

Tela su nekako uvek sa nama, a oduvek se mučimo da to tačno izrazimo. Da se poslužim pojmovima i metaforama, mi smo ili u svom telu ili ga imamo, ili smo jedno sa svojim telom ili od njega otuđeni. Telo je u isti mah i mi i drugi, pa je stoga predmet osećanja od ljubavi do gađenja. Za psihoanalizu ono je objekt primarnog narcizma; za religioznu estetiku ono je opasan protivnik duhovnog savršenstva. Telo najčešće zauzima nestabilan položaj između ovakvih ekstrema, bivajući istovremeno subjekt i objekt zadovoljstva, nekontrolisani proizvođač bola, pobunjenik protiv razuma, i - oruđe smrtnosti. Zato je ono uvek predmet znatiželje, cilj stalno obnavljajućeg spoznajnog procesa. Iako poduhvat saznavanja tela najočevidnije spada u sferu medicinskih nauka, od anatomije do molekularne biologije, nedvosmisleno su u njega uključene sve humanističke nauke. U fikcionalnoj književnosti telo je oduvek bilo predmet fascinacije, s jedne strane odeljeno Drugo procesa označavanja, te stoga, shvaćeno kao primena uma i volje na svet, situirano izvan materijalnosti, a s druge strane njegovo oruđe (ta živa ruka koja piše), pa možda i mesto upisivanja. Pitanje tela je u književnosti naročito zanimljivo zbog očite udaljenosti i napetosti između ova dva pola, zbog nesvodive tenzije između "prirode" i "kulture" koja koegzistira s idejom da su ova dva pola međuzavisna. Umetnuti telo u pisanje jeste primarni interes književnosti odvajkada. I obratno,

prekrivanje tela pisanjem signalizuje pokušaj da se materijalno telo pretvori u označavajuće telo. Kao što kaže Volas Stivens u *Beleškama o vrhunskom delu*:

Iz ovoga pesma niče: da živimo na mestu
Što naše nije i, još više, nismo mi
A teško je uprkos pompeznim danima.

Ako "mesto što naše nije" i "nismo mi" jeste svet, često se može činiti da telo, naše telo, pripada svetu, a ne našem idealno konstruisanom jastvu. Ako je motiv poezije pokušaj rekuperacije drugog, često to drugo biva upravo naše telo.

Kakav je odnos tela i identiteta? Čuveni primer nalazimo u ranoj zapadnoevropskoj književnoj tradiciji, u *Odiseji*. Kada se prurušeni Odisej vrati u svoj dvorac u Itaku — ovoga puta s raskalašnim Penelopinim proscima — prva ga prepoznaje dadilja Eurikleja. Nije reč o intelektualnom prepoznavanju, već pre o dramskom čitanju iz tela i na telu samom:

Od ognjišta dalje
Sedne Odisej i brzo na tamnu okrenu se stranu,
jer mu na pamet pade da ne bi, kad uzme nogu,
poznala starka ožiljak, i sve bi se doznalo onda.
Pristupi ona domaćinu svom i htede ga prati,
ali poznade odmah ◀1>ožiljak</1>

◀1>Homer, *Odiseja*, Beograd: Prosveta, 1974, prevod Miloša Đurića, str. 285. Klasična je studija ove epizode u Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1957). Značajno je to da priča o tome kako je Odisej zaradio ožiljak, pripoveda i o tome kako je Odisej dobio to ime, od svog dede po majci, Autolika (koji će potom voditi lov na vepre), pojačavajući time ideju da je obeležavanje tela ožiljkom temeljno vezano za Odisejev identitet. </1>

Na ovom mestu Homer otpočinje priču od stotinjak stihova o tome kako je mladi Odisej zaradio ožiljak tokom lova na vepra po Parnasu — pripovest koja se posebno bavi urezivanjem znaka na telo, znaka po kojem ga sada, desetinama godina docnije, Eurikleja prepoznaje. Posle te pripovesti vraćamo se u sadašnjost:

Spustivši ruke starka ožiljak Odiseju primi,
dodirnu ga i pozna i odmah ispusti nogu;
golen u bakrač padne, i zvekne od medi bakrač
te se na stranu nagne, te voda iz njega iscuri.
Starici zajedno radost i žalost obuzmu srce,
oči se napune suza, i glas joj u grlu stane.
Onda Odiseja uzme za podbradak i ovo mu rekne:
"Ti si, Odiseju, to, o drago dete, ne mogoh
pre te poznat', domaćine, dok te ne opipah svega!"

Kao i u Aristotelovoj teoriji tragedije — koja takođe mnogo duguje homerskim pevanjima — trenutak prepoznavanja predstavlja dramski klimaks, izlazak skrivenih identiteta i latentnih mogućnosti na videlo. Ovde do prepoznavanja dolazi, kao što često biva u grčkim tragedijama, posredstvom oznake na samom telu. Prepoznavanje omogućuje telo koje je u nekom bitnom trenutku prošlosti lika obeleženo, što je scenario koji će se iznova odigravati kroz čitavu književnost i dobiti ponajviše formulaički oblik u čuvenom melodramskom *croix de ma mère*, znamenju pričvršćenom za napušteno siroče, ili na neki način utisnutom u njegovu kožu, a koje omogućuje utvrđivanje <2>identiteta.</2> Reklo bi se da identitet i njegovo prepoznavanje zavise od tela prethodno obeleženog posebnim znakom, koji pak neobično liči na jezičku oznaku. Znak obeležava telo, čineći ga delom procesa označavanja. Označavanje, odnosno markiranje tela predstavlja njegov prelazak u pisanje, ono postaje književno, odnosno narativno telo već samim tim što upisivanje znaka zavisi od priče, a ujedno je i stvara. Potpis na telu jeste alegorija tela koje postaje tema književne pripovesti — tela koje je ušlo u pisanje.

Scena prepoznavanja Odiseja po njegovom ožiljku razmatra se u prvom poglavlju izvanredne knjige Eriha Auerbaha *Mimezis: Prikazivanje stvarnosti u zapadnoevropskoj književno-*

<2>O ovoj sceni i sličnim pitanjima vidi: Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford: Clarendon, 1988). Kejv govori o tome da Odisejev ožiljak "izgrađuje njegov identitet retrospektivno prizivajući fragment priče" (str.23). Kejv takođe razmatra Aristotelove tipove prepoznavanja (iz 16. glave *Poetike*), koji uključuju prepoznavanje po znakovima (*semeia*), koji mogu biti kongenitalni ("znak rođenja"), stečeni (ožiljci) ili nošeni (kao *la croix de ma mère*) (str.38ff). Šekspirov *Simbelin* nudi posebno zanimljiv slučaj znaka rođenja: mladež na Imogeninoj levoj dojci — na mestu koje ne bi smelo biti viđeno — služi i kao lažni signal neverstva.</2>

sti. Istorija koja prati mesto tela u zapadnoevropskoj književnosti teče u velikoj meri naporedo sa Auerbahovom studijom, budući da je predstavljanje tela deo predstavljanja "spoljašnje" stvarnosti uopšte. Ono pronalazi najpodrobniji retorički oblik u opisu, pokušaju da se pojave vidljivog sveta ovaploće u pisanju; takve deskriptivne predstave postaju najrazvijenije i najvažnije u onome što zovemo "realizmom", onoj vrsti literature u kojoj se ponajviše računa na pažljivo registrovanje spoljašnjeg sveta. Otuda bismo očekivali da telo u književnom pripovedanju zadobije najrazvijeniju predstavu u "realističkoj" književnosti, ili, gledajući još šire, u periodu koji počinje sredinom osamnaestog veka, nastavlja se kroz romantizam i njegove posledice, sve do našeg doba. I doista, to je period rađanja romana, dugačkih narativnih tvorevina koje se bave prevashodno jedinkom u društvenom i pojavnom svetu. Telo te jedinke nužno figurira u priči, mada s izuzetno promenljivim stepenom eksplicitnosti. Ova istorija književnosti je višestruko determinisana: ne mogu se uspostaviti nedvosmisleni kauzalni odnosi između novog značaja koji stiče spoljašnji svet u književnosti novog doba i modernog pojma individue i "ličnosti", ili novih pojmova privatnosti i skromnosti, ili moderne medicinske nauke sa svojim novim pojmovima i tehnologijama vezanim za telo. Ipak, ako široko postavimo stvari, utvrdićemo da postoji dostatna konvergencija sila koje telo u modernoj književnosti promovisu u važan objekat pisanja, na jedan nov način.

To, naravno, ne znači da telo nije u središtu pažnje pre modernog doba — o čemu svedoči i primer iz *Odiseje*. U *Ilijadi*, na primer, herojsko je telo u značajnoj meri fizički prisutno kao suštinski činilac stvarnosti, naročito u scenama boja i <3>ubijanja.</3> U grčkoj tragediji, telo obezbeđuje znake prepoznavanja, od kojih su verovatno najpoznatiji Orestov uvojak i otisak stopala koji Elektru upućuju na njegov identitet u Eshilovim *Hoejorama*, u sceni koju je docnije imitirao i parodirao Euripid u *Elektri*. U Sofoklovom *Filoktetu*, zagnojeno ranjeno stopalo strelca postaje pravo središte radnje komada.

Dalje, tu je centralna hrišćanska priča o inkarnaciji, o tome kako reč postaje telo, koja se stalno ponavlja kroz euharistiju. Insistiranje na Hristovoj telesnosti beskrajan je izvor priča unutar hrišćanske tradicije, budući da avanture plati na putu spasenja čovečanstva obezbeđuju niz emblematičnih momenata u kojima se otelotvoravaju duhovna značenja. Od ranog srednjeg veka kroz renesansu, zapadnoevropski pisci nužno vide znak i značenje u pojmovima ote-

<3>Vidi Sheila Murnaghan, "Body and Voice in Greek Tragedy", *Yale Journal of Criticism* 1:2 (1988), str. 23-43, koja beleži da su tela i delovi tela ratnika u *Ilijadi* najdetaljnije imenovani onako kako su "ranjavani, probadani, natičani na koplja, satrveni u prah" (str. 24); što se tiče znakova koji se pojavljuju u grčkoj tragediji, vidi Cave, *Recognitions*.</3>

lotvorenja i duha. Status koji se pripisuje tragediji kao visokom — možda najvišem — od literarnih modusa potiče delom od načina na koji tragedija odslikava masu. Tragedija, veli Nortrop Fraj, jeste "mimeza žrtve" u kojoj publika učestvuje u komunikaciji, simbolički parčajući sveto <4>telo.</4> Kod Šekspira, na primer, telo je sveprisutno istovremeno kao metafora i kao fizičko prisustvo, bilo da je reč o miropomazanom telu kralja ili oznojenom, propadajućem telu Falstafovom, dok je organizacija ljudskog društva redovno opisana u terminima tela, čitavog ili bolesnog. Sekularno ili "karnevalsko" telo, koje u čistom obliku nalazimo kod Rablea, na određeni način parodira tragičko sveto telo, proklamujući konačno ishodište smisla — ili besmisla — u telu samom.

