нашој методологији, али ћемо, упркос томе, покушати да изнесемо неколико запажања на ту тему. Црњански је у својим есејима приметио како је на крају своје песничке каријере Елиот постао „неенглески”, што је довело до његовог ишчезавања и свести тадашњих песника, али Џон К. Купер показује нам да је ово само једним делом тачно. Према његовом схватању, захваљујући позицијама које је окупирао и аскетизму који је заступало, Елиотово песништво било је прихваћено од стране „отуђених интелектуалаца и мандарина” (Купер, 1996: 123) као упутство за то како да прихвате своје место у друштву, како да прихвате почести које им оно указује, а да се истовремено од њега одрекну и да га „презру”. Према Елиотовом моделу, интелектуална елита била је „охрабрена” да се одрекне јавне сфере, темпоралног света чулности, али само кроз ироничну дистанцу која им је омогућавала да одрже „привилеговану друштвену позицију блиску моћи” (Купер, 1996: 124). За разлику од писаца који су им претходили (какви су нпр. били Бодлер, Рембо или Зола) они више нису сматрали својом дужношћу јавно супротстављање режиму чулности у коме су се налазили, већ су гајили једну врсту „унутрашње слободе која се не меша на видљив начин са ритуалним понашањем јавних актера” (Купер, 1996: 125).

Елиотове поеме, међутим, не затупају ова становишта, већ покушавају да секуларну јавност, а посебно елиту, путем уметности врате религији, која се јавља као отпор модреној чулности, као граница и одрицање од моћи у фигури свеца. Како га његово „мандаринско” читалаштво „није пратило изван посезања уметности за Богом” (Купер, 1996: 136), јасно је да дати пројекат није био успешан, упркос његовој широкој рецепцији и књижевном успеху. Елиотово песништво је тако извршило прерасподелу чулности у којој „уметност као унутрашњост постаје сигурна лука од рискантног политичког делања и масовног друштва” (Купер, 1996: 153), а песник/интелектуалац био је одгурнут у приватност пројектовану као једино место истинског отпора у послератним годинама (за ауторе потпут Х. Розенберга, Д. Луиса, С. Конолија, па чак и позног В. Х. Одна). То је значило да је могуће истовремено учествовати у поретку

⁵⁷⁵ Чини се да чак ни њој не припада у пуном смислу речи, будући да ова питања превазилазе пуку естетику.

моћи (у јавности) и бити против њега (у приватности). За Елиотове читаоце у повлашћеним слојевима „тајна је била живети, писати и мислити сигурно у историји, живети у обиљу без кајања [...] ‘Бернт Нортон’ је дефинисао како се то може чинити у оскудно време [...] само је Елиот тражио више од тога” (Купер, 1996: 161–162).

О деловању Траклове поезије теже је рећи било шта извесно. У Тракловој поезији као да је уписана неодређеност која поткопава покушаје апропријације од стране различитих идеологија. Расправе које су се око њега водиле сведоче нам о преокупацијама интелектуалне јавности и о покушајима да се оно у њих увуче. Хајдегеров интервенција је у том смислу симптоматична будући да се њоме директно пориче његова хришћанска димензија, али да се оно увлачи у Хајдегеров пројекат којим се песништво види као „звање раз-лике” којим се свет и ствари „зову у средину њихове присутности” (Хајдегер, 2007: 26). Да би се ово постигло Хајдегер је приморан да порекне жељу и сексуалност који се у Тракловој поезији показују у свом трауматичном лику (измештање породичне релације брата и сестре у посредну релацију и усмеравање вишезначног појма *das Geschlecht* у правцу историјског нараштаја). Његово читање Тракла на крају делује оптимистично будући да у њему види „песму душе која је ‘нешто страно на земљи’ и која тек путујући стиче земљу као тиши завичај нараштаја који се враћа кући” (Хајдегер, 2007: 77). Уколико се са овим и сложимо, тиме одгурујемо у други план насиље које Тракл открива у земаљском путовању душе, и долазимо на сличне позиције које Купер описује када говори о рецепцији Елиота.

Када говоримо о значају песништва Црњанског као естетске праксе у домену чулности заједнице, тешко је раздвојити његов политички ангажман од начина на који је његово дело прихваћено. Његове међуратне полемике добро су познате, а посебно размена текстова са Крлежом поводом чланка „Оклеветани рат“, који је Црњански објавио 1934. године. Крлежа је покренуо питање статуса ране лирике Црњанског, њеног наводног пацифизма и каснијег милитаристичког заокрета. Ова је полемика део сукоба политичке и књижевне левице и деснице,⁵⁷⁶ који ће и после Другог светског рата остати изузетно значајан за рецепцију дела Црњанског. Радован Поповић преноси како због овога писац није смео да се врати у Југославију након рата, „јер су од њега његови предратни противници у књижевности, као што су Милан Богдановић и Марко

⁵⁷⁶ Црњански истрајава у овој полемици и у свом часопису *Идеје*, који излази од октобра 1934. до јуна 1935. године, где пропоненте левице напада чланком „Богаташка деца играју се комунизма: Наш салонски комунизам”.

Ристић, 'већ били направиле чудовиште'. Стално су махали његовим 'Идејама' као профашистичким гласилом. Претили су му због 'Идеја' и затвором, ако се врати" (Поповић, 1993: 158). У једном негативном смислу ово нам сведочи о перцепцији дела Црњанског од стране политичког режима и његових пропонената. Уколико је Марко Ристић, у познатом тексту „Три мртва песника”, сматрао неопходним да опише „ту црну етапу на путу Црњанског у пропаст, у негацију себе и нас, на путу његовом у емиграцију, где се нашао баш онда када се гладан и крвав народ његов први пут пред историјом дигао да то више не остане” (Ристић, цит. у Поповић, 1993: 166), можемо да закључимо како је његово дело сматрао довољно значајним да би било опасно по нову заједницу.

У послератном периоду, прва књига, *Одабрани стихови*, биће му објављена тек 1954. године, у Паризу, да би током шездесетих почео постепено да се враћа на југословенску књижевну сцену са насловима попут „Ламент над Београдом” (1962), другом књигом *Сеоба* (1962) и *Код Хиперборејца* (1966). Радован Поповић не пропушта да запази да је након повратка Црњанског у Југославију његово место у њој било специфично: „Андрића су пазили и о њему бригу водили други људи па и званична држава. А Црњанског је пазео један део српске литературе, онај најмлађи. И док су се надреалисти, сви одреда, тако рећи, додворавали Андрићу, Црњанског су се клонили и обострано су се презирали” (Поповић, 1993: 262). Све ово нам говори да је, насупротив Елиотовом, његово дело дуго времена посматрано као проблематично, будући да је читалачка заједница коју је стварало почивала на двострукој компетенцији: са једне стране, оно је било носилац врхунског модерничког стваралаштва и као такво било извор „чистог” естетског ужитка, а са друге, кроз идентификацију *демоса* и *етноса*, доводило је у питање почело поделе чулности нове заједнице, па је из естетског ужитка прелазило у естетску праксу. О донетима ове праксе тешко је судити, али је извесно да је она постојала.

V ЗАКЉУЧАК

Овај рад започели смо тезом да модерна поезија делује у људској стварности тако што, пре свега, учествује у обликовању заједничке чулности. Показујући ово, одговорили смо на три проблема: пре свега, објаснили смо како је могуће да се чулност, која се иначе разумева као нешто унапред дато и непромењиво, може мењати и како је могуће мислити саму промењивост чулности; потом, реконструисали смо режим чулности модерне епохе, у коме се јавила модерна поезија; и, напослетку, показали смо каква је улога поезије у овој подели. Друго поглављавање рада одговрало је на прва два питања, посежући за филозофијом и историјом, а треће и четврто поглавље одговрало је на треће питање, упуштајући се у анализу текстова Т.С. Елиота, Георга Тракла и Милоша Црњанског.

Наше бављење филозофијом препознало је као полазиште испитивања филозофију Имануела Канта, који је, одређујући се према својим претходницима (А. Бумгартену), формирао учење о трансценденталној естетици, према којој људска чулност припада конструкцији наше субјективности, као способност да будемо „афицирани” од стране спољашњих предмета. Она се састоји од чистих, априорних форми, простора и времена, који су условљавали сваку могућу појаву у нашој свести. Будући да човеку не припада само чулности већ и умности, не само нужност већ и слобода, Кант је као посредника између ове две инстанце препознао уобразиљу. Овај расцеп он је покушао да премости естетским судом, у коме се субјект ослобађа од чулности унутар чулности, односно у коме он суди о појавама на основу слободне игре спознајних моћи које оне изазивају. Њихова игра са своје стране функционише као залог (форме) универзалног важења, односно претпостављеног слагања заједнице са датим судом. На овај начин обликује се оно што Кант назива *заједничким чулом*. Описани скок у неоснованост слободне игре спознајних моћи најављује крај уметности класицизма и почетак романтизма.

Фридрих Шилер је преузео Кантов оквир мишљења, али је унутар њега извршио радикалну интервенцију. Уколико је човек био подељен на чулност и умност, тако да је његова слобода почивала на умности, покушај да се она оствари у историјској

стварности требало је да буде напредак, али се са Француксом буржоаском револуцијом показало да ум може да буде једнако насилан као и гола чулност. Он је зато показао како је само полазиште захтева за еманципацијом било погрешно, будући да се човекова стварност разумевала искључиво полазећи од ума, али како је он чулно-умно биће, његова стварност увек је већ преплитање ове две крајности. Шилер је ово преплитање назвао *естетским стањем*, чију форму је нашао у Кантовој уобразиљи и естетском суду као хармоничној игри спознајних моћи. Овај суд код њега више није био само оруђе за досезање моралности, будући да се наша морална стварност показала као естетска стварност, па се и људска слобода показала могућом једино кроз игру коју естетски суд додоси. Свака еманципаторна пракса могла се сагледати истовремено као естетска, а уметност је задобила ново место у подели времена и простора. Ова интерпретација може се разумети и као одговор на сва потоња порицања релације језика и чулности.

