

Metju Šnajder

PROBLEMATIČNE RAZLIKE: KONFLIKTNI MIMESIS U LESINGOVOM LAOKOONU

U predgovoru *Laokoonu*, Gotthold Efraim Lessing s neuvijenošću vrednom divljenja iznosi osnovni cilj toga dela. „Neosnovani sudovi“ i „pogrešna kritika“, piše on, stvorili su u pesništvu „maniju opisivanja, a u slikarstvu maniju alegoriziranja“ (Lessing 1964, str. 4).¹ Nakon što podseti svoje čitaoce da su čak i filozofi iz davnina koje takva kritika navodi kao autoritete uviđali da su poezija i slikarstvo „i po predmetima i po načinu podražavanja pak različiti“ (*ibid*), Lessing se nudi da pojasni „istinske funkcije“ te dve umetnosti. Međutim, on na početku toga zadatka nailazi na kamen spoticanja. Razlike između tih „sestrinskih umetnosti“ jesu, u užem smislu, paradoksalne: to jest, slikarstvo i poezija različiti su, a u nekim vidovima i međusobno isključivi, načini predstavljanja, uprkos kontradiktornim i naizgled zdravorazumskim shvatanjima ljubitelja, filozofa i kritičara. U odsustvu dubljeg promišljanja, sve njih „slično dejstvo“ (*ibid*, str. 3) slikarstva i poezije navodi na „prirodni“ zaključak da su, u krajnjoj instanci, razlike između te dve umetnosti manje značajne od njihovog zajedničkog telosa. Ukratko, sklonost nepažljivog posmatrača da se samo površno pozabavi formalnim ograničenjima svojstvenim slikarstvu i poeziji čini ključni zadatak utvrđivanja njihovih pravih granica krajnje problematičnim.

Nekoliko novijih studija o *Laokoonu* – pogotovo one koje polaze sa stanovišta semiotike i strukturalizma, ili dekonstrukcije – pokušavalo je da ukaže na to koliko je pokušaj da se ispita problematična razlika između slikarstva i poezije i sam po sebi problematizovan kulturnim, psihičkim i estetskim pretpostavkama koje je Lessing uneo u taj poduhvat, a koje nisu uzete u obzir. Takva tumačenja smatraju da Lessingova stvarna motivacija za pisanje *Laokoona* nije bilo nepristrasno stremljenje ka otklanjanju nejasnoća u teoriji, već izvesna vrsta uznemirenosti koju izaziva predstavljanje, a čija je konačna posledica stapanje upravo onih kategorija koje je teoretičar želeo jednom za svagda da razdvoji. Iz tog razloga, kako piše Dejvid Velberi (Wellbery 1984, str. 198), „upravo u onome delu *Laokoona* (u šesnaestom poglavlju) gde se čini da Lessing najsilovitije razdvaja slikarstvo i poeziju, on zapravo dovodi te dve umetničke forme u najbližu moguću vezu“. Prema Sajmonu Rihteru (Richter 1992, str. 33), strukturnu dihotomiju te dve umetnosti, koja čini suštinu Lessingove rasprave, destabilizuje „šokantni kontakt“ između „diskursa estetike“ osamnaestog veka i „nametljivog heterogenog diskursa“ prosvetiteljske nauke.²

¹ Citirano prema: Gotthold Efraim Lessing, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Rad, Beograd, 1964. Prev. sa nemačkog Svetislav Predić. (Prim. prev.)

² Videti i Jakobsovu (Jacobs 1987), koja Lessingovo nepotrebno upuštanje u polemiku oko toga da li je Vergilijev opis Laokoona poslužio kao model vajar, ili je pak bilo obrnuto, vidi kao prikriveno davanje oduška autorovom rivalstvu s Vinkelmanom u trci za kritičku prevlast. Gustafsonova (Gustafson 1993, str. 1084) smatra da je Lessingova potraga za preciznim „granicama između likovnih

U središtu interesovanja *Laokoona* zapravo je mimezis, mada razumevanje tog ključnog pojma mora prevazići konvencionalno svođenje na pitanje „umetničkog predstavljanja“, koje mu nameće teorija estetike. Ukoliko se čovek može razlikovati od životinje po svome naizgled jedinstvenom posedovanju Logosa, i ako je znak istovremeno vrsta imitacije i nešto što se njome umnožava, istraživati osnovnu prirodu i osnovne elemente semioze neizbežno znači postaviti fundamentalno antropološko pitanje: Šta je čovečanstvo? Kao što piše Erik Gans (1918a, str. 792), „omanje“ rasprave koje povremeno „uzdrmaju“ oblasti poput studija književnosti i teorije estetike – kao ona koja se bavi pitanjima jesu li tekstovi u stanju da ukažu na „stvarni“ svet koji postoji izvan njih, ili do koje su tačno mere slikarstvo i poezija slični – tragovi su glavne, ali nezvanične rasprave koja okružuje suštinu kulture i jezika, dakle osobinâ koje definišu čovečanstvo. Smisleno je, prema tome, pomisliti da će postavljanje stroge teorije o tome kako je i zašto čovečanstvo steklo jezik pomoći da se, s antropološke strane, pojasni zašto je uspostavljanje granica slikarstva i poezije – koje Lessing doživljava kao različite izraze iste, jedinstveno ljudske, sposobnosti simboličkog predstavljanja – poduhvat problematičan sam po sebi, i zbog čega to Lessing dosledno poeziju smatra superiornijim oblikom umetnosti.

Svaka teorija o poreklu jezika nailazi već na početku na kamen spoticanja koji ima do-
dirljivih tačaka s onim koji se isprečio pred Lesingom u predgovoru *Laokoonu*. Čovek i živo-
tinja očigledno su istovremeno i slični i različiti, pa ukoliko se njihova različitost ogleda u
čovekovo sposobnosti da koristi jezik, odakle mu ta sposobnost? Da li razvijeni, zreli obli-
ci predstavljanja i jezika – pri čemu je ovo prvo preduslov ovome drugom – i dalje pose-
duju tragove svoga postanka, koje se moralo poklopiti s nastajanjem čoveka *per se*? Takva
pitanja postavlja svaka istinski rigorozna semiotička teorija, koja se svojim istraživanjem
mora dotaći, kako kaže Žirar (Girard 1987, str. 91), problematične razlike između etološkog
shvatanja čovečanstva, koje otkriva „sličnosti između životinjske i ljudske društvenosti“, i
etnološkog shvatanja, koje odbija da „ljudsku kulturu iznova smesti u prirodu“. Široko za-
stupljeno shvatanje (i u Lesingovo doba i danas) da se jezik razvijao postepeno (odnosno

104

nesvesno), iz beznačajne životinjske komunikacije, predstavlja, smatra Gans (1990, str. 2), „pokušaj da se izbegne suočavanje s problemom jedinstvenosti čoveka u poređenju s njegovim životinjskim precima”.³ Pokušaji da se usvajanje jezika kod homo sapiensa objasni „kao postepen proces, koji se nadovezuje na ranije evolutivne oblike” previđaju zahtev logike da „svest mora nastati odjednom – ona mora nastati *svesno*” (Gans 1981a, str. 798).