Nakon srednjovekovnog i ranomodernog perioda telo postaje skrivenije i problematičnije u evropskoj kulturi. Rad Mihaila Bahtina o Rableu naglašava središnju poziciju tela u naglavce postavljenom svetu renesansnog karnevala, a istoričari društva takođe su pokazali kako je telo u to vreme otvorenije izlagano, kako u javnim prilikama, tako i kao književna metafora, te je služilo da se odredi ono što je ljudsko. Kako piše Frensis Barker o jakobinskoj Engleskoj, "ovde operiše jedan model diskursa koji, utemeljen na inkarnaciji, vaspostavlja jedinstveno *prisustvo* značenja kojeg je spektakularno telo istovremeno i simbol i <5>ishodište".</5> Barker ponavlja tradicionalnu istorijsku shemu u kojoj je Rene Dekart viđen kao simbolički momenat prelaza ka modernoj koncepciji tela. Kartezijanski "dualizam" — kojim se postulira različitost misleće suštine i telesne realnosti — stvara telo koje nije više "u" jeziku, već je pre objekat diskursa: "Kartezijansko telo je 'izvan' jezika, ono se diskursu daje kao objekat (kada nije, u trenucima odsustva, potpuno izgnano), ali nikad nije suštinski 'o' jeziku" (99).

Nesumnjivo ima dosta istine u ovakvom stanovištu — slično iznosi i istorija običaja Norberta Elijasa, koju ću povremeno razmatrati — ali ima i izvesne romantizirane nostalgije tipične za neka skorija viđenja rane moderne Evrope kao perioda jedinstvenije osećajnosti, u kojoj su telesne funkcije, seksualnost i smrt bolje integrisani u ljudsku svest kao "prirodni" delovi života. Skloni smo da zaključimo da živimo posle Pada iz vremena većeg jedinstva svesti, jezika i bića. Svakom događaju kojeg možemo naknadno promišljati, ili ga izmisliti, takvo jedinstvo kroz našu sadašnju svest o odeljenosti, kroz naš osećaj da se telo može obnoviti u svesti i jeziku samo naporom — kojeg su pripovedni i deskriptivni projekat realizma samo jedan primer. Kakvo god da je nekad bilo, telo je sada kontroveržno, a naš utisak da je nekada bilo manje problematično mogao bi svedočiti o tome koliko danas jeste.

Istorija, ili makar iscrpan rezime književnog tela, morali bi posegnuti za samim počecima i uzeti u obzir mnoge tipove tela — herojsko, sveto, pačeničko, tragičko (koje kombinuje prethodna tri tipa), karnevalsko (koje uživa u telesnosti), pornografsko, pa i umiruće, pošto se prvenstvo tela može najdramatičnije osetiti u njegovom sunovratu: samrtnički odar je povlašćeno književno mesto. Moja stremljenja ne mogu ići tako daleko. Zanimanje ove knjige usmereno je na telo u modernom pripovedanju i, unutar ovog hronološkog ograničenja, prevashodno na telo u erotičkoj tradiciji — pri čemu "erotsko" koristim da označim telo koje je primarno shvaćeno i osmišljeno kao agens i predmet želje. Želim da govorim pre svega o telima išaranim značenjem iz domena želje, želje koja je izvorno i uvek, bez obzira na sublimacije, seksualna, s jedinim proširenjem na želju za spoznajom: telo kao "epistemofilijski" projekat. Želja za saznanjem konstruisana

<4>Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), str. 214.</4>

<5>Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essay on Subjection* (London and New York: Methuen, 1984), str. 24. Vidi takođe Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984). Za korisnu sumu skorijih radova o telu, vidi Leslie Rado, "On the Recent Intellectual Interest in the Body" (neobjavljeni rad prezentovan na Northeastern American Studies Association Conference, Lexington, Mass., 1988).</5>

je iz seksualne želje i radoznalosti. Moja tema jesu veze između želje, tela, nagona za znanjem i pripovedanja: one priče koje pričamo o telu u naporu da ga spoznamo i posedujemo, a čiji je ishod telo kao mesto označavanja — mesto za upisivanje priča — i istovremeno telo kao označitelj, primarni agens narativnog zapleta i značenja.

Erotsko telo može biti najdostojnije od svih, budući da većina prvih čovekovih umetničkih pokušaja jesu predstave plodnih ženskih oblika i falusa u erekciji. Telo kao predmet želje tema je i velikog dela najranije poezije zapadnoevropske tradicije, od *Pesme nad pesmama* do Sapfo i ostalih grčkih antologičara. To je tradicija koja oživljava trubadursku liriku i vitešku romansu, nalazeći posebno čist izraz u renesansnim "amblemima" ženskog tela, pesmama koje podrobno opisuju i hvale svaki potez u igri koja se može igrati javno i pristojno, kao i prividno parodično u pesmama izrazite opscenosti. Tradicija o kojoj je reč takođe se neizbežno ukršta s domenom političkog, pošto erotsko telo jednovremeno oživljava i narušava društveni poredak. "Zakoni" koje generiše ljudska seksualnost mogli bi i sami biti temeljni za društvene strukture i regulative koje želju uređuju i čine njeno mesto u civilizaciji nelagodnim. U onoj meri u kojoj telo nužno implicira seksualnost — pri čemu ne mislim samo na genitalnost, već na složene svesne i nesvesne želje i zabrane kojima su oblikovane čovekove predstave o samom sebi kao stvorenju žudnje — ono je uvek nestišljivi zarobljenik kulture, koja podrazumeva i jezik.

Pri kraju svoje najprovokativnije studije o pripovedanju, *S/Z*, Roland Bart postavlja pomalo enigmatičan zahtev da "simboličko polje" — polje reference simboličkog koda, jednog od pet kodova strukture i značenja u pripovedanju koji upućuju na kompletno retoričko, tematsko i ekonomičko strukturiranje teksta — "zauzima samotni objekat od kojega ono pribavlja jedinstvenost... Taj objekat je ljudsko <6>telo." </6> Treba li ovo da čitamo kao tvrdnju da je telo samo referent reference, predmet za koji referenca, kao

pojam ili delanje, postoji? Da li je telo konačno polje iz kojeg se celokupan simbolizam ekstrahuje i opet u njega vraća? Treba li da zaključimo da konačno sam tekst predstavlja telo, a telo tekst? Iako nisam posve siguran u značenje Bartovih opaski, nalazim da su vrlo sugestivne kada je u pitanju tesna veza između pripovednog teksta i tela. On nagoveštava da je telo makar primarni izvor simbolizma — nagoveštaj koji će svako sklon psihoanalizi spremno prihvatiti — i da nas književnost u svojoj upotrebi i kreaciji simbola uvek vraća na taj izvor, kao na ono što njene predstave u konačnom ishodu predstavljaju. Bart kao da kaže da simboličko polje i telo u određenoj tački konvergiraju: da se značenje, naročito značenje shvaćeno kao samopredstavljanje teksta — predstavljanje onoga što tekst jeste i onoga što tekst čini — određuje prema telu, a da mi večno žudimo da telo pretvorimo u tekst.

Dopustite mi da budem precizniji. Po jednoj od tradicija savremenog mišljenja telo bi bilo društveni i jezički konstrukt, proizvod specifičnih diskurzivnih praksi, ne izuzimajući ni one koje žensko telo drugačije oblikuju od muškog. I pored toga što je sociokulturno telo doista konstrukt, proizvod ideologije, mi smo skloni da o fizičkom telu razmišljamo kao o predkulturnom i prejezičkom: osećaji prijatnosti i još više osećaj bola, na primer, uopšteno se smatraju vanjezičkim iskustvima; kraj tela u smrti nije prosto diskurzivni konstrukt. Smrtnost bi mogla biti ono protiv čega se svaki diskurs određuje, kao protest ili pokušaj očuvanja i obnavljanja ljudskog duha; ipak, ona postavlja čvrstu biološku granicu ljudskim konstrukcijama. Mislim da se telo često predstavlja padom iz jezika, povratkom u infantilni presimbolički prostor u kojem primalni nagoni potvrđuju svoju snagu. Ipak, najranija infantilna iskustva — detinji osećaj tela u odnosu na majku, njegova prostorna orijentacija, prvi pokušaji da uspostavi ravnotežu — mogli bi biti temelj čitave simboličke delatnosti. Autoerotski instinkti ili nagoni koji pružaju najraniji doživljaj tela, po Frojdu, prethode čak i primarnom narcizmu. Za Melani Klajn i njene

<6>Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions de Seuil, 1970), str. 220; Prevod na engleski Richard Miller, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974). </6>

sledbenike, majčino telo, a naročito grudi, pružaju izvorni predmet simbolizacije, a potom i polje istraživanja za razvoj detetovog "epistemofiljskog impulsa", nagona za <7> saznanjem. </7> Klajnova, oslanjajući se na teoriju Šandora Ferencija po kojoj "identifikacija, pret hodnica simbolizma, izrasta iz bebinog napora da u svim stvarima ponovo otkrije svoje organe i njihove funkcije", konstatuje da je "simbolizam osnova svih sublimacija i svakog talenta, budući da je upravo simbolička jednačina način na koji predmeti, aktivnosti i interesovanja postaju tema libidinalnih <8> fantazija". </8> Delovi tela, osećaji i opažaji (uključujući i ozloglašeno anatomske razlikovanje polova) jesu prve kocke u zgradi simboličkog poretka koji obuhvata govor, igru i čitav sistem ljudskog jezika, unutar kojeg dete pronalazi mesto gde će uvesti libido.

U ovom smislu najsloženije simboličke strukture i diskurzivni sistemi nesumnjivo su derivirane iz telesnih senzacija. Te nas pak strukture i sistemi udaljavaju od tela, kao što je neminovno pri svakoj upotrebi znaka. Predstavljanje tela znakovima nastoji da učini telo prisutnim, mada uvek u kontekstu njego-

vog odsustva, budući da upotreba jezičkog znaka implicira odsustvo onoga umesto čega stoji. Telo tako postaje otuđeno od konstrukata koji se na osnovu njega stvaraju. Koliko god ono pripadalo procesu socijalizacije, koliko god stolovalo pri rađanju intelektualne znatiželje, ono se ipak često pojavljuje na dalekom polu razdora između prirode i kulture, nad kojim kultura definitivno nema nikakvu kontrolu. Možda ovakvo viđenje tela kao Drugog u najvećoj meri dovodi do napora da se telo uvede u jezik, da se predstavi, tako da ono postaje deo čovekovog semiotičkog i semantičkog projekta — telo obdareno značenjem. I obratno, jezik teži da se reaktivira kao simbol sa izvornim referentom u telu: da postane otelotvoreni jezik. Priče u kojima telo postaje glavna preokupacija na poseban način otkrivaju napor da se telo uvede u domen jezika jer one uvek iznova kazuju priču o ulasku tela u značenje. Drugim rečima, one dramatišu načine na koje telo postaje ključni faktor označavanja u tekstu — načina, mogli bismo reći, na koji se njime otelotvoruje značenje.