Фихтеова филозофија представља даље продубљивање овог кретања будући да омогућује два његова битна момента: историзацију чулности и препознавање духа као основа чулности. У напору да превазиђе кантовски расцеп на појаву и ствар по себи, Фихте полази од самопостављања трансценденталног субјекта, који овим процесом производи материјалну, односно чулну стварност, као сопствену негацију. Захваљујући томе, материјална стварност сада може да се препозна као процес, не као пуко стање, а емпиријски субјект који сада дели исти основ (дух) са њом може да приступи њеној суштини (ствари по себи) која јесте овај основ. Као средишњи моменат овог процеса Фихте поставља трансценденталну уобразиљу, која омогућује романтичарским уметницима да читава стварност сагледају као уметнички процес.

Ово ће учинити Новалис уз свесно кршење Фихтеових поставки, захтевајући идентификацију трансценденталног и емпиријског 'Ја'. На овај начин његов емпиријски субјект жели да стекне моћ да преображава сопствену чулност, а разлика између његове спољашњости и унутрашњости постаје виђена као последица његове стваралачке воље. Оно што је опажено представљено је као производ самог субјекта опажања, будући да он може да манипулише условима спознаје. Последица описаног померања је сагледавање читавог историјског кретања као процеса еманципације чулности (епоха хаоса, епоха посредног органског сазнања и синтетичка епоха). Будући да је средишњи задатак уметности овладавање чулима, она долази и у средиште историјског кретања. У складу са тиме, Новалис такође открива како је наша чулна стварност увек већ језички устројена (језик је манифестација духа), чиме се

Шилерово естетско стање формулише у категоријама које ће остати релевантне до данас.

Хегелова филозофија представља довршетак идеализма и пресудан допринос у даљем мишљењу чулности и уметности. Анализирајући *Феноменологију духа*, изложили смо како овај аутор представља кретање свести кроз њене контрадикције од чулне извесности, која је упркос самој себи захватала саму општост; преко опажања, у коме је предмет био истовремено општост и појединачност; и свести, која још увек не препознаје себе као суштину предмета, али долази до натчулног основа; до самосвести, која је коначно долазила до саме себе у предметима, али их је тиме уништавала. Како би превазишла ову контрадикцију, самосвест је улазила у однос са другом себи једнаком самосвести, како би добила признање, што је резултирало борбом на живот и смрт, кроз коју се успоставила основна подела чулности на господара и роба, оног који ужива у резултатима рада и оног који на чулности ради (уносећи у њу сопствену форму). На овај начин омогућена је историја чулности која не почива на мистичним основама јер самосвест сада радом обликује стварност коју опажа, чиме интервенише у самим (људским) условима могућности опажања.

Ово је значајно и за Хегелово разумевање уметности, будући да је она, као и код Шилера, представљена као средина између чулног и умног. Уметност се разумева као отуђивање духа у чулности, у делима у којима се он препознаје и тако долази до самог себе. Она је битан моменат његовог историјског кретања, а због његових преображаја, она је кроз историју прошла кроз три етапе: симболичку, класичну и романтичну. У првој етапи сама идеја је неодређена и непримерена за чулно представљање; у другој, напротив, идеја постаје одређена и сразмерна свом чулном уобличењу (у античкој Грчкој уметност је зато највиши интерес духа), да би у трећој поново дошло до разилажења, али овај пут зато што се дух препознаје као апсолутна унутрашњост која не може да се исцрпи у чулном представљању. Управо зато он сматра да уметност више „не испуњава нашу највишу потребу”, која је у модерном добу долазак духа до самог себе путем самог себе – што се одиграва у филозофији. Овиме се истовремено одбацује било каква унапред дата кодификованост представљања, каква је могла постојати у класичном периоду, будући да се дух као садржај уметничке представе показује недостижним.

Марксова мисао формира се као критика која полази са становишта да је Хегел посежући за духом као почелом изневерио материју коју је видео као негацију општости, а тиме и обновио теолошко мишљење које је намеравао да превазиђе.

Уместо да буде откривање духа као сутшине, његова филозофија може се разумети као произвођење духа или његово пројектовање у све. Чулност се поставља као нешто пролазно, а рад свести на њој постаје само апстракција, уместо да се разуме као човеково опредмећивање. Наспрам тога, код Маркса се као једино стварно постојеће биће јавља оно које је усмерено на друга бића и на саму чулност, а све што се поставља као самодовољно постаје схваћено као имагинарно, односно идеолошко. У оваквом контексту ни крај уметности више нема исто значење, будући да се она ослобађа од захтева да дух враћа самом себи, односно да буде медијум његове самоспознаје. Са друге стране, рад на обликовању чулне стварности препознаје се као самообликовање човека које га показује као делатно биће и као резултат, а не као полазиште историјског кретања. Он се у различитим етапама историје обликовао на различит начин, али је ово обликовање увек имало друштвени карактер, а то, такође, значи да се чулност још једном потврђује као заједничка, не више у суду већ у делатности. Кроз обликовање предметне стварности, човек се оспољава, и у свему што га окружује он сусреће ово оспољавање, чинећи сама чула производом његовог историјског кретања. Маркс посебно скреће пажњу на то како је у модерном добу заједничка чулност одређена приватним власништвом, које посредује све људске афекте и опажаје, па је и друштвена трансформација неопходна у име ослобађања постојећих чулних могућности.

Ничеово полазиште слично је Марксовом, будући да и он одбацује тезу о духу као основу материје, али је правац његовог мишљења различит. Полазећи од почела као „хаоса чулности“, од постајања које је у непрестаном кретању, Ниче показује како „човек“ у покушају да се избори за свој опстанак на њега пројектује одређене (стабилне) језичке категорије, које су у почетку схватају као метафоре, али се у услед друштвеног сукобљавања стратешки трансформишу у појмове, као оруђа овог сукоба. Хегелов дух се поново показује као производ људске делатности и управо зато опажање престаје да се сматра само пролазним ступњем свести, већ јединим који сведочи о „стварности“, захваћеној чулима али непознатљивој (Хегелов опис распадања опажене ствари сада се поставља као истина самог постајања, у коме нема фиксираности и идентитета). Окамењивање метафора у појмове у конкретним историјским околностима показује се као извор стратешког удвајања света на истинити и привидни, на свет духа и свет чулности (започетог са Сократом и Платоном, али у потпуности оствареног тек са хришћанством). Изврћући Хегелове поставке, Ниче сада представља хришћанску епоху, која сагледава дух као истински свет, и одбацује

чулност, као декадентну, док се класична Грчка, која остаје верна чулности, показује као време највишег људског домета. У модерном добу „истински” свет коначно престаје да се сагледава као такав, и сама опозиција истинског и привидног се урушава, тако да опстаје само феноменални и несазнатљиви свет опажања. Будући да је тако, стварање метафора се показује као једини начин одношења онога што опажа (будући да је у оваквом стању ствари и „човек“ компромитован) и опаженог, чиме се пориче могућност постојања стабилног ослоња и ступа се у епоху перспективизма. Како је стварање метафора домен уметности, она се, наспрам Хегеловог инсистирања на филозофији, сада јавља као основна животна делатност. Једино уметник може да преузме на себе стварање новог начина вредновања, који ће створити простор за нове вредности, ослобођене од фиксираности појмова и отворене за понор постајања.

Коначно, Рансијерова филозофија може се разумети као даљи развој осмишљавања односа чулности и језика, који произлази из наведеног филозофског наслеђа и који је опосредован искуством мишљења двадесетог века, са којим непрестано полемише. Рансијер чулност схвата као истовремено априорну и историјску, обликовану кроз људску делатност, која и није ништа друго до естетска делатност (Шилерово „естетско стање”). Он полази од становишта да је чулност у људској заједници увек већ подељена на одређени начин, да се појединцима и групама увек већ додељује удео у заједничком заједнице (видљивост, говор, место, време итд.) посредством неког претпостављеног почела. У зависности од овог почела заједница може бити аристократска (сродство), путократска (новац), технократска (знање) или демократска. Али слично Ничеу, и он сматра да је свако фиксирано устројство увек већ фалсификовање које је нужно будући да се почело поделе не може апсолутно засновати, али да подела мора да постоји. То значи да као код Хегела, они који ступају у заједницу почињу као једнаки, а да се неједнакост успоставља увек накнадно кроз пројектовање почела. За разлику од прва три наведена почела која покушавају да неједнакост натурализују, демократско почело представља само одсуство одређеног почела, које сведочи о једнакости и моћ делегира *било коме*. Режим чулности, без обзира на основ, производи сопствени вишак, популацију која њиме није представљена, коју Рансијер назива *демосом*. Он зато (као и Ниче) захтева да основ поделе не буде фиксиран како би поновно пребројавање и представљање оних који нису били представљени било могуће. Овај процес, уколико га иницирају нерепрезентовани, и јесте сама политика.