S obzirom na to da su i Žirar i Gans stekli obrazovanje iz oblasti književne kritike, a ne antropologije, iznenađuje to što upravo njihovi tekstovi nude alternativu takvim gradualističkim teorijama.⁴ Oba autora uviđaju da definicija čoveka kao životinje koja poseduje jezik zahteva postavljanje hipoteze o diskontinuitetu između protočoveka i čoveka, odnosno davanje jednog skupa hipotetičkih odgovora na pitanja kako i zašto se jezik razvio. Takve se hipoteze zasnivaju na onome što Gans (1993, str. 8) naziva Žirarovim ponovnim otkrićem „suštinske, u biti konfliktne, prirode [mimizisa], kategorije delovanja koja je ranije posmatrana, u skladu s Aristotelovom *Poetikom*, kao neproblematičan izvor estetskog užitka”. Žirar se oslanja na Aristotelovu slutnju da je „ljudima, naime, od djetinjstva prirodan nagon za oponašanjem i [da se] čovjek od ostalih životinja razlikuje time što je najvećma vješt oponašanju te što prva svoja saznanja stječe putem oponašanja” (Aristotel 1983, str. 14). Međutim, kako objašnjava Gans (1981a, str. 800), Žirar odstupa od Aristotela primedbom da je posledica razvijenosti ljudske sposobnosti oponašanja „pojačano rivalstvo oko privlačnih predmeta, pa samim tim i opštiji konflikt koji se jedino može razrešiti

³ Tomas F. Bertono je istakao da rasprava o usvajanju jezika izložena u *Poreklu ljudske vrste* (*The Origin of Humankind*, 1994) Ričarda Likija ilustruje takvo gradualističko shvatanje. Oslanjajući se na argumente koje iznosi Stiven Pinker u *Jezičkom instinktu* (*The Language Instinct*, 1994), Liki se slaže da je jezik genetski programiran i da se zato može objasniti prirodnom selekcijom. Međutim, nastavlja Liki, „koji su to pritisci prirodne selekcije pogodivali razvoju jezika? Da se pretpostavi da ta sposobnost nije nastala potpuno razvijena, pa se moramo zapitati kakve je to prednosti jezik na nižem stupnju razvoja podario našim precima. Najočigledniji odgovor jeste taj da je takav jezik pružao efikasan način komunikacije. Ta je sposobnost zasigurno bila od koristi našim precima onda kada su po prvi put počeli da se bave rudimentarnim oblicima lova i prikupljanja hrane, čime je njihova egzistencija postala zahtevnija od života primata. Kako je njihov život postajao složeniji, rasla je i potreba za društvenom i ekonomskom usklađenošću. Efikasna komunikacija bi u tim uslovima postala sve vrednija. Prirodna selekcija bi stoga ravnomerno razvijala jezičku sposobnost. (...) Jezik kakvim ga danas poznajemo razvio [bi se tako] kao posledica zahteva što ih nameću lov i prikupljanje hrane” (str. 122-123). Videti Bertonneau 1994, str. 2-3.

⁴ U svome eseju „Razlike” (*“Differences”*), Gans primećuje da Žak Derida takođe definiše jezik kao suštinsku odliku čoveka. Razlika između Deridinog shvatanja i shvatanja Žirara i Gansa ogleda se, međutim, u tome što Derida ne priznaje antropološke implikacije svojih koncepata. Kako Gans (1981a, str. 798) objašnjava, iako čuveni neologizam *différance* služi da pokaže kako „mit o vanvremenskom postojanju, koji Derida vidi kao kamen temeljac zapadne filozofije (‘metafizike’)” nužno podrazumeva „odlaganje [i] odvajanje”, taj izraz je neuspeo u antropološkom smislu jer odbija da dà odgovor na pitanje: Šta je čovek? Gans nastavlja: „Derida se antropologijom bavi samo utoliko što ‘dekonstruisanjem’ filozofskih rešenja problema jezika, a time implicitno i problema čovečanstva, zaključuje da rešenja nema. Jezik suštinski nije u stanju da otkrije vlastito poreklo. Ne samo što se na pitanje o poreklu jezika ne može odgovoriti, već se to pitanje ne može ni postaviti, jer bi ga mogao postaviti samo jezik. Deridino shvatanje metafizike u krajnjoj instanci ne razlikuje se mnogo od Vigenštajnovog – *darüber muss man schweigen* (nem. ‘o tome se mora ćutati’ – *Prim. prev.*)” (*ibid.*).

usmeravanjem kolektivne agresije prema pojedinačnom 'obeleženom' članu grupe, i to onome čiji ga marginalni status čini prikladnom metom neprijateljstva ostalih. Pošto žrtva donosi mir zajednici u krizi, ona je prvi *sveti* predmet; (...) ona je takođe prvi *značajni* predmet i izvor svega značenja“.