U modernoj pripovednoj književnosti protagonista često čezne za telom (naj-

češće tuđim, mada ponekad i vlastitim) i telo tada za protagonistu predstavlja konačno dobro, pošto u sebi, po sebi, sadrži ključ zadovoljenja, snage i značenja. Na planu čitanja, žudnja za spoznajom tog tela i njegovih tajni postaje želja da se ovlada simboličkim sistemom teksta, tekstovnim ključem znanja, zadovoljstva i istinskog stvaranja smisla. Može se činiti da žudnja za telom obećava pristup pravom *raison d'être* simboličkog poretka. Tako se narativna želja, kao "podzemna" dinamika priče i njenog kazivanja, usmerava ka spoznaji i posedovanju tela. Pripovest teži tome da telo učini semiotičkim, da ga obeleži ili označi kao narativni i jezički znak. Kada je zaplet romana osnovan na priči o uspehu ili neuspehu pokušaja da se stekne pristup telu — kao i priča o ispunjenju ili gubljenju iluzija koju ova sobom nosi — šira priča se može baviti željom da se prodre u tajne života koje su od nas često skrivene u "drugosti" drugih ljudi. Svako od nas, kako kaže Žorž Bataj, sebe oseća kao diskontinuirano biće, a erotizam — pokušaj da se spozna drugi posredstvom iskoračenja iz granica vlastitog tela — označava napor da se upozna, makar i na trenutak, jedna vrsta kontinuiteta sa drugi-

<7> Vidi Sigmund Freud, "On Narcissism: An Introduction", *Standard Edition of the Complete Psychological Writings of Sigmund Freud* (London: Hogarth Press, 1953-1974), 14:77; takođe vidi *Three Essays on the Theory of Sexuality*, ibid, 7:181-83. Vidi Melanie Klein, "Early Stages of the Oedipus Conflict", *Contributions to Psycho-Analysis, 1925-1945* (London: Hogarth Press, 1950), str. 202-226. </7>

<8> Melanie Klein, "The Importance of Symbol Formation in the Development of the Ego", u *Contributions to Psycho-Analysis*, str. 237; takođe vidi u istom svesku, "The Psychological Principles of Infant Analysis". O idejama Melani Klajn od velike pomoći su mi bili uvod i beleške Džulijet Mičel u *The Selected Melanie Klein*, ed. Juliet Mitchell (Harmondworth: Penguin, 1986). </8>

ma. Otuda je za Bataja erotizam "potvrđivanje života čak i u smrti". Odlučujuću ulogu ima, veli Bataj, obnaživanje, **la mise à nu**, pošto u ovom sučeljavanju u obnaženosti dva ljudska bića preuzimaju rizik izlaska iz zatvorenog, diskontinuiranog stanja u trenutnom predavanju <9>drugome.</9>

Batajeve spekulacije o značenju erotizma pokreću pitanja o fascinaciji telom i sredstvima koja smišljamo da bismo telo spoznali. Za Frojda i Klajnovu, kao i za Bataja, želja za znanjem — epistemofilij-ski nagon — u krajnjem ishodu je povezan sa seksualnošću, sa detetovim autoerotiskim istraživanjem vlastitog tela i opažanjem anatomske razlike između polova. Pitanje koje razdire dete i koje ono upućuje svojim roditeljima i svetu jeste: "Odakle dolaze bebe?" Dete nika-ko ne može da dobije odgovor koji bi ga do kraja zadovoljio, jer detetov psihološki razvoj ne dopušta razumevanje prirode seksualnosti odraslih, kao ni značenje različitosti polova. Takozvani "dvofazni juriš" seksualnosti, kojim se kod dece budi seksualna znatiželja — isprva usmerena na vlastito telo — mnogo pre no što dostignu seksualnu zrelost, kao da upućuje na činjenicu da će prvo istraživanje i sticanje znanja biti osujećeno u samom korenu, obrazuju-

ći na taj način model žudnje za znanjem koja se ne može zadovoljiti, model faustovskog projekta. Nagon za posedovanjem biće blisko povezan sa željom za znanjem, najčešće ovaploćen u želji da se vidi. Tradicionalno se slikama svetla, skidanja velova i fiksiranja pogledom predstavlja znanje, pa čak i sama racionalnost. Lis Irigare kaže da su Frojdovi scenariji seksualne znatiželje i različitosti bez izuzetka vizuelni, pa je samim tim **Schaulust** ili "skopofilija" — erotizirana želja da se vidi — glavna tema Frojdovih spisa, te tesno povezana sa **Wisstrieb**, <10>epistemofilijom.</10> To nije slučajno, niti se može prosto odbaciti kao jedan od ideoloških proizvoda onoga što Irigarejeva naziva "faličkim zurenjem". Zurenje bi doista moglo biti prevashodno faličko, budući da zapadnoevropska književna (i filozofska i umetnička) tradicija pretežno u prvi plan stavlja ljude koji gledaju u žene. Kao pojam, gledanje se pojavljuje kao ključni činilac bilo kojeg epistemološkog poduhvata; povlašćeno mesto koje gledanje ima u scenarijima spoznaje teorijski je već bivalo ispitivano u psihoanalizi. Uvođenje erotizma u vizuelno može pragmatički — rečnikom psihoanalitičkog razvoja — biti objašnjeno na način na koji to čini psihoanalitičar Edith Jakobsen: "Zabrana manuel-

ne genitalne igre, na primer 'pipanja', svakako je odgovorna za uobičajenu dečju preteranu usmerenost ka vizuelnom opažanju, naročito kad su u pitanju tuđe genitalije, ali i <11>vlastite."</11> Frojdovi se tekstovi često vraćaju na teorijske osnove erotiziranog viđenja. Konkretno, on postavlja jednu teoriju o poreklu privilegije koja pripada pogledu, teoriju koja je toliko posebna i na mitski način ubedljiva da je vredno promotriti na trenutak.

Frojdova teorija izložena je najdetaljnije, iako samo u vidu skice, u ekspoziciji dugačke fusnote u **Nelagodnosti u kulturi** (1930) vezane za diskusiju o genezi porodice i regulativi vezanoj za seksualnost. U toj fusnoti Frojd postavlja hipotezu da se "na početku sudbonosnih procesa kulture nalazi čovekovo uspravljavanje" (**Standard Edition**, 21: 99). Jer, veli on dalje, u uspravnom položaju dolazi do suspenzije čula mirisa - prethodno glavnog izvora seksualne stimulacije i znanja — te komplementarnog privilegovanja čula vida. Konkretno, kada čovek i žena stoje uspravno, njihovi su polni organi izloženi pogledu i postaju predmeti vizuelnog istraživanja i znatiželje. Oni, takođe, postaju ranjiviji no što su bili, pa otuda istu zaštitu, koja bi mogla biti izvor osećaja stida i

<9>Vidi Georges Bataille, *L'erotisme* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1965), naročito str. 15-30. </9>

<10>Luce Irigarey, *Speculum de l'autre femme* (Paris: Editions de Minuit, 1974), str. 53; prevod na engleski Gillian C. Gill, *Speculum of the Other Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 1985).</10>

<11>Edith Jacobsen, *The Self and the Object World* (Madison, Conn.: International Universities Press, 1964), str. 71.</11>

pojma **pudenda**. Ako je intelektualna radoznalost osnovana na seksualnoj znatiželji, trenutak u kojem genitalije bivaju izložene, i istovremeno postaju objekat pokrivanja, predstavlja ustoličenje vida kao intelektualne sposobnosti **par excellence**, glavnog oblika opažanja i razlikovanja. Miris, naravno, ostaje naročito vezan za seksualnost i Frojd beleži da kod mnoštva takozvanih perverzija nije došlo do delimičnog "organskog potiskivanja" čula <12>mirisa. </12> Prelazak na uspravan položaj tela povezan je sa nastankom porodice preko još jednog faktora: transformacije periodičnih momenata estrusa ili "uspaljenosti", karakterističnih za većinu sisara, u menstrualni ciklus ženke čoveka. U režimu estrusa ženka je seksualno dostupna samo u određenim, često prilično ograničenim periodima, dok je ženka čoveka (bilo da dato društvo stavlja tabu na seksualni odnos tokom menstruacije ili ne) uvek na raspolaganju. Dakle, samo kod ljudi postoji "kontinuitet seksualnog uzbuđenja". Kontinuitet, pak, znači da mužjak "stiče motiv da drži ženku, ili uopštenije, svoj seksualni objekat u blizini". Drugim rečima, mogućnost nekontrolisane ženske seksualnosti vodi, po Frojdom scenariju, do toga da mužjak uspostavlja strukturu porodice i svog patrijarhalnog autoriteta (čiju prirodu i prirodu čijih "zakona" Frojd razvija u knjizi *Totem i tabu* /1912-1913/). Dolazimo do toga da su potiskivanje estrusa, kontinuitet seksualnosti, utemeljenje patrijarhalne porodice i uspostavljanje vida kao dominantne sposobnosti međusobno povezani i da, po Frojdu, konstituišu "prag ljudske civilizacije".