На овом месту интервенише уметност као једна од естетских пракси, која има могућност да изврши прераспodelу чулности и да тиме постане политичка делатност. Овако нешто није увек могуће будући да се уметности додељује место у режиму чулности заједнице, а Рансијер препознаје три велике конфигурације њиховог одношења, које се могу разумети и као историјски ликови уметности (иако сва три такође постоје паралелно). То су етички режим слика, репрезентативни режим и естетски режим. Модерна уметност, започета у романтизму, уоквирена је естетским режимом, који се једним делом поклапа са ониме што је Хегел тврдио о романтичној уметности, будући да у њој долази до слома репрезентације, тако да више не може да се заснује чврста хијерархија предмета представљања. У овом периоду долази до преклапања форми перцепције и приказивања стварности, језик доминира над предметом, а текст бива ослобођен основа који је регулисао његов приступ заједници. Књижевни израз се у различитим варијацијама разумева као „неми говор”, прво у идеалистичком светлу, као говор духа из материје, потом као немост услед одсуства живог говора који би га усмеравао, и коначно као чиста форма која за садржај има саму себе. У модерној књижевности могу се видети сви ови модуси у различитим уобличењима. Напослетку, књижевност може да делује у датом режиму чулности не зато што почива на некој посебној природи, већ зато што у естетском режиму губи специфичну разлику и видљивост у односу на њега, али се никада у њему не утапа.

Анализирајући наведене ауторе, показали смо како је могуће мислити историчност чулности и које место уметност у њој може да има. Да бисмо видели како се сама чулност обликовала у модерном добу, посегнули смо за историјским студијама које се овим проблемом баве. У првом кораку показали смо основне принципе модерне историје чулности, а потом смо дали кратак осврт на развој ове дисциплине, показујући како она има иста полазишта као и наш приступ књижевности. Изложили смо Блокове, Феврове, Меклуанове и Фукоове доприносе, а из модерне историје чулности издвојили смо дела Класен, Хауза, Смита, Јутеа, Хиршфелдера, Бродела и Корбена. Само устројство модерног режима чулности показали смо крећући се кроз пет традиционалних поља чулности: вид, слух, мирис, укус и додир. Овај режим чулности пројектовао је социјални мир и послушност, кроз дисциплинарне и надзирачке праксе путем којих се закон поретка интернализовао у опасним класама. Кроз усклађивање појаве са модним трендовима, кроз употребу тишине и буке, кроз пројекат деодоризације и манипулацију удобношћу, кроз комплексне мреже густативности, и коначно кроз успон биополитике, виши слојеви су стварали своје

повлашћено тело које је било немогуће подражавати са позиције *демоса*. Њему је преостало да буде уписан као наличе ове чулности, као надзирано, бучно и одбојно тело, тело које припада расној другости, непријатног мириса, неспособно да процени укус хране (и зато задовољно нејестивим или једва јестивим оброцима), тело необуздане сексуалности. Све ове карактеристике су у највећој мери последица економске неједнакости, чиме постаје очигледно да је повлашћено тело економско тело, тело богатства које користи своју моћ како би се издвојило, заштитило и како би захватило ужитак, у оној мери у којој не угрожава сопствени опстанак. Стање се као што смо видели делимично мења почетком двадесетог века (повлачење глади, успон хигијене и деодоризације, ширење биополитике, пад цена гардеробе итд), када буржоазија наставља да трансформише своју чулност како би одржала неку врсту очигледне чулне разлике која је истовремено оправдање и награда повлашћености, све док Први светски рат не осујети њене покушаје.

Након што смо изложили теоријски и историјски оквир истраживања, приступили смо анализи дела тројице песника чије дело се сматра кључним за развој модернистичког песништва на језицима на којима су писали.

Почели смо од Т. С. Елиота показујући како је већ у његовом раном песништву чулност битан моменат. У почетку смо препознали као предмет његове перцепције урбано окружење какво се обликовало на прелазу из дветнаестог у двадесети век у Америци и Британији. Чулност овог окружења имала је хијерархијску структуру, са својим крајњим изразима у градским и салонским комплексима чулности, за које смо показали да су уједињени у јединствени режим. У градској чулности стварност и појединци нудили су се перцепцији као објекти из којих је лирски субјект читао њихову „истину”. За град то је често значило компромитованост видљивости, загушљивост и загађеност, као и мирис хране (санитарни дискурс мириса), док су субјекти ове чулности по правилу били концентрисани на своју телесност, било да је у питању ужитак или пуки опстанак. Они су били „исувише” чулни до граница анимализације, што је приказано кроз доминацију „ниских” чула (укус, мирис, додир), којима су жене биле склоније од мушкараца. Лирски субјект је из ове чулности био издвојен, некада присутан телесно, а некада само као бестелесна перцепција. Наспрам градског, салонски комплекс је доносио „виша” чула (поглед и слух), а нижа која су се

јављала била су „одуховљена”, односно присутна у различитим облицима луксуза, било као храна, пиће или парфеми. У овим сценама учествовао је и сам субјект, увучен у монолошку интеракцију, изложен надзирачком погледу, приморан да се повинује одређеним захтевима на које није желео да пристане. Читава се чулност салона, међутим, показала као маска иза које се поново крије ужитак, сексуалност, а комплексна мрежа њене чулности само је била посредовање жеље која је једнако била присутна и међу нижим класама. И један и други комплекс приказани су као подређени захтевима дисциплине и биополитике, у њиховим различитим уобличењима, чија се основа показала као арбитрарна. Лирски субјект је о њој могао да суди само на основу увида у „суштину”, која се у раном песништву јављала у руху мита, да би касније постала експлицитно хришћанска.

У *Пустој земљи* духовна јаловост модерног доба приказана је истовремено кроз метафору загађености модерног града (санитарни дискурс мириса) и алегорију пустиње. И једно и друго имплицирало је повлачење натчулног основа из чулности, која зато пада у непрестану фрагментацију (Хегелов стадијум опажања). Модерна заједница приказана је као неодлучна маса шупљих људи остављена да, након пропасти (аристократског) уређења које је гарантовало присуство духа, лута по свету, без могућности да своје постојање заснује на било који начин. Она је почивала на „себичности“, „немилосрдности“ и „безвлашћу“, да би на крају поеме по први пут код Елиота натчулно интервенисало у датој подели, као глас грома (императивима: „дај“, „саосећај“, „контролиши“) показујући да се неоснованост света може превазићи. У каснијој поезији, у „Чистој среди”, разилажење чулног и натчулног не сагледава више као нешто што је потребно премостити, већ као стање које припада људском постојању, као становиште које мора да превазиђе. Одрицање од фрагментарне чулности модерног доба кроз аскетизам постаје задатак лирског субјекта, који се не може довршити без интервенције натчулног основа. У „Четири квартета” управо је и реч о предаји појединца овом основу, кроз верску самодисциплину и одрицање од моћи. На овај начин покушава се остварити преображај субјекта (у свеца) и читаве људске заједнице (у религијску заједницу) кроз њен повратак духу као истини стварности, али без опасности аристократског уређења. Уметност, као чулни облик идеје, у овој теолошкој утопији губи на важности.

У Тракловом песништву прво смо скренули пажњу на његову екстремну пројекцију двоструке могућност везе између чулног натчулног, која се јавља или као хармонична или као непостојећа. Прошлост, којој је одговарала прва, приказана је као

време у коме човек улази у дати однос са својим окружењем захваљујући посредовању божанског основа, док је модерно доба било период његовог повлачења, тако да је човек, као и код Елиота, обитавао у испражњеном свету. Разлог за ово повлачење представљен је као трансгресивна пракса самог човека, који је у походу на ужитак приморан да укине забрану засновану на оностраности, а тако и саму оностраност као нешто што је обавезујуће. Поредак се тако октривао као оно што истовремено захтева и брани ужитак, а тиме и производи описану трансгресију. Затварањем вертикале, која је означавала приступ натчулном основу, омогућило се отварања хоризонталних праваца кретања, али се услед укидања граница и сваки идентитет јавио као нестабилан и подложен промени. Уместо апсолутне слободе након укидања забране и након остваривања забрањеног ужитка, субјект се непрестано суочавао са повратком инстанце забране, са „оцем”, кога је убио и сопственом жртвом, „сестром“ која није могла да нестане. Услед затварања оностраности, свет се испуњавао фигурама које су јој некада припадале и које сада нису могле да га напусте и да се врате на своје место, остајући заробљене између (запрљани анђели, авети, итд). Једнако као и код Елиота, чија Темза није могла да однесе отпад модерне цивилизације, у Тракловом песништву мртви нису могли до краја да умру.

Арбитрарност модерног режима чулности није проузроковала анархију будући да је он наступао као уређен систем, који је у одсуству супстанцијалне границе непрестано обнављао различите преграде, умножавајући фасете дисциплинарног простора (собе, баште, дворишта, тргови итд), које су се изнова показивале као порозне и привремене (срушени зидови, прозори, врата, степенице). Непрестаним умножавањем произвољних граница он је успостављао сопствену спољашњост, заснивајући се на ономе што је из себе искључивао. У модерном режиму чулности Тракл је видео нерестану манипулацију са ониме што је унутра и споља, са онима који су видљиви и невидљиви, са онима којима се додељује статус субјекта и онима којима се овај статус ускраћује. Управо на основу ових маневара било је могуће насиље, несагледавано као такво, над ониме што се престављало као дивљач, која се јавила као оно нерепрезентовано, као *голи живот*.