Za Žirara, jezik, čije se osnovno funkcionisanje svodi na uspostavljanje suštinski mimetičkog odnosa između označitelja, prisutnog egzistencijalno, i označenog, prisutnog u umu, nastao je usred kolektivne krize u kojoj ljudska mimetičnost čiji je cilj prisvajanje predmeta nadilazi instinktivne obrasce dominacije i potčinjavanja prethodno dovoljnih da spreče razvoj fatalnog konflikta unutar vrste. Prema Gansovim rečima (1993, str. 8), jezik se javio kada je protoljudski primat postao „da tako kažemo, isuviše mimetičan da bi ostao životinja“. Da bi se suprotstavilo pretnji koju predstavlja moć imitacije da izazove konflikt, čovečanstvo je razvilo nenasilne oblike mimezisa čiji je cilj proizvodnja značenja koja otklanja opasnost što je zajednici nameće mimezis u službi prisvajanja.⁵

Među brojnim primenama i razradama Žirarove „mimetičke teorije“ ponuđenim otkako je on prvi put opisao „mimetički trougao“ u knjizi *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) (kasnije objavljenoj pod naslovom *Obmana, želja i roman* [Deceit, Desire and the Novel, 1965]), nijedna nije do te mere razvijena i logički precizna kao Gansova. Počev od dela *Poreklo jezika* (*The Origin of Language*, 1981b), Gans je posvetio četiri knjige i brojne članke pomnijem definisanju Žirarove scene nastanka i razvijanju „generativne antropologije“, teorije čoveka koja teži da razume kako su kategorije čovečanstva koje ga pobliže određuju – religija, moral, razmena i želja – oformljene u „trenucima“ čina nastanka. Pojava jedne takve kategorije, estetike, od naročite je važnosti za naše bavljenje *Laokoonom*, te njen prikaz sledi.

Kao što je već primećeno, za Žirara (Girard 1987, str. 99), „leš kolektivne žrtve“ postaje drevni označitelj zahvaljujući svojoj sposobnosti da posluži kao središte „nove vrste interesovanja“ prvobitne zajednice. Gans (1993, str. 8-9) primećuje da takvo novonastalo interesovanje ne potiče nužno ili evidentno ni od tenzija koje dovode do čina nastanka, niti od „mehanizma stvaranja žrtvenog jagnjeta“, što te tenzije razrešava, te iznosi pretpostavku da je ključni trenutak očovečenja bio „prekinuti gest prisvajanja“ koji grupa istovremeno upućuje privlačnom predmetu što budi njen apetit, kakav je, recimo, „telo krupne životinje“.

Takav predmet potencijalno predstavlja središte konflikta, pošto su apetiti svih usmereni na nešto što ne može svima pripadati... Stoga, kršeći hijerarhiju dominacije, sve ruke posežu za predmetom; ali, istovremeno, svakoga od prisvajanja odvraća pogled na sve ostale koji posežu u istom pravcu. „Zastrašujuća simetrija“ situacije ne dozvoljava nijednom učesniku da se suprotstavi drugima i pokret privede kraju. Centar kruga naizgled poseduje odbojnu, svetu silu koja ne dozvoljava da ga zauzmu pripadnici grupe, a gest prisvajanja pretvara u gest designacije, odnosno u ostenzivni znak.

⁵ U tom pogledu, Žirarova teorija slična je Frojdovoj koncepciji, izloženoj do detalja u delu *Totem i tabu*, prema kojoj je *fons et origo* kulture želja da se „očuva sećanje“ na ubijenog oca. Za Žirarovo objašnjenje razlika između svog i Frojdovog shvatanja prvog ubistva, videti *Nasilje i sveto* (1990), pogotovo osmo poglavlje.

Drevna kategorija čovečanstva, dakle, jeste svetinja. Sekundarna, ali podjednako konstitutivna ljudska kategorija, estetika, slična je, tvrdi Gans, ali ne identična, doživljaju navodne svetosti centra. Može se reći da „središte interesovanja kolektivnih apetita“, kako piše on, ima obeležje svetog „kada se javlja kao izvor te energije odbijanja, koja je zapravo energija samih međusobno isključivih apetita“ (*ibid*, str. 117). Za razliku od toga, estetika je doživljaj samog kolektivnog čina designacije kao izvora nedostupnosti centralnog predmeta. Posredovanje koje vrši znak nije naprosto posledica straha pojedinca od kolektivne odmazde što preti zbog toga što je prišao predmetu. Designacija postaje integralni deo samog predmeta; ona obeležava estetsku formu svetog predmeta, čija je sila doživljena kao nezavisna od predstavljanja. U estetskom doživljaju, pojedinac zamišlja da se predmet želje može posedovati, ali on ili ona mora da potom zamisli predmet kao netaknuti designat znaka kako bi ga želeo. Takvo oscilovanje između zamišljenog posedovanja i osvedočene netaknutosti obeležje je svakog estetskog doživljaja, uključujući doživljaj „prirodne“ lepote (*ibid*, str. 117-118).

Prema tome, suštinski paradoksi na koje ukazuju Velberijeve i Rihterove semiotički zasnovane analize *Laokoon*a, možda ne proističu iz pretpostavljenih nestabilnosti kulturno definisanog (tj. proizvoljnog) ili kontradiktornog skupa odnosa između znaka i označenog, već iz pragmatički paradoksalne prirode situacije u kojoj se prvi znak javio. Kako Gans piše (*ibid*, str. 104), odnos između znaka i predmeta na koji se odnosi neizbežno je problematičan, jer gest designacije prvobitno nije otkrivao „biće predmeta“, već „zabranu koja razdvaja korisnika znaka od designata“. Znak ukazuje na predmet jer otelotvoruje odbacivanje predmeta. Umesto da o znaku razmišljamo kao o podsetniku na prisustvo referenta, trebalo bi ga razumeti kao podsetnik na zabranu koja stoji nad referentom. U poznatoj ilustraciji pragmatičkog paradoksa, vršilac eksperimenta nalaže svome ispitaniku da ne misli na slona, čime postiže upravo suprotan efekt. Ulogu i funkciju znaka u činu nastanka trebalo bi shvatiti slično položaju vršioca eksperimenta; znak nam govori: „Nemoj pokušavati da poseduješ predmet!“, i time izaziva zamišljeno posedovanje predmeta, odnosno našu želju za njim. Problematične razlike koje postoje u Lesingovom pokušaju da u *Laokoonu* jednom za svagda utvrdi propisnu među koja razdvaja slikarstvo i poeziju mogu se stoga shvatiti kao odjeci čina nastanka. Ne treba da iznenadi to što se te razlike s većom žestinom javljaju u tekstu koji teži da ponovo uspostavi zaboravljenu, ali fundamentalnu razliku između kategorija ljudske delatnosti, pošto Lesingov pokušaj da se vrati prvobitnim principima nužno podrazumeva suočavanje s osnovnim strukturama i elementima mimezisa, uključujući i one oblike koji vode konfliktu, a koji prethode mimezisu kao vidu predstavljanja. Razlika između slikarstva i poezije, drugim rečima, nije problematična zato što njihova zajednička osnova i zajednički telos navode teoretičara da prikrije navodno suprotstavljene diskurse, već zato što predstavljanje kao osnovna kategorija ljudske delatnosti zadržava pojedine potencijalno konfliktne, paradoksalne odlike mimetičkog prisvajanja, iz kojeg je poteklo. Da je to slučaj pokazuje pregled načina na koji Lesing dolazi do jedne od najvažnijih distinkcija što ih u *Laokoonu* postavlja između slikarstva i poezije, a to su ograničene mogućnosti kojima se odlikuje slikarstvo kada treba prikazati prelomni trenutak. Taj zaključak je uvod u uopšteniju tvrdnju u osamnaestom poglavlju, da „ostaje pri tome: vremenski redosled je oblast pesnikova, kao što je prostor oblast umetnikova“ (Lesing 1964, str. 71).