Frojdom je scenario jedina njegova, kako kaže, "teorijska spekulacija" koja nije utemeljena na posmatranju, ali verovatno solidna koliko i većina sociobioloških teorija, koje uopšteno izmišljaju priče o poreklu s namerom da objasne prvobitna izvorišta savremenih okolnosti, kako to sami teoretičari definišu. Ono što je korisno u Frojdovoj hipotezi jeste to što ona "objašnjava" različite stavove i prakse zapadnoevropske kulture, u tom smislu da im daje mitsko poreklo. U posebnom slučaju, ona ubedljivo povezuje vid, želju i epistemofilijki nagon, na koje nailazimo uvek isprepletene u predstavljanju tela; takođe, ova hipoteza sugerise na koji način su vid, želja i nagon za znanjem postali povezani kroz pripovedanje u novom, erotičkom osećaju vremena kao medija želje i njenog mogućeg <13>ispunjenja. </13> Odnos prema drugom telu uvek se iznova predočava u terminima vizuelnog, a viđenje upošljeno na te-

<12>O ovom scenariju vidi još u Sándor Ferenczi, *Thalassa: A Theory of Genitality*, prev. Henry Alden Bunker (New York: Norton, 1968), gde on razmišlja o tome da je olfaktivno "biološki prototip ideacije". </12>

<13>William Irwin Thompson: "Prelaz sa estrusa na stalnu spremnost na snošaj predstavlja erotizaciju vremena; seksualnost postaje orijentacija za sva iskustva pre nego površna desetosekundna međuigra na putu života usmerenog na status i moć." *The Time falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality, and the Origins of Culture* (New York: St. Martin's Press, 1981), str. 72. Uspravan položaj takođe uvodi i mogućnost snošaja licem u lice kod ljudi, češće nego *a tergo*, kao kod većine životinja, što Žaka Lakana navodi na provokativna iako fragmentarna razmišljanja o činjenici da predmeti želje ljudima dolaze u odnosu licem u lice; vidi Lacan, *Le séminaire, Livre VII: Le transfert* (Paris: Editions du Seuil, 1991), str. 443. </13>

lu često je visokoerotizovano — zurenje podcrtano željom. Što se same želje tiče, može biti reči o želji za posedovanjem ili želji za znanjem, mada su one najčešće izmešane, ponekad i nerazlučive. *Libido amandi, libido dominandi i libido capiendi* (čežnja za ljubavlju, moći i znanjem), da se poslužimo jezikom crkvenih očeva, oduvek su bili združeni u filozofiji i književnosti Zapada. Ono što bi se moglo zvati metafizičkom donžuanskom tradicijom pruža neoborive dokaze: U *Don Žuanu*, Molijerovoj verziji priče iz 17. veka, kao i donekle u Mocartovom *Don Đovaniju*, potom u Kazanovininim *Memoarima* i skorijim inkaranacijama kakav je Kjerkegorov *Dnevnik zavodnika*, Don Žuan osvaja svoj "katalog" žena ne samo iz puke želje za seksualnim zadovoljenjem, već isto toliko iz želje za majstorstvom, koja je u suštini žudnja za znanjem. Molijerov Don Žuan je figura libertena u prvom, starijem smislu te reči: slobodni mislilac koji se oglašuje o diktat crkve i države u nestišljivoj potrebi da dokaže prazninu nebesa, odsustvo transcendentalnog zakona. Njegova se potreba da osvaja žene pojavljuje kao kontradiktorna želja za saznanjem i dokazom da nema ničega što bi valjalo znati — u velikoj meri na način (da citiram samo jedan moderni primer) Ferala iz *Ljudske sudbine* Andre Malroa, čiji su erotski sastanci istovremeno trenuci najvećeg obilja i dokaz praznine.

Šarl Pino Diklo, istoričar, memoarista i manje značajan romanopisac 18. veka, nudi dubokomislen komentar ove tradicije: "Ne znam zašto ljudi optužuju žene za neiskrenost, a Istinu (*la Vérité*) su načinili ženom. Taj problem treba ponovo rešavati. Takođe vele da je naga i da bi takva i trebalo da bude. Nema sumnje da je tajna ljubav prema Istini ono što nas tera da jurimo žene s takvim žarom; nužno nam je da sa njih skinemo sve za šta mislimo da skriva Istinu; a kada smo zadovoljili znatiželju jednom, gubimo iluzije i trčimo za sledećom, da budemo srećniji. Ljubav, zado-

voljstvo i nestalnost možda su samo posledice žudnje za spoznajom <14>Istine." </14> Treba samo da se prisetimo načina na koji je predstavljena u slikarstvu i skulpturi, pa da se složimo da je Istina u našoj kulturi doista žena. Može biti prikazana obnažena ili obmotana velovima, u tom slučaju velovi imaju biti strgnuti, gestom koji se ponavlja u bezbrojnim simbolizacijama otkrovenja, a što će, pak, pripovedanje često činiti nalik Dikloovom "jurenju". U patrijarhalnoj kulturi, skidanje velova sa ženskog tela jeste gest kojim se razotkriva ono za šta se drži da je krajnja tajna.

Ovde se, naravno, susrećemo sa još jednim Frojdovim scenarijem: s opasnošću od posmatranja nage žene. Kod muškog deteta gledanje u ženske genitalije stvara strah od kastracije, koji može biti predstavljen kao pretnja očima posmatrača: Frojd uvek iznova izjednačava kastraciju i oslepljivanje, naročito u interpretaciji *Edipa*. Frojd nalazi mitološki prikaz istog scenarija u grčkom mitu o Gorgoni Meduzi, čiji pogled okamenjuje svakoga ko u nju pogleda. Meduzina glava, sa zmijolikim uvojcima, predstavlja ženske genitalije. Zmije mogu istovremeno predstavljati i mnoštvo penisa — pokušaj osiguravanja od pretnje kastracijom. Pretvaranje u kamen, pak, kao i dekapitacija Meduze evociraju strah od kastracije, dok ukrućivanje u strahu takođe "označava i erekciju", nudeći posmatraču utehu porukom "da on još uvek poseduje <15>penis". </15> Frojd ide dalje, konstatujući da je "ovaj simbol užasa na haljini nosila devičanska boginja Atena. S punim pravom, jer stoga ona biva nepristupačna žena, odbojna za svaku seksualnu želju — budući da prikazuje zastrašujuće genitalije Majke." Na ovaj način Frojd proširuje opasnost od gledanja obnažene žene, kao i želju za njom, do predstave boginje mudrosti.

Frojdov "kompleks kastracije" (i njegova korolarija u vidu ženske "penisne zavisti") predmet je žestoke kritike i predmet

<14> *Oeuvres complètes de Duclos* (Paris, 1820-21), 9:424. </14>

<15> Freud, "Medusa's Head" (1922), *Standard Edition* 18:273. Ovo nije čitava Frojdova priča o tome kako muškarac opaža ženske polne organe; štaviše, znatno složenije stanovište pomalja se iz njegovog eseja "*Das Unheimliche*", 1919. </15>

revizije još od ranih dana psihoanalize. Premda možemo negirati Frojdu konceptiju u njenoj naivnoj i anegdotskoj formi, kao i u njenoj patrijarhalnoj pretpostavci da je razvoju muškarca norma, njen sofisticiraniji vid, udružen sa Lakanovim čitanjem Frojda, ne može se tek tako odbaciti. Lakanovski falus, rečima Džeklin Rouz, "simbolizuje efekat označitelja time što iako nema vrednost po sebi, može da predstavi gde se vrednost **<16> *na-gomilava***." **</16>** Drugim rečima, on postaje označitelj razlike koja upućuje na anatomsku različitost polova koja je prosto najočigledniji primer razlike kao mentalne kategorije, i to upravo one koja omogućuje proces simbolizacije. Falus tako zamenjuje predmet želje koju svi, i žene i muškarci, doživljavaju nužno kao nedostatak. "Ako je to tako," piše Džuliet Mičel, "Edipov kompleks više ne može biti statični mit koji odražava stvarnu situaciju oca, majke i deteta, već postaje struktura koja se obrće oko pitanja položaja ličnosti u odnosu na njenu želju. To 'gde' određeno je kompleksom **<17>kastracije**." **</17>** Kastracioni kompleks uspostavljanjem Zakona privodi kraju edipalnu fazu, sa superegom kao zastupnikom, objavljujući zabrane koje retrospektivno čine opažanje anatomskih razlika pola fundamentalno značajnim; ljudska se žudnja javlja kao pravilima vođena, potčinjena

osnovnim "nemoj" koje obezbeđuje rascep pomoću odsustva, apsolut, neispunjenost svojim objektima, inherentnu neutaživost. Kompleks kastracije čini ljudsku seksualnost drugačijom od puke genitalnosti - čini je onim što Mičelova naziva **<18>** "psihoseksualnošću". **</18>**

Ono što je dovedeno u pitanje u ovoj koncepciji kastracionog kompleksa — i što treba "spasavati" iz još razvodnjenijih teorija čovekovog seksualnog razvitka — dobro je formulisao Gregorio Kohon: "*ono što seksualnost ljudskih bića čini specifično ljudskom jeste potiskivanje*, te stoga seksualnost svoje postojanje dužuje našim nesvesnim incestuoznim maštarijama. Žudnja je u ljudskoj seksualnosti uvek prestup; njeni objekti ne mogu nikad pružiti potpuno zadovoljenje, pošto želja nikada ne biva potpuno ispunjena." Teorija kastracionog kompleksa znači da seksualnost nije ni biološki niti sociološki determinisana, kao i to da položaj individue, bilo žene ili muškarca, nije nešto zadato, već stečeno. Kohon nastavlja: "Ono što nastanjuje nesvesno jesu *opasnost i pretnja* za čoveka, i *žudnja i zavist* za ženu, a ne, kao što se pretpostavlja, precenjeni penis i potcenjena vagina. Penis, kao i vagina, ne obezbeđuju ništa niti išta garantuju subjektu u pogledu njegovog izrastanja u seksualno ljudsko biće. Ideja koju ova-

<16> Jacqueline Rose, "Introduction-II", u *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, ed. Juliet Mitchel and Jacqueline Rose (London: MacMillan, 1982), str. 43. Ova knjiga, uključujući i Lakanov ključni esej o naslovnoj temi i izuzetno korisne uvodne eseje Mičelove i Rouzove, nudi najbolja tekuća razmišljanja na temu "kastracije", kao i o ženskoj seksualnosti. O istim pitanjima, vidi takođe Sarah Kofman, *L'énigme de la femme* (Paris: Editions Galilée, 1980); prevod na engleski Catherine Porter, *The Enigma of Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 1985). **</16>**

<17> Juliet Mitchel, "Introduction-I", u *Feminine Sexuality*, str. 24. **</17>**

<18> Juliet Mitchel, "From King Lear to Anna 'O' and Beyond: Some Speculative Theses on Hysteria and the Traditionless Self", *Jale Journal of Criticism* 5:2 (1992), str. 23. **</18>**

plućuje biseksualnost jeste upravo nesigurnost tog procesa i borba kroz koju sva ljudska bića **postaju** žene ili **<19>** muškarci.” **</19>**

Stoga su vizuelni doživljaji anatomske razlike, onako kako ih Frojd razumeva, previše pojednostavljeni; trebalo bi preda budu shvaćeni kao manifestacije složenog strukturiranja ljudske čežnje posredstvom zabrana. Telo, onakvo kakvim želimo da ga poznamo — kao agens i objekt onoga što precizno nazivamo "spoznajom plati" — po sebi je kompleksno konstruisano i višestruko obdareno mesto. Kao motiv i deo procesa stvaranja značenja u svetu posredstvom simbola, telo je proizvod psihoseksualnog mišljenja o razlici. Pošto je ta misao o različitosti obeležena dramama žudnje i zabrane, telo je retko puka biološka datost. Maštanje ga projektuje u imaginarne scenarije ispunjenja, zadovoljstva, moći i nazad, do nesvesnih infantilnih izvora fantazije. Ovo temporalno strukturiranje ima svoje narativne konsekvence. Ono čini pristup telu koje je izabrano za predmet žudnje teškim, posrednim, posredovanim, čini

ga podložnim odlaganju, digresijama i greškama: proces postajanja u kojem žudnja često promašuje svoj objekat i svoju prirodu u potrazi za smislenim, prosvetljujućim krajem priče. Radikalno strukturiranje ljudske prirode seksualnošću uvek će neumitno činiti da telo bude problem u značenju.