Значајан преокрет у односу на Елиотово песништво видели смо у позицији лирског субјекта који је кроз кршење забране инцеста и сам партиципирао у насилном режиму модерне чулности и његовој усмерености на ужитак. Он је, суочавајући се са датим стањем, неуспешно покушао да пронађе пут ка његовој спољашњости (примитивне културе, детињство, животиње, смрт), а да притом не буде увучен у

логику искључења. Код њега се религиозна рурална заједница у одређеним песмама показала као могућа алтернатива модерној урбаној чулности, али је и у њој сагледана амбиваленција пастирског и ловачког начина одношења према свету. Напослетку, користећи се дискурсом традиционалног песништва (пасторала, љубавна поезија) он је показао процепе у његовој логици, померајући границе саме институције песништва.

Полазиште поезије Црњанског различито је од полазишта претходна два песника. Оно не открива само како одређени језици врше потискивање и прерасподелу чулности већ и наступа са позиције оних који су потиснути, нерепрезентовани, са позиције *демоса* (који је увек већ испреплитан са *етносом*). Почињући са периферије, оно не престаје да говори у њено име, што је посебно изражено у његовом раном песништву. За припаднике *демоса* укидање натчулног основа стварности последица је суочавања са насиљем у које их је сам овај основ одгурнуо повлачећи се из материјалне стварности. Натчулно тако није компромитовано неограниченом жељом, ни побуном шупљих људи, већ начином на који је само организовало поделу чулности, показујући се као идеологија. Поезија Црњанског на тај начин успоставља се као истовремени процес негације и афирмације, негације постојећег режима, који покушава да се представи као заступник натчулног (посежући за различитим уметничким стратегијама), и афирмације алтернативног устројства које своје пуно обличење задобија у чулном комплексу познатом под називом *суматраизам*.

Према *демосу*, на чијој жртви је заснован нови режим, почињена је неискупива неправда, за коју се не види могуће разрешење унутар људске заједнице, те лирски субјект посеже за ониме што је превазилази и што је заснива, за природом, *физисом*. Будући да се разумева као хармонично устројство, он постаје модел нове чулности, и једино у његовим границама може да се надокнади оно што је унутар заједнице сагледано као ненадокнадиво. Само кретање ка природи, једнако је значајно као и основ за којим се посеже, јер се кроз њега остварује нови тип субјективности који претендује да појединца интегрише у целину постојања и тиме га ослободи отуђења модерности. Улога тог новог субјекта јесте да сопствену безграничну субјективност учини основом нове заједнице, што он чини путем песништва, тако да се она јавља као језичка и читалачка заједница. Песништво зато постаје средишње место преображаја режима чулности будући да кроз естетску игру открива нове форме живота омогућавајући појединцима да им приступе и тако превазиђу старе. Ово песнитштво одбацује сваки натчулни основ постојања и заступа овоземаљску радост, у ничеанском споју аполонског и дионизијског, лепог привида и чулног понора постајања.

У каснијим песмама овај ужитак наставља да се налази у средишту захтева лирског субјекта, али се експлицира и схватање како је радост немогућа изван заједнице која се око ње окупља. Оваква заједница код Црњанског се формира у националним категоријама, као унутарсветско дешавање које има своју прошлост, садашњост и будућност. Национална припадност од почетка је одређивала место појединца у подели чулности Европе, али се она сама показала као историјски конструисана, па је задатак уметничке праксе постао да интервенише у њеном устројству и од ње створи добру заједницу, а да њеним припадницима тиме омогући радост. На крају, у „Ламенту над Београдом” модерни се режим чулности показује као устројство које кроз непрестану фрагментацију онемогућују субјекту да се уопште појави као такав, а песништво више не функционише као интервенција у постојећој заједници већ као стварање симулакрума заједнице, како би глас лирског субјекта добио своје претпоставке. Заједница о којој је као о завичају непрестано сведочио остаје неостварена и немогућа, али неопходна стратегија отпора.

Након што смо изложили анализу појединачних дела песника, њихове смо увиде међусобно суочили скрећући пажњу на сличности и разлике. Почели смо од разлика у полазишту са кога се њихово обраћање остваривало. Потом смо показали како сва три аутора увиђају да је натчулно компромитовано, као и да је режим чулности модерног доба арбитран. Сва три песника својим делом су покушали да интервенишу у датој ситуацији и да на место овог проблематичног режима поставе могућу добру заједницу. Елиот је зато одбацивао модерног човека који се окренуо материјалној стварности, Тракл га је показао у његовој амбиваленцији између пастира, ловца и дивљачи, док је Црњански наступио са позиција *демоса*, као оних који су окренути ка материјалној стварности, који су у њој страдали и који у њој нису представљени. Сва три песника показала су како је ужитак преокупација модерног човека, те је Елиот захтевао да се он одбаци како бисмо се неометано вратили натчулном, Тракл је видео сопственог лирског субјекта као (едипалног) кривца који је и сам због ужитка учествовао у насиљу модерног доба, док је Црњански једини у ужитку видео (ограничену) надокнаду за неправду почињену према модерном човеку, од стране самог поретка. Сва три песника у породици су видели битно место субјективације, тако да се код Елиота она појавила као дисфункционални основ моћи који више не може да је заснује; код Тракла она је била механизам који је производио забрањени ужитак кога се субјект није могао одрећи, остајући тиме подређен њеној

структури; док је за Црњанског породица укинута заједно са режимом у слому свих вредности који је донео рат, тако да више није била релевантна, већ је сагледана као симболичка структура и као механизам поробљавања.

Иступајући из режима чулности, сва три песника су посезала за немим говором, тако да је код Елиота материјална стварност поново сведочила о друштвеним околностима, док је код Тракла и Црњанског сама природа проговарала – код првог о спољашњости режима која се није могла подвести под његове категорије, а код другог као говор самог лирског субјекта који је допирао са друге стране идентификован са говором природе (иако се код њега могао наћи и тип говора присутан код Елиота). Зато је и њихова перцепција модерног режима чулности уоквирена истим стратегијама, тако да се и код Елиота и код Црњанског он види као фрагментација идентитета субјекта, али за првог разлог лежи у томе што „шупљи људи” не перципирају своју натчулну суштину, док за Црњанског она лежи у недостатку „добре” заједнице, која би му гарантовала целовитост. Тракл је, наспрам тога, модерну чулност видео као урбано окружење у коме се одиграва извртање којим се лоша заједница показује као своја супротност, потискујући лудило, насиље и новац као своје битне атрибуте из домена видљивости. Утопијски режими чулности које су понудили управо зато су се и разликовали: Елиот је захтевао успостављање заједнице верника окупљених око ишекивања натчулног, Тракл је нудио мале руралне религиозне заједнице које би чувале динамичку границу са дивљином, а Црњански националну заједницу која би била гарант смисла и овоземаљске радости појединца.

На овај начин показали смо како песнички текстови учесвују у „заједничкој чулности”, односно режиму чулности, и како предлажу различите конфигурације од постојећих. Када је њихова стварна делатност у питању, указали смо, на основу одређених увида, да је она постојала, али да се разликовала од онога што су сами текстови захтевали. Стварна делатност песничких текстова у модерном режиму чулности нешто је што тек треба проучити будући да не припада класичној естетици рецепције јер се не тиче укуса читалачке публике нити промене унутар саме институције уметности, већ подразумева однос између ове институције и читавог режима. Песничка су се дела у нашем проучавању показала као делатна сила, али треба ипак запазити да је овако нешто омогућено управо устројством саме чулности која је уметности доделила одређени тип видљивости омогућујући јој да делује, али истовремено ограничавајући досег њене делатности.

Можемо зато да кажемо како се питање о овом досегу не тиче толико ефекта појединачног дела, иако оно може бити од великог значаја, већ самог места коју уметничка пракса има у датој заједници. Само њено аутономно постојање већ улази у спрегу сила, а да се ефекти појединачних дела не морају усмерити на било који начин. Видели смо, према томе, како је песништво тројице песника које смо анализирали трансформисало институцију уметности, користећи је на нове и дотада невиђене начине, проширујући је и показујући да се граница између уметничког и неуметничког не може апсолутно поставити, што се у одређеним тренуцима постављало као проблем, уз амбивалентну артикулацију носталгије за местом коју је уметност имала у класицизму. Да ли то значи да њихова пракса није могла ни да полаже право на далекосежније ефекте унутар режима чулности? Можда, али чини се да овај захтев излаже пред њихову уметност нешто што и не припада њеном домену, јер се као аутономна пракса установила као место артикулације одређених захтева, али не и њиховог остварења. Овако нешто преузела је на себе авангарда. Модернистичка поезија полагала је наде у заједницу несагласних читалаца и њихово непредвидиво апроприрање стратегија текста. Тешко је оценити да ли су ове наде биле узалудне.

Наше истраживање свакако се може још продубити, пре свега када је сама историјска конфигурација чулности у питању. За овако нешто била би потребна додатна историјска проучавања на пољу одређених чулних комплекса који се у поезији јављају, али о којима не постоје детаљни подаци. Када је деловање песништва у питању, могло би се спровести широко истраживање у различитим доменима, од популарне културе, преко других уметности, до различитих историјских докумената како би се показало да ли су текстови у њима оставили трага. Али чак и тада оно не би могло бити исцрпно, будући да је читалачку реакцију немогуће предвидети, као и да не постоје фиксирани токови унутар којих се преноси пракса коју неки текст можда износи на видело. Филозофски оквир овог рада такође се може продубити и видљиво је како су у њему свесно заобиђене феноменолошка и херменеутичка струја мишљења, које су доминирале средином двадесетог века. Сматрали смо, међутим, да би се њиховим укључивањем померило тежиште читавог рада са поезије на филозофију, те су у њега укључени превасходно аутори који су били ослонац у итерпретацији поезије. Сама тема свакако захтева даљи рад и повезивање различитих концепција како би се постигао потпунији увид.