2.

Široko rasprostranjena kritička zabluda koju Lesing opisuje u predgovoru *Laokoonu* – situacija koja ga, kako on nagoveštava, primorava da se prihvati pera – slična je krizi nekontrolisanog mimezisa koju i Žirar i Gans posmatraju kao uvod u pojavu prvog znaka, i to mnogo govori. Za Lesinga, lakoća s kojom je moguće reprodukovati znake, a koja, kako Gans primećuje (1993, str. 9), proističe iz činjenice da su „znaci brojni jer se mogu reprodukovati po volji“, dovela je do stanja koje možemo nazvati semiotičkom opijenošću. Čini se, zapravo, da prihvatanje ontološke valjanosti takve vrste nepodeljenosti, koje Lesing smatra nekritičkim i kojim se odlikuje moderno doba, ukazuje na razmere degradacije intelektualne pronicljivosti od antičkih vremena. „Aristotel, Ciceron, Horacije i Kvintilijan“, piše on, odlikovali su se „umerenošću i tačnošću“ u primeni principa i pouka slikarstva na „besedništvo i poeziju“ (Lesing 1964, str. 3). S druge strane, „mi moderni“ poništili smo razlike što su ih stari pažljivo postavili, i „njihove šetačke staze pretvarali u drumove, pa makar se zbog toga kraći i sigurniji drumovi sužavali u putanje, kao što su one što vode kroz pustinju“ (*ibid*, str. 3-4).

Kako bi okončao tu krizu predstavljanja, Lesing na sebi svojstven način okreće pogled ka prošlosti i oživljava – na intelektualnom i metaforičkom nivou, doduše – čin designacije i prinošenja žrtve što pripadaju sceni nastanka čovečanstva kakvom je shvataju Gans ili Žirar. Vođen pravilom da se na ljutu ranu stavlja ljuta trava, Lesing nagoveštava da jedino nasilna podela na slikarstvo i poeziju može biti dovoljna da ponovo uspostavi održive kritičke kategorije. Zato ne treba da iznenadi što u Lesingovoj razradi ideje o prelomnom trenutku nailazimo na uporno, možda i opsesivno vraćanje efikasnosti rituala prinošenja žrtve.

Prelomni trenutak je prvo obličje Lesingove najosnovnije distinkcije između slikarstva i poezije predočene u *Laokoonu*. Međutim, Lesing ne shvata niti predočava taj ključni pojam isključivo kroz prizmu estetike. Njegova razrada ideje o prelomnom trenutku, od drugog do četvrtog poglavlja, izložena je u kontekstu implicitnog, ali dalekosežnog preispitivanja problema predstavljanja nasilja. Kakve to posebne zahteve opis nasilja postavlja pred slikara i pesnika? Kakvo je predstavljanje zamišljenog nasilja u poređenju sa spektaklom stvarnog nasilja? Iako „pozorište nije arena“ (*ibid*, str. 24), kao što Lesing ističe u četvrtom poglavlju, ono s njom deli suštinski istu strukturu, a kao što je to slučaj i sa slikarstvom i poezijom, jasno uočljiva razlika među njima ne bi zahtevala dalje pojašnjavanje. Drugim rečima, iza Lesingove razrade ideje o prelomnom trenutku krije se potencijalno uznemiravajuća slutnja da pozorište i arena dele neke suštinske odlike. Prema tome, ubedljivo dokazivanje inferiornosti pozorišta spram poezije, ukazivanjem na neizbežnu ograničenost slikarstva na predstavljanje „jednog jedinog trenutka“ (*ibid*, str. 16), bilo neposredno pre ili nakon nasilnog vrhunca, nije neophodno samo zbog neutralnog insistiranja na kritičkoj preciznosti, već ga nameću i etički razlozi. Za Lesinga, slikarstvo nastaje objašnjavanjem prelomnog trenutka i etički je stigmatizovano kao način predstavljanja kojem je u većoj meri svojstven čin žrtvovanja.

Stigmatizacija slikarstva, međutim, ne proističe isključivo iz materijalnosti medijuma. Štaviše, potreba da se izbegne eksplicitno prikazivanje nasilja ponovo uzrokuje dvojaku, čak paradoksalnu prirodu žrtvenog rituala, onakvog kakvim ga shvataju Žirar i Gans. Prema Žiraru, prinošenje žrtve je drevni ritual čovečanstva, odjek nasilnog razrešenja krize na-

stanka, sadržanog u prvom takvom ritualu. Njegove ritualne manifestacije mogu se stoga posmatrati kao primeri simboličke prevencije, kojom zajednica oslobađa nakupljenu mimetičku tenziju tako što iznova oživljava nasilni čin eliminacije nasilja, kojim se odlikuje čin nastanka čovečanstva, i to najčešće, mada ne i uvek, naglašeno ublaženim, manje nasilnim formama. Međutim, da bi se pri tome postigao uspeh, prinošenje žrtve mora da izbriše sećanje na svoje stvarne korene, prirodu i svrhu, jer pokazivanje onoga što žrtvena praksa zapravo jeste, odnosno ritualnog ubistva nevine žrtve, značilo bi izvravanje takve prakse opravdanim moralnim preispitivanjima. Odnos rituala prinošenja žrtve prema nasilju stoga je krajnje mistifikovan: iako taj ritual istovremeno evocira nasilje i primenjuje ga, sve što se postiže jeste mistifikacija uzročno-posledičnog odnosa nasilja i konfliktnog mimezisa (Girard 1987, str. 22-30). Za Lesinga, ograničenost slikarstva na predstavljanje prelomnog trenutka podrazumeva slično mistifikovano podsećanje na vezu između mimezisa i nasilja. Prema tome, ne samo što su Grci izbegavali prikazivanje ekstremnih osećanja u vajarstvu, već su često očaj ublažavali „u neveselost“.