Isto tako, odnos prema vlastitom telu vrlo često ima svoju simboličku manifestaciju u povlašćenom vizuelnom momentu: odrazu vlastitog tela u ogledalu. Priča u Narcisu ponavlja se u bezbroj varijanti, uključujući i čuvenu Lakanovu o "stadijumu ogledala". Beba percipira svoju sliku u ogledalu, i to je percipira kao jedinstvenu i celovitu, dok unutrašnji osećaj sebe predočava nekoherentnost, neoblikovanost, nepotpunu odeljenost od **<20>**okoline. **</20>** Ego koji malo dete prepoznaje nije identičan sa jastvom; reč je o imaginarnom identitetu koji uspostavlja sistem u kojem je ego uvek drugo, a drugo je uvek **alter ego**. Identitet je otuda otuđen - proizvod gledanja. Autorefleksivni moment uspostavlja imaginarni poredak, poredak jednog od varljivih ogledalskih

identiteta. Drugim rečima, naši rani doživljaji vlastitog tela ne moraju nužno biti doživljaji jednog ili jedinstva, već pre doživljaji drugog i odeljenosti: našeg jastva onakvog kakvo je za druge. Reč je o jednom odnosu izmeštenosti koji u velikoj meri utiče na odnose erotike ljubavi prema drugima. Priča o erotizovanom zurenju u telo takođe je, s drugog stanovišta, priča o **pudeur**, čednosti, o skrivanju onih delova znanih kao **pudenda**, sramnih ili makar privatnih. Razvoj civilizacije je za Frojda u velikoj meri pitanje instinktivnih odricanja, nauka o potiskivanju, sublimiranju i odlaganju različitih zadovoljenja — odricanju kojim se plaća visoka cena time što ono praktično civilizaciju čini sinonimom za neurozu. Norbert Elias prati ono što naziva "procesom civilizovanja" shvaćenog kao spuštanje praga gađenja, naročito u odnosu na telo i njegove proizvode, kao progresivno skrivanje delova tela i telesnih **<21>**funkcija. **</21>** Priča koju Elias kazuje jeste, jednim delom, pripovest o sve društvenijem telu koje uči da se disciplinuje, da postane što više u sebe zatvoreno, kontrolisano, autonomno i privatno.

<19>Gregorio Kohon, "Reflections on Dora: The Case of Hysteria", u *The British School of Psychoanalysis: The Independent Tradition*, ed. Gregorio Kohon (New Haven and London: Yale University Press, 1986), str. 371-3. Kurziv je Kohonov. U belešci uz citirani odlomak Kohon upućuje čitaoca na O. Massota, *Lecciones de introduccion al psicoanalisis*, vol. 1 (Barcelona: Gedisa, 1977).

<20>Vidi Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", *Écrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966), str. 93-100; prevod na engleski Alan Sheridan, *Écrits* (New York: Norton, 1977). Anegdota o detetu pred ogledalom ne mora biti shvaćena doslovno: odraz može dolaziti i od drugih ljudi. **</20>**

<21>Vidi Norbert Elias, *The Civilizing Process*, preveo Edmund Jephcott, vol. 1, *The History of Manners* (New York: Pantheon, 1978), vol. 2, *Power and Civility* (New York: pantheon, 1982). **</21>**

Ujedno je to priča i o sve prisutnijem psihologiziranju unutar ljudske zajednice, zahvaljujući čemu pitanja koja izvorno pripadaju telu — kako se jede s drugima, kada se prdi i podriguje — postaju podvođena pod opštije psihološke i etičke kategorije kakve su stid i čednost. Pošto ova priča nije linearna i njen razvoj razlikuje se u različitim društvenim klasama i kulturama, glavna njena karakteristika jeste rast privatnosti i skrivanja. Savremeniji istoričari privatnog života pokazali su da privatizacija i skrivanje utiču na sve vidove postojanja: arhitekturu, režim spavanja i ishrane, odnos prema služinčadi, podizanje dece — šta više, detinjstvo je "izmišljeno" kao poseban stadijum razvoja koji traži odvajanje od odraslog doba, naročito od seksualnosti <22>odraslih.</22> Kada telo postane tajanstvenije, skrivenije i pokrivenije, ono sve intenzivnije postaje predmet znatizelje. Mišel Fuko tvrdi da su moderna društva izgradila masovni diskurs seksualnosti koji proizvodi seksualnost koju je, budući da je skrivena i tajna, upravo poželjno <23>spoznavati.</23> U ovom smislu se može reći da diskurs seksualnog tela smenjuje teološke diskurse o tajanstvenom i svetom u desakralizovanom dobu.

Navedene generalije odnose se podjednako na muško i na žensko telo, premda postoji ozbiljna asimetrija u specifičnom tretmanu dva pola. Ispostavlja se da je u patrijarhalnim društvima muško telo vidno nesporno, neisticano kao predmet znatizelje ili predstavljanja, pa sledstveno tome i bolje skriveno. Očit je jedan paradoks: ako muško telo s patrijarhatom postaje norma, odnosno standard na osnovu kojeg se procenjuje ono drugo (i čime se onda stvara enigma žene), moglo bi se onda očekivati da muško telo bude otvorenije izloženo i razmatrano. Čak i letimičan pogled dopušta nam da zaključimo da je paradoks samo prividan. Upravo zato što je norma, muško telo je skriveno od ispitivanja; ono je agens a ne objekt spoznaje: gledanje je "faličko", njegov predmet nije. Bart nagoveštava da u našoj kulturi sâmo pripovedanje, kao postupno skidanje velova sa istine, jeste "uspostavljanje */mise en scène/* Oca (odsutnog, skrivenog ili udaljenog) — koje bi objasnilo međuzavisnost narativnih oblika, porodičnih struktura i zabrane golotinje koji su svi zajedno pred nas izneti u mitu o Noju kojeg pokrivaju njegovi <24>sinovi".</24> U ovom pogledu golotinja pijanog patrijarha

<22>Vidi Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (Paris: Plon, 1960); prevod na engleski Robert Baldick, *Centuries of Childhood* (New York: Vintage Books, 1962); vidi takode *Histoire de la vie privée*, ed. Philippe Ariès et Georges Duby, vol. 3: *De la Renaissance aux Lumières*, ed. Roger Chartier (Paris: Editions du seuil, 1986), prevod na engleski Arthur Goldhammer, *The History of Private Life* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).</22>

<23>Vidi Michel Foucault, *Histoire de la sexualité: I. La volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976), prevod na engleski Robert Hurley, *The History of Sexuality, 1* (New York: Pantheon, 1978).</23>

<24>Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Editions du Seuil, 1973), str. 20; prevod na engleski Richard Miller, *The Pleasure of the Text* (New York: Hill and Wang, 1975). Bart možda ovde sugerise da je pažnja koja se posvećuje ženskoj obnaženosti jedna vrsta prikrivanja golotinje koja izaziva znatno dublji strah, mada se može činiti da time protivreči frejdovskim pričama o kastraciji. Pitanje o konačnoj, najskandaloznijoj golotinji čini mi se nerazrešivim.</24>

bila bi središnji skandal naše kulture, onaj koji po svaku cenu mora biti zataškan budući da otkriva sami princip patrijarhalnog autoriteta. Uprkos pažnji - ili upravo zbog nje — koja se posvećuje gledanju obnažene žene, očinski falus može da bude konačni tabuisani predmet naše kulture. Kao što potvrđuje i kontroverza nastala povodom izložbe fotografija Roberta Mepltorpa 1989, penis u erekciji je praktično jedini objekat koji se još uvek rangira kao opscen u savremenom američkom društvu; to je pravo određenje termina **hard core** i predmet <25>restrikcija.</25>

Ovde se, međutim, susrećemo sa problematičnim razmišljanjem o izlaganju i predstavljanju tela. Jer, kada se vratimo do grčke umetnosti, jasno je da je potpuno nago muško telo predmet prikazivanja (ali ne i seksualno uzbuđeno u vajarstvu, mada se i takvo pojavljuje u vaznom slikarstvu); smokvin list je kasniji, helenistički dodatak. Ženski akt se pojavljuje značajno kasnije nego muški, a i zadugo ostaje manje uobičajen; Kenet Klark tvrdi da u 6. veku pre n.e. nema ženskih aktova, a da su srazmerno retki primerci i iz 5. <26>veka.</26> Klark aludira na različite društvene i religiozne faktore koji su mušku nagost učinile manje prihvatljivom za prikazivanje nego žene i ženska božanstva. Drugo uobičajeno objašnjenje (koje i Frojd pominje u svom tekstu o Meduzinoj glavi) jeste homoseksualni ideal grčke civilizacije koji je mlado muško telo učinio merom lepote. U hrišćanskom srednjovekovlju telo oba pola potpuno je potisnuto kao objekat vizuelne kontemplacije. Kada u italijanskoj renesansi dođe do obnove tela kao povlašćenog predmeta prikazivanja, opet dominira muško telo, delimično usled podražavanja klasične antike, ali i zato što se smatra javnim telom **par excellence** — merom sveta. Renesansna odeća izlaže muško telo manirom koji docniji običaji izbegavaju: pogledajte hulahopke i prominentne šliceve koji su nam poznati naročito sa nekih Broncinovih portreta. Kombinovana snaga klasičnih i renesansnih modela dovoljno je velika da ulije sigurnost da će muško telo ostati glavni model umetnicima i tokom 18. veka; samo u 19. veku žena je definicija akta, dok se potpuno nago muško telo cenzuriše bez izuzetka. U francuskom akademskom obrazovanju, koje je dominiralo evropskom umetnošću tokom prve polovine 19. veka, i dalje je naglasak na crtanju prema živim muškim modelima, ali dovršena platna svedoče o umeću studenta kroz upotrebu razlepršalih draperija koje obavijaju polne organe i umekšavaju obrise nagog muškog tela. Za to vreme ženski akt

<25>Izazovna rasprava o pornografskom filmu u Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1989). Vilijamsova sugeriše da je znatna pažnja penisu u erekciji i ejakulaciji u hard-core filmovima povezana sa činjenicom da je ženino seksualno zadovoljstvo nemoguće vizuelno "dokazati".</25>