На крају можемо да кажемо како се проучавалац поезије увек налази у незавидној позицији. Уколико исписује сранице и странице текста како би појединачне

лирске записе, посебно ако је модерна поезија у питању, учинио приступачнијим читаоцима, чини се да је његов посао узалудан. Модерно песништво је писано да би било читано на одређени начин, а интерпретација ово ремети инсистирајући да је неопходно *додатно* образложити изложени текст. Међутим, уколико проучавалац приступи тексту тако да његову првобину разумљивост учини мање очигледном, односно, уколико уместо тумачења текста скрене пажњу на услове могућности његовог разумевања, отварајући га за различита читања, он му враћа нешто од изворне неодлучности са којом песнички дијалог започиње. Овај рад је покушао обоје: скрећући пажњу на услове могућности разумевања текстова, на историјску позадину чулности која их је носила, дао је једну њихову интерпретацију, као позив на преиспитивање наших интерпретативних и читалачких пракси. У његовој основи, међутим, опосредовано модерним теоријским поставкама може се препознати једно утопијско, орфичко уверење – да поезија може да покреће саме темеље света у коме као стваралачка бића обитавамо.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

- Елиот 1928: T. S. Eliot, „Introduction: 1928“, in Ezra Pound, *Selected Poems*, London: Faber and Gwyer, pp. 10–11.
- Елиот, 1963: Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, превела Милица Михаиловић, Београд: Просвета
- Елиот 1988: T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, London: Faber & Faber
- Елиот 1996: T. S. Eliot, “The Conceit in Donne”, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, London: Faber & Faber, pp. 119-138.
- Елиот, 1998: Т. С. Елиот, *Песме*, прир. Јован Христић, Београд: Српска књижевна задруга
- Елиот 2001: T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, Ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company
- Тракл 1987: Georg Trakl. *Dichtungen und Briefe I-II*, 2. Ergänzte Auflage, Salzburg: Otto Müller Verlag
- Тракл 1990: Георг Тракл. *Изабрane песме*, превео Бранимир Живоиновић, Београд: Српска књижевна задруга
- Црњански 1993: Милош Црњански. *Лирика*. Лирика Итаке. Итака и коментари. Антологија кинеске лирике. Песме старог Јапана. У: Дела Милоша Црњанског, том први, књ. 1–4, приредио Ж. Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Editions L’Age d’ Homme, БИГЗ, СКЗ, Београд
- Црњански 1995: Милош Црњански. *Путониси I*, У: Дела Милоша Црњанског, том осми, књ. 15-19, приредио Никола Бертолино, Задужбина Милоша Црњанског, Editions L’Age d’ Homme, БИГЗ, СКЗ, Београд
- Црњански 1996: Милош Црњански. *Приповедна проза*. Приче о мушком. Приповетке. Дневник о Чарнојевићу. У: Дела Милоша Црњанског, том други, књ. 5-7, приредио Ж. Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Editions L’Age d’ Homme, БИГЗ, СКЗ, Београд
- Црњански 1999а: Милош Црњански. *Есеји и чланци I*, Књижевност и уметност. У: Дела Милоша Црњанског, том десети, књига 21, приредио Ж. Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом – Editions L’Age d’ Homme, Београд

- Црњански 1996: Милош Црњански. *Есеји и чланци II*, Дела Милоша Црњанског, том једанаести, приредио, са сарадницима, Ж. Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом – Editions L'Age d'Homme, Београд
- Црњански 2008: Милош Црњански. *Драме*. Маска. Конак. Тесла. У: Дела Милоша Црњанског, том седми, књ. 12-14, приредио Ж. Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age d'Homme, БИГЗ, СКЗ, Београд

Секундарна литература

- Алт 1979: Arthur Tilo Alt. „Trakl and Chinese Poetry“, *PMLA*, Vol. 94, No. 5 (Oct.), pp. 955-957.
- Армстронг 2001: Tim Armstrong. „Eliot's Waste Paper“, in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, pp. 275-280.
- Брадић 2012: Стеван Брадић, „Режими чулности и симболички поредак у Маски Милоша Црњанског“, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Књ. 2, стр. 475-488.
- Бредшо 2011: David Bradshaw. „Politics“, *T. S. Eliot in Context*, ed. Jason Harding, Cambridge: Cambridge UP, pp. 265-274.
- Бранер 2009: Edward Brunner. “‘Gerontion’: The Mind of Postwar Europe and the Mind(s) of Eliot”, *A Companion to T. S. Eliot*, Ed. David E. Chinitz, Oxford: Blackwell Publishing, pp.145-156
- Брукс 2001: Cleanth Brooks, Jr. “*The Waste Land: An Analysis*”, in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, Ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, pp. 185-210.
- Вебер 1990: Andrew Webber. *Sexuality and the Sense of Self in the Works of Georg Trakl and Robert Musil*, London: Modern Humanities Research Association
- Велмар Јанковић 2005: Светлана Велмар-Јанковић. „Песник тренутка који нестаје“. *Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 3-38.
- Веселиновић 2006: Соња Веселиновић. „На острву апстракције - Милош Црњански и Георг Тракл“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књ. 54, св. 3, стр. 549-563.

- Вилијамс 1992: E. Williams, "Georg Trakl's Dark Mirrors", *Modern Austrian Literature*, Volume 25, Number 2, pp. 15-35.
- Витгенштајн 2015: Ludwig Wittgenstein. „Trakls Tod“, *Lichte Finsternis: Portraits, Analysen, Maskeraden*, ed. Wolfgang Sofsky, Books on Demand, pp. 242-245
- Владић 2014: Milena Vladić. *Dinamični poetski sistem T. S. Eliota*, Beograd: Službeni glasnik
- Владушић 2011: Слободан Владушић. *Црњански, мегалополис*, Београд: Службени гласник
- Владушић 2013: Слободан Владушић. „Црњански: Од ‘Стражилова’ до ‘Ламентана над Београдом’“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, ур. Драган Хамовић Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 240-247.
- Гвозден 2013: Владимир Гвозден. „Религија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, ур. Драган Хамовић Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 122-133.
- Глушчевић 1996: Зоран Глушчевић. „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског“, *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу*, прир. Милосав Шутић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 21-33.
- Деч 1983: Richard Detsch. *Georg Trakl's Poetry*, University Park: Pennsylvania State UP
- Додсворт 2011: Dodsworth, Martin. "Contemporary reviews", *T. S. Eliot in Context*, ed. Jason Harding, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 349-358.
- Донахју 2001: Donoghue, Denis. "The Word within a Word", in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, Ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, pp. 216-229.
- Дојблер 1976: Theodor Däubler. "Expressionismus", *Theorie des Expressionismus*, ed. Otto F. Best, Stuttgart: Reclam, pp. 51-55.
- Елман 2001: Maud Ellmann. „A Sphinx without a Secret“, in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, Ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, pp. 258-275.
- Егерић 2001: Весна Егерић. „Тема рата и жене у поезији и прози Милоша Црњанског и Томаса Стернса Елиота“, *Багдада*, Год. 43, бр. 448, стр. 63-74

- Зајац 2015: Петер Зајац. „Покушај заснивања пулсационе естетике“, *Пулсирање књижевности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 76-84.
- Јовић 1995: Бојан Јовић. „Црњански и Тракл“, *Итака: ревија за књижевност, уметност и мишљење*, Год. 1, бр. нулти број, стр. 107-108
- Кили 1967: Walter Killy. „Strukturen des Gedichts: Über die Passion“, *Über Georg Trakl*, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 21-38
- Кирч 1962: E. Kritsch, „The Synesthetic Metaphors in the Poetry of Georg Trakl“ *Monatshefte*, Vol. 54, No. 2 (Feb.), pp. 69-77.
- Киш 1992: Данило Киш. „‘Серената’ Милоша Црњанског“, *Зборник у част Војислава Ђурића*, прир. Иво Тартаља, Београд: Филолошки факултет, Филозофски факултет, Институт за књижевност и уметност, стр. 281-287.
- Крагујевић 1992: Тања Крагујевић. „Гродек и коментари: Георг Тракл / Милош Црњански: под небом знакова и звезда“, *Летопис Матице српске*, 449, 5 (мај), стр. 787-807
- Купер 1995: Cooper, John Xiros. *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, New York: Cambridge University Press
- Лазаревић 1994: Бранко Лазаревић. „Предратна и поратна причања“, Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, прир. Гојко Тешић, Београд: Драганић, стр. 171-177.
- Лајтгеб 1951: Josef Leitgeb, “Die Trakl Welt. Zum Sprachbestand der Dichtungen Georg Trakls”, *Wort im Gebirge*, Folge III, Innsbruck-Wien, pp. 7-39.
- Ливис 2001: F. R. Leavis „The Significance of the Modern Waste Land“, in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, pp. 173-185.
- Линденбергер 1958: Herbert Lindenberger. „Georg Trakl and Rimbaud: A Study in Influence and Development“, *Comparative Literature*, Vol. 10, No. 1 (Winter), pp. 21-35.
- Лион 1970: J. K. Lyon, “Georg Trakl’s Poetry of Silence”, *Monatshefte*, Vol. 62, No. 4 (Winter), pp. 340-356.
- Манојловић 1987: Тодор Манојловић. *Основе и развој модерне поезије*, Београд: Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић“
- Марковић 1994: Љубомир Марковић. „*Лирика Итаке* Милоша Црњанског“, Милош Црњански, *Лирика Итаке*, прир. Гојко Тешић, Београд: Драганић, стр. 190-191.