No tamo gde to ublažavanje nije moglo da se učini, a gde bi očajanje isto toliko umanjivalo koliko i unakažavalo – šta je tu radio Timant? Njegova slika Žrtvovanje Ifigenije – u kojoj je, dodelivši svima koji su stajali unaokolo stupanj žalosti koji im je priličio, očevu lice, koje je trebalo da pokaže njen najviši stepen, pokrio – poznata je, i mnogo je lepih stvari o njoj rečeno. (...) Ali Timant je poznavao granice koje gracije postavljaju njegovoj umetnosti. On je znao da se očajanje koje je Agamemnonu kao ocu pripadalo ispoljava krivljenjem lica, što je uvek ružno. Dokle su se lepota i dostojanstvo mogli spojiti s izrazom, dotle ga je predstavljao. Ružno bi rado bio preskočio, rado ublažio; ali kako mu njegova kompozicija nije dopuštala ni jedno ni drugo, šta mu je drugo ostajalo nego da ga pokrije? – Što nije smeo da naslika ostavio je da se nasluti. Jednom reči, to pokrivanje je žrtva koju je umetnik prineo lepoti. Ono je primer ne kako s izrazom treba ići preko granica umetnosti, nego kako ga treba potčiniti prvom zakonu umetnosti, zakonu lepote. (Lesing 1964, str. 13-14)

Slikarevo žrtvovanje mimetičke verodostojnosti zakonu lepote, prema tome, čin je prikriivanja. Ono pošteđuje posmatrača potencijalno uznemiravajućeg pogleda na Agamemnonovu neizrecivu patnju – ili će biti da je zapravo opšta krivica za Ifigenijinu smrt ono što Timant skriva? Da je to drugo u pitanju nagoveštava i Lesingov (*ibid*, str. 18) drugi primer prelomnog trenutka u slikarstvu, Timomahov izostavljeni prikaz Ajantovog ludila: „Ajant se nije pojavio kako besni među stadima i vezuje i ubija goveda i jarce kao ljude. Njega je umetnik prikazao kako posle tih bezumnih junačkih dela sedi iznuren i donosi odluku da samog sebe ubije. I to je zaista pobesneli Ajant, ne zato što baš sada besni, nego što vidimo da je besneo; jer o veličini njegovog besa najživlje donosimo zaključak po očajnom stidu koji i sam zbog njega oseća. Buru vidimo po olupinama i leševima koje je izbacila na obalu“ (*ibid*). U oba primera, slikarevo ograničenje na prelomni trenutak svodi se na žrtvovanje koje, slično Žirarovom shvatanju, skriva ili temporalizuje fundamentalnu ulogu koju nasilje igra u pripisivanju značenja. Ukoliko, kako Lesing smatra, fenomenološki horizont predstavljenog nasilja i očajanja čini posmatračevo znanje o stvarnom nasilju, tada daleko

drastičnija faustovska pogodba koju je slikarstvo načinilo sa zakonom lepote traži od vajarstva naročito zahtevnu žrtvu – odricanje mogućnosti estetske scene da ukaže na kulturnu i kognitivnu istinu.

Prednost poezije u tom pogledu proističe pre svega iz njene sekvencijalne prirode. Za Lesinga, poezija je u stanju da bolje od slikarstva imitira strukture radnji, čime postiže sveobuhvatnije otkrivanje etičkog značaja sadržanog u sceni patnje. Nesputanost poezije ograničenjima koja su nametnuta slikarstvu, međutim, omogućava joj da sveobuhvatnije predstavi ono što Lesing, a kasnije i Gans, smatra u suštini temporalnim, oscilujućim doživljajem estetskog, za razliku od statičnosti koju poseduje ono što je samo sveto ili značajno. I Sofoklova književna veličina i urođena nadmoć poezije prisutni su, smatra Lesing, u majstorskom načinu na koji grčki dramski pisci opisuju stradanje Filoktetovo, čija je agonija uvek prikazana u svoj svojoj silini. Zapravo, piše Lesing (*ibid*, str. 20), „kako je divno pesnik umeo ideju [Filoktetovog] telesnog bola da pojača i proširi“. To postiže pre svega pretvaranjem Filoktetove „božje kazne“ iz bolesti u ranu, u kojoj je „jedan više nego prirodan otrov bujao neprekidno, (...) i samo jači napad bola imao je svoje određeno vreme, posle koga je nesrećnik padao u opojan san u kome se njegova iscrpena priroda morala oporavljati da može opet da pođe na svoj put stradanja“ (*ibid*). Osim toga, Sofokle je naglasio Filoktetov telesni bol time što ga je „spojio s drugim nesrećama koje, takođe, posmatrane svaka za sebe, ne bi mogle osobito dirnuti, ali koje su tim spojem dobile takvu istu melanholičnu boju kakvu su, sa svoje strane, davale telesnim bolovima“ (*ibid*, str. 21). Usamljenost centralne figure i turobni uslovi u kojima se nalazi dovode do naizmeničnog smenjivanja akutne patnje koju nameće telesni bol i manje naglašenog (melanholičnog) osećanja očajanja, a „nijedno sažaljenje nije jače, nijedno ne topi svu dušu više od onoga koje se meša s predstavama očajanja“ (*ibid*, str. 21-22).

U Sofoklovim rukama, poezija demonstrira svoju moć da ponovo oživi temporalne tenzije koje čine okvir scene nastanka lepote. Poput prvobitnog predmeta estetskog promišljanja, Filoktetovo prisustvo u centru scene predstavljanja čini ga predmetom želje, i to takve koja se manifestuje kao zavist spram sposobnosti stradalnika da izazove sažaljenje publike. On je, međutim, egzistencijalno odsutan i odstranjen, zbog svoje odvratne gnojne rane i svoje izolacije. Dok slikar može da prikaže prvi od ta dva razloga, drugi ne može, jer uramljena slika dozvoljava posmatraču da zaključi kako bi eventualni pratioci mogli biti prisutni izvan okvira slike. Pesnik je stoga, u većoj meri od slikara, u mogućnosti da prikaže scenu u celosti, ili preciznije rečeno, interakciju centra i periferije u stvaranju lepote. Sofoklov Filoktet, prema tome, ne pogađa samo na emocionalnom nivou; on je lep i zbog toga što je poslužio vrlo slično Gansovom estetskom znaku. Nedostupnost i poželjnost se udružuju tako da njegovo stradanje „topi svu dušu“.