<26>Vidi Keneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (1956; Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1959), str. 112ff. Vidi takođe Gill Saunders, *The Nude: A New Perspective* (New York: Harper and Row, 1989); Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art* (New York: Thames and Hudson, 1991); Susan R. Suleiman, ed., *The Female Body in Western Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986); Margaret Walters, *The Nude Male* (1978; Harmondsworth: Penguin Books, 1979).</26>

postaje predmet znalstva, umetničkih izložbi i <27>kolekcionarstva.</27>

Iako ne mogu da ponudim kategoričan odgovor na složena pitanja pokrenuta istorijatom akta, predložio bih sledeću hipotezu: nago muško telo u umetnosti renesanse i docnije jeste herojsko pre nego erotsko. Ono je redovno prikazano u pozama akcije, ratovanja, borbe, sa uočljivim, napetim mišićima. Inovacije učinjene na muškom telu — naročito pri tom imam na umu Žak-Luj Davida pri kraju 18. veka — pripadaju herojskoj tradiciji, kao deo svesnog rekonstituisanja borbenog, militantnog potencijala čoveka. Muška nagost može prikazivati snagu i moć, ali je kultura potiskuje kao ideal <28>lepote.</28> Postoje, naravno, izuzeci, kakav je Žirodeov malaksali, senzualni *Endimionov san* iz 1791. (praktično savremen Davidovim herojskim platnima), ali u glavnom toku muško telo nije predmet otvorenog erotskog zurenja. Dakako, ukoliko gledalaštvo označimo kao muško — što sigurno jeste slučaj tokom većeg dela zapadnoevropske tradicije, u kojoj muškarci-posmatrači postavljaju uslo-

ve procenjivanja umetnosti i ustanovljavaju žirije i nagrade — tada muški akt očto ne može biti viđen kao erotski objekat. Erotsko gledanje nije nužno tako strogo kategorizovano, čak bi se pre moglo govoriti o androgenosti: muškarci takode uživaju u muškim aktovima, kao i žene u ženskim. Ipak, ovo zadovoljstvo podrazumeva onakvu sublimaciju kakvu nalazimo u divljenju herojskom telu, a što je stavljeno pod znak pitanja upravo umetnošću koja kao da poziva na eksplicitno homoerotski pogled, što čini, na primer, Žirodeov *Endimion*. S druge strane, reklo bi se da je ženski akt predmet muškog erotskog posmatranja od samog početka. Žensko herojsko božanstvo — poput Praksitelove Atene u Partenonu — bogato je zastrto; Afroditu je ta koja je naga, ovekovečena u Praksitelovoj knidskoj Afroditu iz 330. godine pre n.e. Od helenističkog perioda (čije su najuticajnije figure takozvane Kapitoline i Venere Mediči), naga žena dobija oblik *Venera pudica*, uhvaćena u gestu stidljivosti u kojem delimično prekriva pol, privlačeći time još veću pažnju. U renesansi je naga žena svakako erotična, a asocijacija na biblijsku Evu i či-

<27>Kendis Clements iznosi zanimljivu opasku o tome da je isključivanje ženskih modela iz Académie Royale u 18. veku značilo da su mladi umetnici učili da slikaju ženski akt u privatnom, intimnom, domaćem prostoru, uspostavljajući stoga posebnu — erotsku — tradiciju. Vidi Candace Clements, "The Academy and the Other: *Les grâces and le genre galant*," *Eighteenth Century Studies*, 25:4 (1992): 469-94.</27>

<28>Kenet Klark, razmatrajući Engra i ženski akt: "Pre pedeset godina Vinkelman je tvrdio da, za razliku od muškog koji bi mogao imati karakter, ženski akt bi imao težiti samo lepoti. Na ovu opasku nisu uticale lične preference, već njegova teorija o tome da se lepota sastoji od glatkosti i neprekidnosti. U velikoj meri je zato Engr dominirao središtem akademskog sistema, tako da je njegova teorija postala stvarnost, a naga žena preuzela mesto muškarca kao modela u umetničkim školama." (*The Nude*, str. 218-19). Što se tiče Žirodeovog *Endimionovog sna*: Tomas Krou, poredeći ga sa Davidovom nedovršenom *Baraovom smrću* (1794), razmatra politički/herojski značaj ove vrste muške lepote, koja proističe iz Vinkelmanove estetike. Vidi Thomas Crow, "Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David", u *Fictions of the French Revolution*, ed. Bernadette Fort (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1991), str. 55-83.</28>

njenicu da stanje nagosti uvek podrazumeva obnaženost sugerise da su zaštitni velovi koji pripadaju palom svetu uklonjeni. Dalje se postavlja pitanje zašto je ženski akt tradicionalno prikazan u *air-brush* maniru, bez stidnih dlačica, što nikad nije bio slučaj sa muškim aktom. Možda su ovde na delu složeni neartikulisani kulturni signali — dlake konotiraju muževnost, glatka površina ženstvenost — zajedno sa pokušajem nimalo neobičnim za patrijarhat, da se žensko telo preradi kao kulturni pre nego kao prirodni <29> artefakt. </29> Ponovno vraćanje Frojdu moglo bi nam nagoveštiti zašto je direktno suočavanje muškog posmatrača sa ženskom polnošću opterećeno žudnjom, strahom i osećajem tajanstvenosti. Priroda ženskih genitalija je izbrisana, štaviše i nesigurna, kod raspršeno prikazanog ženskog akta. Može se čak govoriti o neobičnom, dugo ovekovečavanom "zamačljivanju" ženske anatomije.

Do modernog vremena — pod kojim opet podrazumevam period posle polovine osamnaestog veka - ženski akt je etablirani erotski objekat sa auditorijumom specifičnog pola, a prikazivanje golotinje u povećanoj meri dobija karakter invazije privatnosti, pošto su žene videne u intimnim trenucima — prilikom kupanja ili toaleta, ili pak na krevetu. Fučko pretpostavlja da je rađanje buržoazije promovisalo ideju seksa — genitalnosti — posredstvom aristokratskog vešerovanja u krv: aristokratija svoju snagu odmerava u odnosu na slavne pretke, dok buržoazija svoju veru investira u budućnost, u porodicu i potomstvo. Otuda su moderni pojmovi privatnosti, skrivanja i pristojnosti povezani sa prevrednovanjem od onoga što je, kao posledica, bilo skriveno — samih <30> genitalija. </30>

Mada se mitološke reference renesansnog slikarstva nastavljaju i u akademskoj praksi devetnaestog veka — bezbrojna rođenja Venere, bahantkinje, Dijane koje se kupa-

ju, i tako dalje — one se u povećanom broju pojavljuju nemotivisano, neiskreno i bez poente, bez priče koja je pretekst što dopušta slikanje nage žene. Neizbežno dolazi do krize predstavljanja koja počinje oko sredine devetnaestog veka, kada realizam, a potom impresionizam i njegovi potomci, instistiraju na razmatranju konteksta u kojem se golotinja može plauzibilno prikazati, provocirajući sve dublji jaz između akademske i antitradicionalističke umetnosti. U popularnoj kulturi, razvoj tehnologijâ spektakla - od izloga robnih kuća do fotografije — pokazuje sklonost da odomaći golotinju — po pravilu žensku — koja i dalje dominira kako zabavom, tako i prodajom gotovo svega što proizvede društvo zrelog kapitalizma.

Predstavljanje akta u plastici i likovnoj umetnosti pruža najčistiji primer konstituisanja modernih kanona viđenja i žudnje; reklo bi se da književnost sledi sličan, možda i krivudaviji put. Osamnaesti vek je isprodukovao zamašnu kolekciju erotske literature, koja se bavi upravo onim što je normalno pokriveno i držano u privatnosti. Književne predstave su najčešće šaljivo posredne, imenujući privatno telo nizom zamena kakve su metafora i metonimija. One takođe često opisuju nagu ženu kao da ona pozira slikaru. U sledećem veku estetika realizma, suprotno očekivanju, ne donosi detaljniji niti više grafički izveštaj o obnaženom telu u književnosti koja ima nameru da bude javna a ne pornografska. Do toga dolazi delimično zato što pripovedna književnost u mnogo većoj meri vidi svet, kao i predmete pažnje i želje očima fiktivnih likova, uključujući tu i pripovedača koji je i sam (ili sama, što je ređi slučaj) lik i u stvorenom svetu i iznad njega. Stoga predmet pažnje i želje — najočiglednije, voljena osoba — nije data detaljno u svojoj obnaženosti, već joj se pre pristupa posredstvom njenog pojavnog prisustva u svetu, odnosno posredstvom odeće i drangulija koje služe za ukrašavanje i maskiranje tela. Pristup telu

<29> Zanimljiva diskusija na ovu temu u: Anne Hollander, *Seeing through Clothes* (New York: Viking, 1978), str. 136-48. </29>

<30> Vidi Foucault, *La volonté de savoir*, str. 193-96. O pitanjima koja pokreću pojmovi privatnosti, izlaganja, posmatranja i raskomoćivanja, vidi Abigail Solomon-Godeau, "Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage," *Journal: A Contemporary Art Magazine*, 47:5 (Spring 1987), str. 51-58. </30>

voljene osobe može biti usmeren na skidanje velova (Bart poredi tradicionalno pripovedanje sa striptizom), ali može biti fiksiran na sam proces svlačenja, s interesovanjem usmerenim pre na podizanje velova nego na ono što obnaženo <31>ostaje. </31> Interesovanje upravljeno na put pre no na cilj praktično prestavlja definiciju pripovedanja.

Bartov model pripovedanja kao striptiza upućuje na "klasične" (ili "čitljive") tekstove koji su usmereni ka progresivnom razrešavanju preliminarnih nedoumica, ka punoj predikaciji narativnih "rečenica", odnosno ka punom značenju. Želja da se dosegne kraj jeste želja da se sagleda "istina" bez velova. Telo predmeta želje jeste fokus fascinirane pažnje. Ta pažnja, pogled književnog prikazivanja, teži da se zarobi i preusmeri delovima odeće i opreme, telesnim detaljima, gotovo u maniru fetišizma. Ono što sledbenici Klajnovce nazivaju "predmeti-delovi" postaje afektivno obojeno i osmišljeno onako kako tekst inventariše čari voljene osobe (kao u neverovatno uticajnoj petrarkističkoj tradiciji). Trenutak potpune obnaženosti, ukoliko do njega uopšte dođe, predočen je tišinom, elipsom. Pripovedanje nije zainteresovano samo za tačku ishoda, već i za momente usputnog odlaganja: zadržavanje ili vraćanje, izvrtanje temporalnosti (kao i želje) koji nam dopuštaju da domašimo uživanje i značenje u protoku vremena.

Moguće je, opet, u frojdovskim scenarijima čovekovog straha i fascinacije u posmatranju ženske polnosti pronaći objašnjenje načina na koji pripovedanje skreće sa neposredne kontemplacije predmeta želje — sa direktne konfrontacije s Meduzom — kao i objašnjenje nužnosti čovekovog konačnog doseganja neobjašnjivog mesta, koje je njegov prvobitni dom. Moglo bi, međutim, biti još korisnije smatrati da se kompleksom kastracije, po čijem diktatu postinfantilna žudnja postaje tema zabrana i represije, utemeljuje narativni "zakon" po kojem direktni pristup predmetu

želje nikako ne može biti nesporan ili linearan i po kojem je poznavanje vektora želje i prepoznavanje predmeta želje uvek složeno, posredovano i podložno neminovnim greškama. "Erotizacija vremena", kao faktor ljudske seksualnosti, upravlja takođe i temporalnim aspektom pripovedanja. Takva temporalnost, kao poprište sila žudnje, goni i fiktivne ličnosti i stvarne čitaoce u potragu za posedom i istinom, potragu koja teži da koincidira sa telom predmeta što u konačnom ishodu stoji na mestu ka kojem žudnja stremlje. Upoređen sa slikarstvom, pripovedni tekst je posredniji i čutljiviji u pogledu razotkrivanja tela, što je rezultat temporalne dinamike žudnje u priči, odnosno načina na koji narativna želja istovremeno zahteva i odbacuje erotski *déno-uelement* kojim je označeno i ispunjenje i njegov svršetak: smrt žudnje, tišina teksta.