- Мекормак 2004: Frank J. McCormick, „Eliot’s THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK and Shakespeare’s HAMLET“, *The Explicator*, Volume 63, Issue 1, pp. 43-47.
- Милингтон 2011: Richard Millington. “From the Evening-Land to the Wild East: Symbolic Geography in Three Poems by Georg Trakl“, *German Life and Letters*, 64:4, pp. 521-535
- Морабито 2013: Розана Морабито. „Завичајне пјесме, поеме о припадности. ‘Србија’ Милоша Црњанског“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, ур. Драган Хамовић, Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 231-239.
- Милошевић 1972: Никола Милошевић. „Филозофска димензија књижевног дела Милоша Црњанског“, *Српска књижевност у књижевној критици: Књижевност између два рата I*, Београд: Нолит, стр. 253-337.
- Нортон 2001: Norton Michael ed. *T. S. Eliot, The Waste Land: A Norton Critical Edition*, New York: W. W. Norton & Company
- Орвел 2009: George Orwell. “Review of ‘Burnt Norton’, ‘East Coker’ and ‘The Dry Salvages’ by T. S. Eliot”, *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, ed. Jewel Spears Brooker, Cambridge: Cambridge UP, pp. 453-455.
- Осер 2009: Lee Oser. “Coming to Terms with *Four Quartets*”, *A Companion to T. S. Eliot*, ed. David E. Chinitz, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 216-227.
- Павловић 1990: Miodrag Pavlović. *Čitanje zamišljenog*, Novi Sad: Izdavačko preduzeće „Bratstvo-Jedinstvo“
- Панић Мараш 2013: Јелена Панић Мараш. „Еротско у поезији Милоша Црњанског“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр.401-413.
- Паунд 1971: Ezra Pound. *Selected Letters 1907–1941*, ed. D. D. Paige, New York: New Directions
- Перкинс 1976: David Perkins. „T. S. Eliot: The Early Career“, *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*, Cambridge: Harvard UP, pp. 490-526.
- Петковић 2005: Новица Петковић. „Песник чулне истанчаности“, *Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 72-85.
- Петров 1971: Александар Петров, *Поезија Црњанског и српско песништво*, Београд: Вук Караџић

- Пијановић 2013: Петар Пијановић. „Поетика и идеологија Видовданских песама Милоша Црњанског“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 110-121.
- Поповић 1993: Радован Поповић. *Црњански: документарна биографија*, Београд: Просвета
- Раичевић 2010: Горана Раичевић. *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига
- Раичевић 2013: Горана Раичевић. „Суматраизам – у трагању за земаљском срећом“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, ур. Драган Хамовић, Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 310-322.
- Ренсом 2001: John Crowe Ransom. „Waste Lands“, in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, Ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, pp. 167-170.
- Рилке 1959: R.M. Rilke, „Karl Kraus, Reiner Maria Rilke, Theodor Däubler über Trakl“, *Erinnerung an Georg Trakl: Zeugnisse und Briefe*, ed. Ignaz Zangerle, 2d ed. Salzburg: Otto Müller Verlag, pp. 9-13.
- Ричардс 2009: I. A. Richards. „The Poetry of T. S. Eliot“, *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, ed. Jewel Spears Brooker, Cambridge: Cambridge UP, pp. 138-140.
- Ролерстон 2005: James Rolleston. „Choric Consciousness in Expressionist Poetry: Ernst Stadler, Else Lasker-Schüler, Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn“, *A Companion to the Literature of German Expressionism*, ed. Neil H. Donahue, Rochester: Camden House, pp. 157-184.
- Росић 2014: Tatjana Rosić. „Melanholija i muškost: Ratno iskustvo kao rodno iskustvo“, *Sarajevske sveske*, br. 43-44, Sarajevo: Media centar, str. 167-183
- Сквајер 2009: J. C. Squire, „Poems“, *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, ed. Jewel Spears Brooker, Cambridge: Cambridge UP, pp. 140-141
- Стилмарк 2005: Alexander Stillmark. „Introduction“, „Notes“, *Poems and Prose*, Georg Trakl, Evanston: Northwestern UP, pp. xi-xxi, 171-181.
- Стефановић 1994: Светислав Стефановић. „Узбуна критике и најмлађа модерна“, Милош Црњански, *Лирика Итаке*, прир. Гојко Тешић, Београд: Драганић, стр. 208-221.

- Стојановић Пантовић 1998а: Бојана Стојановић-Пантовић. *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска
- Стојановић Пантовић 1998б: Бојана Стојановић-Пантовић. *Наслеђе суматраизма*, Београд: Рад
- Стојановић Пантовић 2011: Бојана Стојановић-Пантовић. *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига
- Стојановић Пантовић 2013: Бојана Стојановић-Пантовић. „Топос еротике и суматраистички принцип одуховљења у *Лирици Итаке* Милоша Црњанског“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, ур. Драган Хамовић Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 323-331.
- Тејт 2006: Tate, Allen, “T.S. Eliot’s *Ash Wednesday*”, *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, ed. Jewel Spears Brooker, Cambridge: Cambridge UP, 2006, pp. 188-192.
- Тешић 1994: Гојко Тешић. „Коментари приређивача“, Милош Црњански, *Лирика Итаке*, Београд: Драганић, стр. 233-290.
- Формичели 2011: Jennifer Formichelli. „Seventeenth-century literature“, *T. S. Eliot in Context*, ed. Jason Harding, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 190-200.
- Хајдегер 2007: Мартин Хајдегер. *На путу к језику*, превео Божидар Зец, Београд: Федон
- Хамбургер 1970: Michael Hamburger. „Georg Trakl“, *Reason and Energy: Studies in German Literature*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1970, pp. 291-323.
- Хесе 2001: Herman Hesse. „The Downfall of Europe“, in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, pp. 60-62.
- Чолак 2013: Бојан Чолак. „Однос према историји и песнички активизам у ‘Видовданским песмама’ Милоша Црњанског“, *Милош Црњански: поезија и коментари*, ур. Драган Хамовић Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 414-428.
- Цацић 1976: Петар Цацић. *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд: Нолит
- Шарп 2005: Francis Michael Sharp. „*Menschheitsdämmerung*: The Aging of a Canon“, *A Companion to the Literature of German Expressionism*, ed. Neil H. Donahue, Rochester: Camden House, pp. 137-156.

Стручна литература

- Аристотел 1987: Aristotel, *O duši; Nagovor na filozofiju*, preveli Milivoj Sironić i Darko Novaković, Zagreb: Naprijed
- Бангеј 1984: Stephen Bungay. *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, London: Oxford University Press
- Баумгартен 1983: Alexander G. Baumgarten. "Heuristik", *Theoretische Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, pp. 11-53.
- Баумгартен 1985: Aleksandar G. Baumgarten. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, preveo Aleksandar Loma Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Берк 1990: Peter Burke. *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-89*, Cambridge: Polity Press
- Бикова 2010: Marina Bykova. „The Self as the World Into Itself. Towards Fichte's Conception of Subjectivity“, *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*, eds. Daniel Breazeale and Tom Rockmore, New York/Amsterdam: Rodopi, pp. 131-147.
- Бодријар 1991: Žan Baudrillard. *Simulakrumi i simulacija*, prevela Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi
- Бодријар 1993: Jean Baudrillard. "Transaesthetics", *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, New York: Verso, pp. 14-19.
- Брадић 2014б: Стеван Брадић. „Режими чулности у љубавном песништву Шарла Бодлера“, *Контексти I*, Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 752-753.
- Бродел 2007: Fernan Braudel. *Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV do XVIII veka. Knj. 1, Strukture svakodnevice: moguće i nemoguće*, preveo Dušan Janić, Beograd: Stilos Art
- Велмон 2008: Chad Wellmon. „Lyrical Feeling: Novalis' Anthropology of the Senses“, *Studies in Romanticism*, Vol. 47, No. 4 (Winter), pp. 453-477
- Вуд 2014: David W. Wood. „From 'Fichticizing' to 'Romanticizing' Fichte and Novalis on the Activities of Philosophy and Art“, *Fichte-Studien 41: Fichte und die Kunst*, eds. Faustino Oncina Coves & Ives Radrizzani, New York/Amsterdam: Rodopi, pp. 247-278.
- Грегор 1983: Mary J. Gregor. „Baumgarten's 'Aesthetica'“, *The Review of Metaphysics*, Vol. 37, No. 2 (Dec.), pp. 357-385