Lesingu, međutim, nije dovoljno to što nadmoć poezije nad slikarstvom potiče isključivo od njene naglašenije sposobnosti da kod posmatrača izazove saosećanje prema predmetu estetskog predstavljanja. Činjenica da se Lesingova rasprava bez razlike okreće predstavama nasilja i patnje kada treba naći primere osnovnih mehanizama oba načina predstavljanja Lesinga približava uočavanju tvorbenih veza između mimezisa, nasilja i estetike. On čak to priznaje u naizgled usputnom komentaru, dok detaljnija analiza te di-gresije otkriva da ona ima značajnu ulogu u sveukupnim ciljevima *Laokoona*.

Na tvrdnje Adama Smita o „prigovoru povređene pristojnosti“ pri pogledu na Filokteta koji „cvili“, „više“ i koga „spopadaju najgrozniji grčevi“ (*ibid*, str. 22), Lesing odgovara iskrenim priznanjem da je „Ciceronova filozofija malo po [njegovom] ukusu“, čime ne teži da odbaci Smitovu konkretnu zamerku koliko da utvrdi postojanje etički neprihvatljive paralele između stoicizma i neizbežne težnje slikarstva da prikrije realnost ljudske patnje. Lesing piše:

*[Ciceronova filozofija je malo po mome ukusu], a najmanje ona koju iznosi na pazar u drugoj knjizi Tuskulanskih pitanja povodom trpljenja telesnog bola. Čovek bi morao da pomisli da hoće da dresira gladijatore, toliko se žesti protiv spoljašnjeg izraza bola. (...) On kod Sofokla samo čuje Filokteta da jauče i više, a potpuno previđa njegovo ostalo postojano ponašanje. Odakle bi, inače, uzeo priliku za svoj retorski ispad protiv pesnika? Oni nas tobože „čine mekušnima jer najhrabrije ljude iznose kako plaču“. Neka ih puste da jauču, jer pozorište nije arena. Osuđenom ili najmljenom borcu priličilo je da sve čini pristojno i da trpi. Od njega se nije smeo čuti nijedan glas jauka, i videti nikakav bolni trzaj. Jer, pošto je trebalo da njegove rane, njegova smrt, uveseljavaju gledaoce, morala je veština da ih nauči da sakriju svako osećanje. I najmanje njegovo ispoljavanje probudilo bi sažaljenje, a češće probuđeno sažaljenje uskoro bi učinilo kraj tim ledeno groznim prizorima. (*ibid*, str. 23-24)*

Sažaljenje je osnovna komponenta tragične pozornice, jer je to najpouzdaniji način da scena patnje posluži kao lokus etičkog otkrovenja. Da je to slučaj pokazuje poređenje „baš suprotnih“ konvencija koje rukovode fiktivnim i stvarnim spektaklima nasilja. To poređenje je sadržano unutar psihološki konceptualizovanog pojma „prirodnog“. Tragični junaci „moraju da (...) ispolje svoje bolove, i da puste samu prirodu da u njima deluje. Ako odadu da su naučeni i primorani, ostavljaju naša srca hladna“ (*ibid*, str. 24). Iz toga sledi da su obuka gladijatora i njihova uzdržanost neprirodni i da prvenstveno oni doprinose neuspehu umetnika: „Ja sam tvrdo uveren da su gladijatorske igre bile glavni uzrok zbog kojeg su Rimljani u tragičnom rodu ostali toliko ispod osrednjosti. Gledaoci su se u krvavom teatru odvikli da vide pravu prirodu, i tu je jedan Ktesije svakako mogao da uči svoju umetnost, ali nikad Sofokle“ (*ibid*).

Sama veza stoičkog koda sa degradiranom i degradirajućom estetikom krvave arene nije, međutim, dovoljan osnov za poništavanje njegovog legitimiteta. Lesingov cilj pri uvođenju arene u razradu ideje prelomnog trenutka nije da naprosto istraži fenomenologiju opažanja, već da utvrdi, na najčvršćem osnovu koji mu stoji na raspolaganju, etičku nadmoć poezije nad slikarstvom. Timant je iskoristio nemuštosť slikara kako bi izbegao ne samo estetski problem, već i moralni: onaj koji nameće Agamemnonova neprirodna – i samim tim zloslutna – odluka da pristane na smrt svoje kćeri. Pokrivanje kojem Timant pribegava ne izbegava tako nemogućnost izmirenja očajanja i lepote, već nemogućnost prikazivanja Agamemnonove stoičke uzdržanosti tako da se generalovim postupcima nema šta zameriti. Poetska, pogotovo tragična, artikulisanost stoga na kognitivnom i etičkom planu otkriva više nego slikarstvo, koje, poput prinošenja žrtve, samo po sebi ne sadrži mogućnost razumevanja. Prema Rihterovom shvatanju (Richter 1992, str. 89), Lesingova težnja da uzvisi poetsko predstavljanje nad slikarstvom neizbežno biva poljuljana

na ključnim mestima u *Laokoonu* nepredviđenim, užasavajućim prikazivanjem „lešine jezika što tvrdoglavo ostaje prisutna“. Rihter pokazuje da, iako se Lesing nada da će poezija, kao medijum duha, dovesti do rođenja „prelepe, krilate figure [koja] leti u njegov zaborav – ‘*dass mann nicht an ihn dächte*’“⁶ (*ibid*), ono što se neizbežno pojavljuje jeste nešto *frostig*.⁷ Jezik tako ukazuje na smrt. Naša analiza, s druge strane, zauzima stav da je potencijalno skandalozna materijalnost jezika, prema Lesingovom shvatanju, više nego nadomeštena sposobnošću diskursa da dovede do otkrovenja, te da jezik vodi dalje od patnje i smrti, a ne ka njima. Zapravo, kako se stavovi izneti u *Laokoonu* usložnjavaju, Lesingovo ubeđenje u to jača, a što su veći odlučnost i sigurnost s kojima ispisuje razlike između ograničenih mogućnosti slikarstva i poezije, to on eksplicitnije opisuje jezik kao alternativu nasilju. I zaista, do osamnaestog poglavlja, kriza neizdiferenciranosti koja je dala povoda delu na zadovoljavajući način je rešena, te je Lesing (Lesing 1964, str. 71) voljan da objavi primirje između slikara i pesnika, čiji im uslovi dozvoljavaju da „na krajnjim granicama [njihovih oblasti] vlada međusobna trpeljivost, koja na miran način izravjava mala zakoračivanja koja je jedan – s obzirom na okolnosti prinuđen da u brzini čini u prava drugoga“.