Istorija naracije nudi svoju verziju kolebljivog obnaživanja tela — rastuću preokupaciju telesnošću i izvesno, pomalo lukavo, utuljivanje čutnje o erotskom telu. U Francuskoj Onore de Balzak, Gistav Flober, Emil Zola i Marsel Prust predstavljaju stupnjeve sve eksplicitnijeg diskursa žudnje i njenog objekta. U Engleskoj snažnija društvena represija utiče na prikazivanje tela, mada se cenzurisani ili izmeštene erotizam sreće kod Čarlsa Dikensa, Šarlote i Emili Bronte, Henrija Džejmsa i Tomasa Hardija. Proboj u necenzurisano, činjeničnu predstavu tela dolazi u našem veku, sa *Ulisom* Džejmsa Džojisa, u portretisanju Leopolda Bluma pri obavljanju nužde i Moli Blum u krevetu sa svojim telom. Ipak, književnost nastavlja da se uzdržava od prikazivanja tela snažnije nego slikarstvo. Iako sam ja pokušao da ovu čutljivost objasnim posredstvom logike pripovedanja, moguće je da postoje dodatni razlozi koji imaju veze sa logikom samog pisanja kao samosvesnog ponovnog stvaranja sveta znacima. Književnost je možda manje zainteresovana za kontemplaciju nagog tela *per se* nego tela koje je *locus* upisivanja značenja.

<31>Vidi Barthes, *Le plaisir du texte*, str. 19-20. O opštim pitanjima pripovedanja pogledaj takođe i S/Z gde Bart izlaže svoj model priče, kao i moju knjigu *Reading for the Plot* (New York: Knopf, 1984; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992). </31>

Dopustite mi da objasnim poslednju opasku. Razvoj civilizacije (*Kultur*), kao što, svako na svoj način, tvrde i Frojd i Elijas, sastoji se od odricanja od nagona i disciplinovanja tela i njegovih funkcija. Mogli bismo reći da se telesnosti pripisuju određena mesta u životu, baš kao što su svlačenju ili vršenju nužde pripisani određeni prostori unutar modernog građanskog prebivališta. U preovlađujućoj filozofskoj tradiciji koju nasleđujemo od Dekarta, telo je drugo u odnosu na dušu ili duh, a njegovo mesto u životu, iako vrlo važno, nije jednako mestu jastva. Živimo na izvesnoj udaljenosti duha od materijalnog sveta, prepoznajući je kao lažnu: duh, štogod bio, zavisi od materije. Ova pretpostavka donekle je analogna poziciji pisca, čije su duhovne koncepcije zavisne od materijalnosti pisma. Iako sveti Pavle veli da, dok pismo ubija, duh daje život, pisci i čitaoci znaju — kao što su uvek i znali — da nema duha bez pisma, kao i da je priča o inkarnaciji, između ostalog, i analogija pisanja. Premda je često telo naizgled suprotstavljeno duhu, kao njegovo drugo, kao carstvo ne-značenja, ono može biti sagledano i kao materijalni oslonac duhu, kao što je pismo materijalni oslonac poruke.

Neretko se dešava da je pisanje svesno ove situacije, te je često dramatičnije u vidu uspostavljanja pisma u duhu, tela u označavanju. Ta dramatičnija onda obično ima oblik obeležavanja ili označavanja tela. To znači da telo postaje označitelj, odnosno mesto na kojem je napisana poruka. Ovo je možda najistinitije u pripovednoj književnosti, gde se priča tela, kroz iskušenja žudnje i tokom vremena, pojavljuje kao deo priče o karakteru. Posledica je ono što bismo mogli nazvati narativnom estetikom otelotvorenja, u kojoj su značenje i istina postali puteni.

Trenutak kada Eurikleja prepozna Odisejev ožiljak jeste emblem ovakve narativne tradicije. Upravo je označavanje Odisejevog mladalačkog tela veprovim očnjakom — data nam je detaljna priča o samom obeležavanju — ono što omogućuje Eurikleji, decenijama docnije, da prepozna pravog gospodara Itake; štaviše, Penelopa će ga staviti na probu sa zadatkom da dokaže svoj identitet time što će pokazati znanje o gradnji njihovog bračnog odra. Postojanje

drugih sredstava identifikacije čini samo još značajnijom činjenicu da obeleženo telo treba da bude ključni i najdramatičniji znamen prepoznavanja. Telo je mesto na kojem tražimo obeležje identiteta, kao što su pisci popularne književnosti vrlo dobro znali. Na završetku gromoglasne melodrame *Kula Nesle* Aleksandra Dime, Buridan zavrće rukav izdišućem Gotje d'Olneju da pokaže Margeriti Burgonjskoj krst na njegovom ramenu, urezan nožem pre no što je kao dete napušten i ostavljen na stepenicama katedrale Notr-Dam — konačno dokazujući da je on, kao i njegov brat blizanac Filip, sin Buridana i Margerite, kao i da je potonja onda počinila i incest i čedomorstvo. Primer iz poznatog Diminog komada samo je jedan od bezbrojnih momenata moderne književnosti u kojem se prepoznavanje dešava kroz znak načinjen na samom telu. Klimaksi postupnog saznavanja nečijeg identiteta, saznavanja samog poretka u univerzumu morala, odigravaju se na telu.

Telesni znamen ne služi samo prepoznavanju i identifikaciji, već on takođe upućuje na prelazak tela u carstvo pisma, u književnost: znak na telu je na neki način "slovo", hijeroglif, znak bi eventualno mogao, u pravom trenutku u priči, biti pročitano. Označavanje tela upućuje na to da se telo ponovo uspostavlja u domenu semiotike. Kada Frojd iščitava telesne simptome histerika kao znakove psihičkog konflikta, on uvodi specifičnu semiotičku analizu u dugu tradiciju koliko književnih, toliko i medicinskih napora da se telu omogući da znači. Simptomi histerije jesu pisanje po telu. Mnogi su oblici ovakvog pisanja, uključujući i rečenice ispisane na telu mučiteljskom mašinom Franca Kafke u pripovesti "U kažnjeničkoj koloniji". Telo može nositi poruke svih vrsta. Još zanimljivije od čitanja poruka sa tela moglo bi biti istraživanje njihovog upisivanja. Tekstovi koji nam prikazuju proces upisivanja pružaju povlašćeni uvid u neprestanu borbu jezika da telu dâ značenje, naporu da ga uvede u pisanje. Meni su najzanimljiviji — a to zanimanje diktiralo je i moj izbor primera — oni tekstovi koji eksplicitno ili implicitno pripovedaju ili dramatičuju obeležavanje ili markiranje tela značenjem, njegovo ponovno stvaranje u vidu narativnog označitelja.

Ono što upravlja upisivanjem i utiskivanjem po telu u najširem smislu, jeste grupa želja: želja da telo ne bude izgubljeno za značenje — da bude uvedeno u domen semiotičkog i smislenog — i, ispod nje, želja za samim telom, erotička čežnja da se telo ima ili da se telo bude. Kako nagoveštavaju Frojdove teorije o nastanku epistemofilijskog nagona iz dečje znatiželje prema seksualnosti, postoji nerazdvojna veza između erotske želje i želje za znanjem. Obe konvergiraju u pisanju; međuigra erosa i umetničkog stvaranja naročito je jasna tamo gde postoji ispisivanje tela, stvaranje tekstualnog tela. Između mnogih primera koji emblematizuju ovu igru, pa samim tim i upadljivo drammatizuju obeležavanje i ispisivanje tela, jeste jedan sa možda najsnažnijom mitskom rezonancom u zapadnoevropskoj književnoj imaginaciji — priča o Pigmalionu i Galateji. U Ovidijevim *Metamorfozama* priču o Pigmalionu priča Orfej, te je ona stoga dvostruko o umetničkom stvaranju. Pigmalion se odvratio od žena otkako je utvrdio da je među njima previše bludnica i posvetio se čednosti. Ipak, kada načini kip "i dade mu lik da takvog u žene nema nijedne", zaljubljuje se u vlastitu tvorevinu.

Pigmalionov odnos prema kipu Galateje je isprva uspostavljen unutar imaginarnog poretka, kao odnos *trompe l'oeil* varljivosti, u kojem on statuu tretira kao živu: "Rukama djelo svoje opipava, da vidi je li t'jelo il' je bjelokost, al' drži, da nije bjelokost. Cjelive daje i misli, da prima ih, govori, grli, misli, u dirano t'jelo utiskuju da mu se prsti. Boji se ne će li ostat modrina na stisnutom <32>mjestu." </32> Onda je dariva poklonima i ukrasima, stavlja ih na postelju, nazivajući je "ljubom svojom". Kako se približava Venerin blagdan, on moli božicu da mu podari jednu "bjelokosnoj djevojci sličnu" — za ženu. Venera, međutim, razumevajući pravi predmet njegove žudnje metamorfozira samu statuu. Kada se Pigmalion vrati kući i kreće da poljubi statuu na postelji:

- topla se čini,
Opet primakne usta i takne joj rukama prsi.
Pipana budući mekne bjelokost, ostavlja tvrdost,
Pod prsti ugiba se i popušta Himetskom nalik
Vosku, što na suncu mekne i gnječen prstima prima
Oblike različite i obrađen koristan biva.
Čudi se i veseli sa sumnjom, varke se boji
I milje svoje opet i opet rukama pipa.
Tijelo bješe, i žile pokucuju dirane prstom.
(*Corpus erat! saliunt temptatae pollice venae*).(10: 289)

Ovaj trenutak u kojem statua postaje putena — u sceni koja će imati svoju hrišćansku verziju u *hoc est enim corpus meum* - beleži Galatejin početak postojanja posredstvom udara krvi u venama pod pritiskom Pigmalionovog palca. Reč za palac — *pollice*, zaključuje niz reči veza-

<32>Citirano prema prevodu *Metamorphoses* 10:253-58, Mary M. Innes (Harmondsworth: Penguin Books, 1955), str. 231.