- Даниус 2002: S. Danius, *The senses of modernism: technology, perception, and aesthetics*, New York: Cornell University Press
- Делез 1989: Žil Delez. *Fuko*, prevela Svetlana Stojanović, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Делез 1990: Жил Делез. *Шта је филозофија?*, превела Славица Милетић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Делез 1995: Gilles Deleuze. *The Logic of Sense*, London: The Athlone Press
- Докинс и Лофтус 2013: A. Dawkins & A. Loftus. „The senses as direct theoreticians in practice“, *Transactions of the Institute of British Geographers* , Volume 38, Issue 4, October, pp. 665–677.
- Електроенергетика 2006: „Почетак електрификације у Србији“, *Електроенергетика* (12. децембар 2015) <<http://www.elektroenergetika.info/istorijat1.htm>>.
- Иглтон 1990: Terry Eagleton. *The ideology of the aesthetic*, Blackwell, Oxford
- Јуте 2005: Robert Jütte. *A History of Senses*, Cambridge: Polity Press
- Камил 2004: Мајкл Камил. „Симулакрум“, *Критички термини историје уметности*, приредили Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, превели Љиљана Петровић и Предраг Шапоња, Нови Сад: Светови, стр. 59–76.
- Кант 1970: Imanuel Kant. *Kritika čistoga uma*, preveo Nikola M. Popović, Beograd: Kultura
- Кант 1975: Imanuel Kant. *Kritika moći suđenja*, preveo Nikola M. Popović, Beograd: Kultura
- Кларк 1991: Maudemarie Clark. „The development of Nietzsche’s later position on truth“, *Nietzsche on Truth and Philosophy*, Cambridge UP, 1991, pp. 95–126
- Класен 1994: Constance Classen. *Aroma: The Cultural History of Smell*, London: Routledge
- Корбен 1986: Alain Corbin. *The Foul and the Fragrant*, New York: Berg Publishers
- Ксјаоминг 2012: Wu Xiaoming. „The End of the Supersensory World’s Mythology: Marx’s Ontological Revolution and Its Contemporary Significance“, *Frontiers of Philosophy in China*, 7 (1), pp. 128-141.
- Линсбот 2011: Christina Linsboth, „Es werde Licht - Gas und Strom beleuchten Wien“, *Die Welt der Habsburger* (12. Dezember 2015), <<http://www.habsburger.net/de/kapitel/es-werde-licht-gas-und-strom-beleuchten-wien>>.
- Маркс 1960: Karl Marks. „Теџе о Фојербаху“, *Ludvig Foerbah i kraj nemačke klasične filozofije*, Beograd: Kultura, str. 67-70.

- Маркс 1977: Karl Marks. *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844. godine*, prevod Stanko Bošnjak, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Маркс 1978: Karl Marks. *Kapital 1-3*, preveli Moša Pijade i Rodoljub Čolaković Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Маркузе 1985: Herbert Markuze. *Eros i civilizacija*, preveo Tomislav Ladan Zagreb: Naprijed
- Маркс и Енгелс 2009: K. Marks i F. Engels, *Komunistički manifest*, prevod Moša Pijade, Beograd: Centar za liberaterske studije
- Меклуан 1973: Maršal Mekluan *Gutenbergova galaksija: nastajanje tipografskog čoveka*, preveo Branko Vučićević, Beograd: Nolit
- Нелсон 2011: Bryan Nelson. „Politics of the senses: Karl Marx and empirical subjectivity“, *Subjectivity*, Vol. 4, pp. 395–412
- Ниче 1985: Fridrih Niče, *Sumrak idola ili Kako se filozofira čekićem*, preveo Dragomir Perović, Beograd: Grafos
- Ниче 1993а: Фридрих Ниче. *Генеалогичка морала*, превео Божидар Зец, Београд: Српска књижевна задруга
- Ниче 1993б: Фридрих Ниче. *С оне стране добра и зла*, превео Божидар Зец, Београд: Српска књижевна задруга
- Ниче 2001: Фридрих Ниче. *Рођење трагедије из духа музике*, Београд: Дерета
- Ниче 2003: Фридрих Ниче. *Воља за моћ*, превод Душан Стојановић, Београд: Дерета
- Ниче 2011: Fridrih Niče, *Knjiga o filozofu*, preveo Jovica Aćin, Beograd: Službeni glasnik
- Новалис 1964: Novalis. *Izabrana dela*, preveo Branimir Živojinović, Beograd: Nolit
- Новалис 2003: Novalis. *Fichte Studies*, ed. Jane Kneller, Cambridge: Cambridge University Press
- Нојсер 1993: Wolfgang Neuser. “The Concept of Force in Eighteenth-Century Mechanics”, *Hegel and Newtonianism*, ed. Michael John Petry, Berlin: Springer, pp. 383–97.
- Онфре 2002: Mišel Onfre. *Gurmanski um: filozofija ukusa*, preveo Miodrag Marković, Čačak: Umetničko društvo Gradac
- Петерсон 2007: Mark Paterson. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, New York: Berg
- Платон 1976: Platon. *Kratil*, preveo Dinko Štambak, Zagreb: BiblioTEKA
- Проле 2006: Dragan Prole. „Ka horizontu svakodnevice“, *Evropska kultura ishrane: povest ishrane od kamenog doba do danas*, Novi Sad: Stylos, str. 311-324.

- Проле 2009: Драган Проле. „Уметничко дело као политички медијум“, *Златна греда*, Год. 9, бр. 97 (нов.), стр. 38-44
- Проле 2013: Драган Проле. „Хердер“, *Унутрашње иностранство*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 17-138.
- Рансијер 1999: Jacques Rancière, *Disagreement: politics and philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Рансијер 2002: Jacques Rancière, „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“, *New Left Review*, No. 14, March-April, pp. 133-151.
- Рансијер 2004а: Jacques Rancière, „Is There a Deleuzian Aesthetics?“, *Qui Parle*, Vol. 14, No.2 Spring/Summer, pp. 1-14.
- Рансијер 2004б: Jacques Rancière, *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, London: Continuum
- Рансијер 2005: Jacques Rancière, „Једанаест теза о политици“, *Прелом: часопис за савремену уметност и теорију*, Бр. 6/7, стр. 20–32
- Рансијер 2006: Jacques Rancière, „Our Police Order - What can be Said, Seen, and Done“, *Le Monde diplomatique*, (Oslo) 8 November. Web. February 2015.
- Рансијер 2008а: Jacques Rancière, *Мржња демократије*, preveo Leonardo Kovačević, Загреб: Наклада Љевак
- Рансијер 2008б: Жак Рансијер, „Политика књижевности“, *Политика књижевности*, превели Марко Дрча et al., Нови Сад: Адреса, 2008б, стр. 7–35.
- Рансијер 2008в: Жак Рансијер, „Уљез“, *Политика књижевности*, превели Марко Дрча et al., Нови Сад: Адреса, стр. 84–101.
- Рансијер 2009: Jacques Rancière, „Alain Badiou’s Inaesthetics: the Torsion of Modernism“, *Aesthetics and its Discontents*, Cambridge: Polity Press, 2009, pp. 63-87.
- Рансијер 2010: Jacques Rancière, *Učitelj neznanica*, preveo Leonardo Kovačević, Zagreb: Multimedijalni institut
- Рансијер 2011: Jacques Rancière, *Mute speech*, New York: Columbia University Press
- Рансијер 2013: Жак Рансијер, *Судбина слика/Подела чулног*, превела Оља Петронић, Београд: Центар за медије и комуникације
- Рансијер 2014: Žak Ransijer. *Estezis*, preveli Tanja Pečić et al. Novi Sad: Adresa
- Рансијер 2015: Жак Рансијер, „Мислити несагласност: политика и естетика“, *Летопис Матице српске*, превео Стеван Брадић, Књ. 495, свеска 3, март, стр. 260–276.
- Рансијер 2015: Жак Рансијер, „Судбина не постоји“, разговор водио Стеван Брадић, *Летопис Матице српске*, Књ. 495, свеска 3, март, стр. 250–259.

- Рикарди 2013: Mattia Riccardi. „Nietzsche’s Sensualism“, *European Journal of Philosophy*, Volume 21, Issue 2, June, pp. 219–257.
- Сена 2004: Marylou Sena. „Nietzsche’s New Grounding of the Metaphysical: Sensuousness and the Subversion of Plato and Platonism“, *Research in Phenomenology*, Volume 34, Issue 1, pp. 139-159.
- Сименс 2006: H. W. Siemens. „Nietzsche and the Empirical: through the eyes of the term ‘Empfindung’“, *South African Journal of Philosophy*, Volume 25, issue 2, pp. 146–158.
- Смиљанић 2011: Дамир Смиљанић. *Синестетика*, Нови Сад: Адреса
- Смит 2007: Mark M. Smith. *Sensory History*, New York: Berg
- Смит 2010: Mark M. Smith. „Looking Back: The explosion of sensory history“, *The Psychologist*, vol. 23, no. 10, October, pp. 860-863.
- Стерн 2002: Robert Stern. *Hegel and the Phenomenology of Spirit*, London: Routledge
- Страјнић 1984: Nikola Strajnić. *Vid i riječ*, Osijek: Radničko sveučilište, Izdavački centar Revija
- Страјнић 2015: Никола Страјнић. „Поезија и рат“, *Златна греда*, Год. 15, бр. 167/168 (септ-окт), стр. 29-30.
- Таубер 2006: Zvi Tauber. „Aesthetic Education for Morality: Schiller and Kant“, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 40, No. 3 (Autumn), pp. 22-47
- Февр 1973: Lucien Febvre. “Sensibility and History: How to Reconstitute the Emotional Life of the Past”, *A New Kind of History*, London: Routledge & Kegan Paul, pp. 12-26
- Февр 1997: Lucien Febvre. “The Introduction of Paper into Europe”, *The Coming of the Book: The Impact of Printing 1450-1800*, New York: Verso, pp. 29-45
- Февр 1985: Lucien Febvre. *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*, Harvard University Press
- Фенстер 2001: Fenster, J. M. "Power Struggle". *Ether Day: The Strange Tale of America’s Greatest Medical Discovery and the Haunted Men Who Made It*. New York: Harper Collins, 2001, pp. 106–116.
- Фихте 1976: Johan Gotlib Fihte. *Učenje o nauci*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Фостер 2000: J. B. Foster. *Marx’s ecology*, New York: Monthly Review Press
- Фуко 1971: Mišel Fuko. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*, preveo Srđan Rahelić, Beograd: Nolit