Lesing ne navodi na šta konkretno misli pod „mirnim načinom izravnavanja“ takvih zakoračivanja. Primer koji on navodi kao ilustraciju prestupā koje čini pesnik ukazuju, međutim, na to da njegovo iskoračenje u teritoriju slikara podrazumeva manji rizik od raspirivanja otvorenog ratovanja između dve umetnosti, nego što bi podrazumevala suprotna situacija. Ipak, mnogo toga govori činjenica da on stvara metaforu slikarstva i poezije kao zavađenih strana, jer time njegova navodna izolovana diskusija o estetici biva stavljena u kontekst osnovnog ljudskog problema nasilja. Uprkos Lesingovom šaljivom tonu, primirje koje u *Laokoonu* nakon duže rasprave biva sklopljeno između slikarstva i poezije ostaje krhko, jer se čini da mogućnost poezije da ponudi u etičkom smislu приметно uspeh izvedbu scene predstavljanja poseduje moć da iznova probudi prezir slikarstva. Nešto je stoga neophodno da donese poeziji njenu konačnu etičku pobedu. Lesing to pronalazi u *ekfrazi*, pesnikovom bojažljivom prisvajanju slikarske živopisnosti. A opet, poziva se na Homera da bi pokazao kako poezija prevazilazi slikarstvo kada treba otkriti etički sadržaj statične, slikovne scene.

Ahilov štit, nadugačko opisan u osamnaestom pevanju *Ilijade*, predstavljao je za Lesingove neposredne prethodnike svojevrstu enigmū. „Stariji Skalinger, Perō, Terason i drugi“ (*ibid*, str. 76) iznose primedbu da je Homer opisao veći broj slika no što može stati na površinu štita. Lesing podseća svoje čitaoce da se to obilje ilustracija bar donekle može objasniti prisećanjem da je Homer za štit rekao da je „sa svih strana umetnički izrađen“ (*ibid*). Međutim, bolje objašnjenje iznova priziva veću slobodu imaginacije koja je, prema Lesingu, data pesniku. Nakon što citira stihove 497-508,⁸ Lesing primećuje (*ibid*, str. 78):

⁶ Nem. „da se na njega ne bi mislilo“. (*Prim. prev.*)

⁷ Nem. „hladno kao led“. (*Prim. prev.*)

⁸ *Mnoštvo naroda bježe u skupštini; tu se je svađa rodila: prela se čovjeka dva krvarine radi za ubijenog nekog; govorio ljudima jedan, sve da je dao, a drugi nijeko, da primio nije: oba željahu oni pred obranim prekinut sućem,*

Istina je da sve što Homer kaže nije moglo biti spojeno u jednoj slici: optužba i poricanje, izlaganje svedoka i dovikivanje podeljene svetine, napor glasnika da umire metež i izjave porotnika – stvari su koje idu jedna s drugom, i koje ne mogu postojati jedna do druge. Ali ono što – da se školski izrazim – u slici nije bilo sadržano actu nalazilo se u njoj virtute, a jedini pravi način da se materijalna slika opiše rečima je taj da se ona poveže s onim što se zaista vidi i da se ne drži u granicama umetnosti, u čijim granicama pesnik može, doduše, da nabroji podatke za sliku, ali nikad ne može da stvori samu sliku.

Ponovo, semiotička mana slikarstva iskazana je u skladu s ekonomijom žrtvovanja. Pošto je ograničen na prikazivanje „jednog jedinog trenutka“ (*ibid*, str. 71), slikar se u korist kompromisa koji njegov medijum sklapa sa zakonom lepote odriče i najmanje šanse da ostvari kognitivnu jasnost kada je predstavljeni predmet u pitanju. Međutim, nije slučajno to što je Lesing od svih primera homerovske ekfrazе koji su mu stajali na raspolaganju izabrao baš taj. Kao što je to bio slučaj sa Timantovim i Timomahovim slikama, predmet slike je, uopšteno govoreći, nasilje. Prednost koju poezija ima nad slikarstvom pri prikazivanju scena nasilja, a koja se pomalja u ovoj analizi, u najmanju ruku je dvojaka. Kao prvo, vremensko otkrivanje lingvističkih znakova pobliže odražava suštinsku vremensku strukturu događaja. Kao drugo, prednost koja, doduše, ima još značajnije posledice jeste poetsko otkrivanje fundamentalno etičke orijentacije verbalnog diskursa. Tačan sadržaj pojedinačne slike koja izaziva Homerov imaginacijski uzlet manje je važan od činjenice da ta ekfrazа ukazuje na sposobnost jezika da scenu nasilnog ljudskog konflikta preoblikuje u diskursu i tako je spreči. Jezik omogućava uzbuđenoj masi da razmeni reči, relativno bezbedne znakove, umesto udaraca i uboda kopljem, to jest stvari, na šta bi ih njihov sukob neposredno naveo kada ne bi na raspolaganju imali prefinjena semiotička sredstva koja im jezik pruža za izražavanje različitih shvatanja. Medijum poezije, poput medijuma sudskog procesa zahvaljujući kojem Homerova podeljena rulja biva preinačena iz preteće svetine u građane, jeste jezik. Pesnik može tako, pouzdanije od slikara, da pokaže kako „optužba i poricanje, izlaganje svedoka i dovikivanje podeljene svetine“, kao i „napor glasnika da umire metež“ dovode do „izjave porotnika“.

3.