Prevod na srpski prema Tomi Maretiću, Publija Ovidija Nasona *Metamorfoze* (1907, Beograd: Dereta, 1991), str. 261-62. (prim.prev.)</32>

nih za Pigmalionovo dodirivanje statue: ruke kojima statuu obavija (*sepe manus operi temptantes admovet*), prsti kojima oseća kako tone u dodirnutu udovu, plašeći se da će ostaviti modrice (*et credit tactis digitos insidere membris/ et metuit, pressos ne veniat ne livor in artus*); potom, u momentu transformacije, grudi koje se predaju dodiru njegovih ruku (*manibus quoque pectora temptat*); pa slika prstiju kako se utiskuju u pokornu površinu grudi kao u razmekšali vosak (*temptatum mollescit ebur positoque rigore/ subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole/ cera remollescit tractataque pollice multas/ hlectitur in facies ipsoque hit utilis usu*). Ruke, prsti, palčevi: oni ne ostavljaju nikakav trag na slonovači, osim u Pigmalionovoj kratkotrajnoj halucinaciji. Kada postane krv i meso, oni se utiskuju, kao u vosak; a palac potom oseća puls koji otkucava pod njim.

Igra ruku, prstiju, palčeva odslikava umetnikovu igru sa vlastitom umetničkom tvorevinom. Belokosna devica je naravno Pigmalionov umetnički ručni rad, no ona ostaje drugo, bez duše, sve dok mu Venera ne ispuni želju. Tada će tek poneti trag prstiju, znak oblikovanja ljudskim rukama. Tako utisnuta, Galateja otvara oči i postaje Pigmalionova žena, a onda i majka Pafos, koja će roditi Kiniru, koji bez svoje volje postaje ljubavnik vlastite kćeri Mire, začinjući Adonisa koji će postati Venerin ljubavnik. Galateja tako ulazi u svet **Metamorfoza**. Kao da je utiskivanje ljudske ruke u njeno hladno, isuviše savršeno i neprobajno telo bilo nužno znamenje ili znak za nju da oživi za pripovedanje — da postane sredstvo narativnog označavanja. Ona postaje živo, od čoveka oblikovano telo upravo zato što je njeno savršeno izvajano telo bilo predmet snažne želje: Venera je ta koja je oživljava.

Priča o Pigmalionu i Galateji predstavlja neprestani izazov stvaralačkoj mašti zbog vanredno prikazanog ključnog is-

punjenja želje - telesnog oživljavanja predmeta želje. To bi moglo sugerisati da je suština svake žudnje konačno želja za telom, onoga što je zamena za vrlo određeno telo — majčino telo, izgubljeni predmet detinjeg blaženstva — telo koje odraslo dete neprekidno pokušava da <33>vaspostavi. </33> Takvo telo, kao i u slučaju Pigmaliona, ispunjava istovremeno i erotsku želju i kreativnu čežnju za znanjem i stvaranjem. Galateja je fikcija, što upućuje na derivaciju iz reči *fingerere*, koja znači istovremeno i falsifikovati i stvarati. Ona je vrhunska fikcija koja postaje stvarnost kao otelotvorenje umetnikove želje.

Priča o Pigmalionu i Galateji je u izvesnom smislu antiteza Ovidijevoj priči o Narcisu, gde je željeno telo prazna slika u vodenom odrazu, nemogući predmet želje koji vodi u sterilni narcizam i želju za smrću. Pripovest o Pigmalionu i Galateji je priča o životu, o oživljavanju, priča u kojoj je predmet žudnje dvostruko oblikovan: s jedne strane stvoren prema želji tvorca, a s druge strane predstavlja Drugo, legitimni predmet želje (mada pripovest koja sledi, o Kiniri i Miri, sugerise jednu vrstu vraćanja potisnutog, kao da neka cena mora da bude plaćena za savršeno ispunjenje želje). To je priča o spoznavanju, oduhovljavanju i sticanju tela čežnjom umetnika, i o tome kako telo obeleženo žudnjom, u koje je želja utisnuta, može ući u pripovedanje. Moglo bi se reći da u pripovestima kojima ću se baviti u narednim poglavljima ima nečega od alegorije koja se uglavnom tiče, na mnogo različitih načina, pokušaja požudnog subjekta da označi žuđeno telo. Požudni subjekt može biti u pripovesti i uvek je, naravno stvaralac priče, a njegova žudnja za telom deo je semiotičkog poduhvata u kojem telo treba da označava; samim tim, elemenat je i narativne dinamike. Estetika narativnog otelotvorenja insistira na ideji da telu samo prividno nedostaje značenje i da njega treba semiotički tražiti. Istovremeno sa semiotizacijom tela teče i proces koji bismo mogli nazvati somatizacijom priče: implicitna preten-

<33>Priču o Pigmalionu i Galateji možemo gledati i kao ispunjenje isključivo muške žudnje u kojem je žensko telo napravljeno prema čovekovo želji. Ako prihvatimo da se epistemofilijski nagon i u muškarcu i u ženi izvorno razvija iz doživljaja majčinog tela, možda ova emblematična priča može biti razmatrana samo u varijanti stvaranja ženskog tela. </33>

zija na telo kao ključni znak u pripovesti i glavnu sponu narativnog značenja.

Kad se preselimo u moderni svet, pojavljuju se pokazatelji da je individualni identitet postao na nov način važan i isto tako sporan, te da je identifikacija tela pojedinca predmet široke brige društva. Istoričar Alen Korben beleži da devetnaesti vek uopšte donosi veću raznovrsnost ličnih imena, kao da se insistira na distinktivnom identitetu jedinke, uz istovremenu masovnu distribuciju ogledala, za autorefleksiju, kao i uz pojavu fotografije koja vodi do demokratizacije portreta, negdašnje isključive apanaže bogatih ili <34>slavnih. </34> U isto vreme društvo postaje zainteresovano za identifikaciju pojedinaca unutar grupe, naročito unutar neizdiferencirane grupe stanovnika grada. Identifikacija zločinaca i marginalaca, kao što su na primer prostitutke, postaje opsesivna tema: prostitutke su bile upisivane u policijski registar i dobijale "kartu" ako rade na ulici, a "broj" u bordelu. Kada je *la marque*, običaj etiketiranja tela osuđenika slovima koja označavaju kaznu — napuštena u Francuskoj 1832, smišljeno je mnoštvo načina da se izdvoje povratnici: fotografija, *bertillonage* — izum Alfonsa Bertijona zasnovan na promeru lobanje - te klasifikacija kriminalnih "tipova" koju je načinio Sezar Lombroso. Konačno, otisak prsta — tehnika koju su odavno poznavali Bengalci, a otkrili je bri-

tanski službenici u Indiji — pruža sigurniju identifikaciju pojedinca. U Francuskoj i mnogim drugim zemljama, mnoštvo papira, propusnica za zaposlene i potvrda o boravku vode do stvaranja nacionalne *carte d'identité*, tekstualne verifikacije individualnosti nosioca na način specificiran od strane države.

Ruku pod ruku sa trudom da se neka verzija telesnog znamenja — kakvo je ono po kome Eurikleja identifikuje Odiseja — pretvori u univerzalni sistem socijalne semiotike i kontrole, ide i književnost vođena strahom i fascinacijom prema skrivenoj, maskiranoj, neidentifikovanoj individui. Detektivska priča, kao izum 19. veka, svedoči o ovom zanimanju za otkrivanje, praćenje i identifikovanje onih misteriozna tela koja namerno teže da izbegnu društveni nadzor. Senoviti podzemni supermeni koje je stvorio Balzak — naročito arhi-zločinac Žak Kolen, *alias* Votren, *alias* velečasni otac Karlos Herera, koji preživljava mnogostruke preobražaje tokom svog ratovanja s društvom — i demijurski Ejbel Magvič, skrivene autor Pipovog života u Dikensovim *Velikim očekivanjima*, kao i Igoov Žan Valžan u *Jadnicima*, čija se svetačka sadašnjost stalno potkopava vraćanjem kažnjeničke prošlosti, svi oni pripremaju teren za Edgara Alana Poa, Gastona Lerua i Artura Konana Dojla kod kojih se naglasak stavlja na profesionalno dešifrovanje skrivenog identiteta.

<34>Vidi Alain Corbin, "Coulisse," u *Histoire de la vie privée*, ed. Philippe Ariès et Georges Duby, vol. 4: *De la Révolution à la Grande Guerre*, ed. Michele Perrot (Paris: Editions du Seuil, 1987), naročito str. 419-436, "L'individu et sa trace"; prevod na engleski Arthur Goldhammer, *From the Fires of the Revolution to the Great War* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990). O oznakama identiteta i pripovedanju vidi takođe Carlo Ginzburg, "Spie: radici di un paradigma indizario," u *Miti, emblemi, spie* (Turin: Einaudi, 1986); prevod na engleski John and Anne C. Tedeschi, "Clues: Roots of an Evidential Paradigm," u *Clues, Myths, and the Historical Method* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989) </34>

Spoznaja tela posredstvom pripovedanja, da bi se došlo do njegovog specifičnog identiteta, davanje telu specifičnih obeležja koja ga čine prepoznatljivim, pa samim tim i ključnim narativnim znakom - sve su to krupne preokupacije modernih pripovedi. Iako su ove preokupacije u potpunosti dramatisirane u devetnaestovekovnom romanu, nužno ih je zapaziti prvo u dobu uspona romana koje koincidira sa usponom modernog osećanja individualnosti u osamnaestom veku. Rad istoričara društva i kulture svakim danom potvrđuje naše zdravorazumsko uverenje da je prosvetiteljstvo odigralo ključnu ulogu u uspostavljanju modernog individualizma, ideje o pravima pojedinca, kao i privatnog prostora u kojem pojedinac postavlja zahtev za introspekcijom, zaštitom i tajnošću, zahtev koji se odnosi i na lično praktikovanje seksualnosti i pisanja. Moderni pojam individue obuhvata i koncepciju privatnosti kao mesta na kojem osoba može da se oslobodi zahteva društva i kultivira nesvodivo individualnu ličnost. Ono što se najčešće javlja kao najspornije, najzanimljivije i najmučnije unutar tog privatnog prostora jeste telo. Nije slučajno da je osoba za ko-

ju držimo da je prva ponudila makar simbolički ulazak u moderno doba — mada ga često držimo odgovornim i za katastrofe, koliko i za dobroćudna postignuća — ujedno i prva osoba koja je o svom telu pisala kao o problemu. Premda su neki od pisaca ispovesti, prevashodno sveti Avgustin i Monteni, pisali o nevoljama ploti, o pohoti, o slabosti u bolesti, čini mi se ipak da je Žan-Žak Ruso prvi koji telo prepoznaje kao problem u determinaciji vlastite životne priče, te sebi stavlja u zadatak da ga kroz pripovedanje izloži. Stoga predlažem da se dalje razmatranje usmeri ka Rusou, naročito prema njegovim *Ispovestima*, pre svega s obzirom na to kako izuzetno privatni domen tela postaje javni predmet.

Izvornik: Peter Brooks, "Narrative and the Body", *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1993, str. 1-28.