- Фуко 1978: Mišel Fuko. *Istorija seksualnosti. [Knj. 1], Volja za znanjem*, prevela Jelena Stakić, Beograd: Prosveta
- Фуко 1997: Мишел Фуко. *Надзирати и кажњавати*, превела Ана А. Јовановић Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Фуко 2009: Mišel Fuko. *Rađanje klinike: arheologija medicinskog opažanja*, prevela Olja Petronić, Novi Sad: Mediterran Publishing
- Хауз 1991: *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto: Toronto UP
- Хауз 2003: David Howes. *Sensual relations: engaging the senses in culture and social theory*, University of Michigan Press
- Хегел 1970: G.V.F. Hegel. *Estetika I- III*, preveo Nikola Popović, Beograd: Kultura
- Хегел 1977: G.V.F. Hegel. *Nauka logike, Deo 2, Objektivna logika*, preveo Nikola Popović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Хегел 1986: G.V.F. Hegel. *Fenomenologija duha*, preveo Nikola Popović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Хиршфелдер 2006: Hiršfelder, Gunter. *Evropska kultura ishrane: povest ishrane od kamenog doba do danas*, preveo Dragan Prole, Novi Sad: Stylos
- Хофштатер 1975: Albert Hofstadter. "Kant's Aesthetic Revolution", *The Journal of Religious Ethics*, Vol. 3, No. 2 (Fall), pp. 171-191.
- Чемберс 2011: Chambers, Samuel. "The Politics of the Police: From Neoliberalism to Anarchism, and Back to Democracy", *Reading Rancière*, London: Continuum, pp. 18-43.
- Ченг 2012: Alexander Ezekiel Chang. „Art and Negativity: Marxist Aesthetics after the Affective Turn“, *Culture, Theory and Critique*, 53:3, pp. 235-247.
- Џејмсон 2007: Fredric Jameson. *The modernist papers*, New York: Verso
- Шо 2007: Devin Zane Shaw. „Inaesthetics and Truth: The Debate between Alain Badiou and Jacques Rancière“, *Filozofski vestnik*, Volume/Letnik XXVIII, Number/Številka 2, pp. 183–199.

Општа литература

- Агамбен 1991: Giorgio Agamben. *Language and death*, Minneapolis: University of Minnesota Press

- Агамбен 2004: Giorgio Agamben. *The open: Man and animal*, Stanford: Stanford University Press
- Агамбен 2013: Đorđo Agamben. *Homo Sacer: Suverena moć i goli život*, prevela Milana Babić, Loznica: Karpos
- Алигијери 1998: Данте Алигијери. *Божанствена комедија*, превео Драган Мраовић, Београд: Дерета, 1998.
- Аристотел 2002: Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd: Dereta
- Бакуњин 1972: М. М. Bakunin. *Bakunin on Anarchy: Selected Works by the Activist-Founder of World Anarchism*, ed. Sam Dolgoff, New York: Vintage Books
- Бенјамин 1974: Валтер Бенјамин. *Есеји*, превео Милан Табаковић, Београд: Нолит
- Бенјамин 1986: Valter Benjamin. *Estetički ogledi*, prevele Truda Stamać, Snješka Knežević Zagreb: Školska knjiga
- Берман 1988: Marshall Berman. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Penguin
- Биргер 1998: Петер Биргер. *Теорија авангарде*, превео Зоран Милутиновић, Београд: Народна књига
- Биргер 2010: Peter Bürger. „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*“, *New Literary History*, 41, pp. 695–715.
- Бодлер 2004: Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, превели Бранимир Живојиновић et al., Нови Сад: Школска књига, 2004.
- Брадић 2014а: Стеван Брадић. „Авангарда између делатности и аутономије“, *Златна греда*, септембар/октобар, бр. 155-156, стр. 41-50
- Бретлетер и Берлин 2004: М. Z. Brettler & A. Berlin. „Psalms“, *The Jewish Study Bible*, ed. M. Z. Brettler & A. Berlin, New York: Oxford UP, pp. 1280-1284.
- Вен 2009: Pol Ven. „Kako se piše istorija“, *Istorijska sociologija: sociološka hrestomatija*, прир. Pavle Milenković, Novi Sad: Mediterran Publishing, str. 209-281.
- Вилијамс 1987: Vilijams Rejmond. „Književnost“, *Suvremene književne teorije*, прир. Miroslav Beker, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 323-330.
- Гвозден 2015: Владимир Гвозден. „Књижевност, демократија, политика: Рансијер и филозофски романтизам“, *Летопис Матице српске*, Год. 191, књ. 495, св. 3 (март), стр. 277-298.
- Грлић 1978: Данко Грлић, *Естетика. 3, Смрт естетског*, Загреб: Напријед

- Данијел 2003: David Daniell. *The Bible in English: its history and influence*. New Haven, Conn: Yale University Press,
- Делез и Гатари 1987: “1227: Treatise on Nomadology: The War Machine”, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 351-423.
- Делез и Гатари 1990: Жил Делез и Феликс Гатари, *Анти-Едип: капитализам и схизофренија*, превела Ана Моралић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Дерида 1976: Žak Derida. *O gramatologiji*, prevela Ljerka Šifler-Premec, Sarajevo: „Veselin Masleša“
- Дилс-Кранц 1983: Herman Dils, & Valter Kranc. *Predsokratovci: fragmenti, sv. 1*, Zagreb: Narprijed
- Еванс 1996: D. Evans, *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge.
- Екмечић 1989: Милорад Екмечић. *Стварање Југославије 1791-1918. 2*, Београд: Просвета
- Жижек 2006: Slavoj Žižek. *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press
- Зафрански 2011: Ridiger Zafranski. *Romantizam: jedna nemačka afera*, prevela Mirjana Avramović, Novi Sad: Adresa
- Лакан 1986: Ž. Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevela Mirjana Vujanić-Sednicki, Zagreb: Naprijed.
- Ле Гоф 2009: Žak Le Gof. „Nova istorija“, *Istorijska sociologija: sociološka hrestomatija*, prired. Pavle Milenković, Novi Sad: Mediterran Publishing, str. 61-105.
- Ливсеј 2010: Graham Livesey, „Assemblage“, *The Deleuze Dictionary*, ed. Adrian Parr, Edinburgh: Edinburgh UP, pp. 18-19.
- Лики 1969: F. W. Leakey. “Nature and Symbol”, *Baudelaire and Nature*, New York: Barnes & Noble, pp. 173-250
- Лин 2007: R.O.A.M. Lyne. „Scilicet et tempus ueniet . . . : Vergil, Georgics 1. 463–514“, „Introduction to C. Day Lewis’s Translation of Vergil’s Eclogues and Georgics“, *Collected Papers on Latin Poetry*, Oxford: Oxford UP, pp. 38-59, 101-114
- Можејко 2007: Edward Mozejko. “Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism”, *Modernism*, Ed. Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., pp. 11-34
- Николс 2009: Peter Nicholls. *Modernisms: A Literary Guide*, 2nded. New York: Palgrave Macmillan

- Платон 1983: Platon. *Država*, preveli Albin Vilhar, Branko Pavlović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Рембо 1991: Артур Рембо. *Сабрана дела*, превео Никола Бертолино, Београд: Нолит
- Рос 2010: Alison Ross, „Desire“, *The Deleuze Dictionary*, ed. Adrian Parr, Edinburgh: Edinburgh UP, pp. 65-67.
- Русо 2011: Жан-Жак Русо. „О пореклу и основима неједнакости међу људима“, *Друштвени уговор*, превео Радмило Стојановић, Београд: Филип Вишњић, стр. 131-186.
- Свето писмо Старога и Новога завјета - Библија*, Београд: Свети архијерејски Синод Српске православне цркве, 2005.
- Тен 1991: Иполит Тен. „Уводу у историју енглеске књижевности“, *Теоријска мисао о књижевности*, Нови Сад: Светови, стр. 217-235.
- Упанишаде 2001: *Brihadaranyaka Upanishad*, „The Three Great Disciplines“, in T. S. Eliot, *The Waste Land: A Norton Critical Edition*, Ed. Michael North, New York: W. W. Norton & Company, 2001, pp. 62-63.
- Финк 1984: Eugen Fink. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, prevod Aleksa Buha, Beograd: Nolit
- Флин 2007: Frank K. Flinn. *Encyclopedia of Catholicism*, New York: Infobase Publishing
- Фројд 1969: Сигмунд Фројд. „Достојевски и оцеубиство“, „Нелагођност у култури“, у *Из културе и уметности*, превели Војин Матић, Владета Јеротић и Ђорђе Богићевић, стр. 235-260, 261-357.
- Фројд 2001: Sigmund Freud. *Totem and Taboo*, New York: Routledge
- Фројд 2010: Sigmund Freud. *The Interpretation Of Dreams*, New York: Basic Books
- Хабермас 1981: Jürgen Habermas. “Modernity versus Postmodernity”, *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter), pp. 3-14
- Хајдегер 2003: Мартин Хајдегер. *Путни знакови*, превео Божидар Зец, Београд: Плато
- Хајдегер 2000: Мартин Хајдегер. *Шумски путеви*, превео Божидар Зец, Београд: Плато
- Хелдерлин 1993: Фридрих Хелдерлин. *Хлеб и Вино: изабране песме*, превод Бранимир Живојиновић, Иван Лалић, Београд: Српска књижевна задруга
- Хесиод 2000: Хесиод. *Теогонија*, превео Марко Вишић, Подгорица: Октоих
- Хомер 2004: Хомер. *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Дерета
- Чалдс 2008: Peter Childs. *Modernism*, 2nd ed. New York: Routledge
- Шмит 2003: Karl Shmitt. *The Nomos of the Earth*, Telos Press Publishing