„Sada već kanonsko čitanje *Laokoona*“, kako Eva Knot (1995, str. 34) naziva tumačenje Dejvida Velberija, počinje otvorenim iznošenjem semiotičkih pretpostavki koje čine podlogu njegove analize:

*raspru, a narod je jednom i drugome viko pomažuć.
Narod su mirili ondje glasnici, starješine pak su
sjedile na glatku svaki kamenu u svetome krugu.
Skeptre glasnogrlih držeć glasnika u rukama svojim,
s njima se dižuć jedan iza drugog zborahu pravdu.
Zlatna talenta dva u srijedi med njima bjehu,
da budu onom tko pravdu među njima najbolje rekne.*

(U svom prevodu *Laokoona*, Svetislav Predić ove stihove citira prema sledećem izdanju: Homer, *Homerova Ilijada*, prev. Toma Maretić, priredio Stjepan Ivšić, Zagreb, „Matica Hrvatska“, 1948 – *Prim. prev.*)

(1)... proizvodnju, distribuciju i interpretaciju znakova unutar kulture uređuje određena teorija o dubinskoj strukturi, sistem pretpostavki, da tako kažemo, o tome šta čini znak i šta je to što treba sa njime činiti; i (2)... ta opšta teorija jezika i znakova određuje smernice za organizaciju estetskog polja (ali i drugih domena). (Wellbery 1984, str. 1-2)

Velberi (*ibid*, str. 35-36), prema tome, Lesingovo uspostavljanje zakona koje regulišu slikarstvo i poeziju vidi kao i samo po sebi ustrojeno skupom viših zakona koji upravljaju „praktičnim i teorijskim odnosima što su na snazi između jezika, znanja i iskustva“. Međutim, ti su zakoni, po Velberiju, zasnovani na pojmu znaka koji dovodi do ludila svojom dvosmislenošću i protivreči sam sebi. Ograničen usvojenim pojmom znaka kao „istovremeno suštinskog i slučajnog“ i shvatanjem znaka kao „medijuma znanja, ali i pogreške“ (*ibid*, str. 35), Lesingu, smatra Velberi, ne preostaje ništa drugo do neuspeh u pokušaju da razdvoji slikarstvo i poeziju. Poput njegovoga znaka, kritičar je zarobljen između „opažanja i božanske spoznaje“, pa je stoga primoran da zagovara estetiku koja „za svoj imanentni *telos* ima preobražaj konvencionalnih procesa označavanja (simboličke spoznaje) u jezik koji 'prikazuje pojmove kao da su nam pred očima'" (*ibid*, str. 41-42).

Velberijev cilj naravno nije da optuži Lesinga za nekakav kritički neuspeh, već da definiše važna obeležja onoga što on naziva „metasemiotikom“ prosvetiteljstva. Ali, koliko god kritike poput tih služile da ukažu na to da se estetika može shvatiti kao „deo šire društvene matrice“ (*ibid*, str. 228), njihovo vlastito odbijanje da kulturu shvate kao ista osim izraza metasemiotike ne dozvoljava im da uzmu u obzir mogućnost da je Lesingov nesumnjivo uticajan esej mogao otkriti i očuvati vredne uvide u nepobitne odlike čovečanstva – odnosno, da je mogao donekle postići ono što je Lesing sebi postavio kao cilj.

Prednost tumačenja ponuđenog u ovom eseju nad usko strukturalističko-semiotičkim i dekonstrukcijskim pristupima ne proističe, međutim, isključivo iz „rehabilitovane“ slike *Laokoona* koju on nudi. Naprotiv, on ukazuje na to da zaključci do kojih Lesingova analiza neizbežno dolazi nisu rezultat pretpostavljene „proizvoljnosti“ znaka ili prirode predstavljanja koja samu sebe prikriva i zatupljuje, već, da upotrebimo izraz Renea Žirara, „bezizlazne dileme“ mimezisa – činjenice da takvo ustrojstvo mimezisa koje dovodi do konflikta i njegovi zreli, razvijeni oblici, svojstveni predstavljanju, dele isto poreklo. Ta činjenica se ne da zaboraviti i preći destabilizacijom. Konkretne mogućnosti i osobine slikarstva i poezije, priznaje i Lesing, teško je opisati i razdvojiti. Postoji prirodna ljudska sklonost ka tome da se one približe, ali i ta sklonost sama dosta toga otkriva. Ne samo što otkriva suštinske osobine ta dva načina predstavljanja, već otkriva i ponešto o čovečanstvu, za koje je predstavljanje ambivalentan, možda i paradoksalan dar. Razlika između poezije i slikarstva koja se pomalja iz Lesingove analize pitanje je stepena, a ne vrste, ali funkcionalne implikacije te razlike imaju značajne posledice. Slikarstvo i poezija predstavljaju manifestacije iste suštinske ljudske sposobnosti; do njihove relativne vrednosti stiže se uzimanjem u obzir njihovih različitih mogućnosti da predstavie neizbrisiva bivstvovanja koja izaziva jezik, bilo slikarski ili poetski. Cilj estetskog diskursa za Lesinga je stoga isto što i za Žirara i Gansa – iznalaženje načina da se čovek razume. Ispitivanje razlike između slikarstva i poezije znači, prema tome, rasvetljavanje bliske srodnosti predstavljanja i nasilja, a ne njeno prenebregavanje, analogizacija ili previđanje. To što se Lesing iznova vraća na primere

predstavljene patnje i nasilja u pokušaju da razdvoji „sestrinske umetnosti“ pokazuje da on smatra da se takav poduhvat ne može preduzeti, a da se ne uzme u obzir predstavljanje kao aspekt čovečanstva koji ga definiše. Ukoliko u okviru smirene spoljašnosti Lessingovog prosvetiteljskog diskursa postoji nestabilno, ključalo jezgro, to je zato što je on, poput mnogih svojih savremenika, odgovorio na izazov zasnivanja estetike na potencijalno zastrašujućim istinitostima kojima se odlikuje samo čovečanstvo.

Izvornik: Matthew Schneider, "Problematic Differences: Conflictive Mimesis in Lessing's 'Laokoon'", *Poetics Today*, Vol. 20, No. 2, *Lessing's Laokoon: Context and Reception*. (Summer, 1999), str. 273-289, Duke University Press.

(S engleskog prevela **Viktorija Krombholc**)

LITERATURA:

- Aristotle *Poetics*, prev. Gerald F. Else, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986 (Aristotel, *O pjesničkom umeću*, prev. Zdeslav Dukat, Zagreb, „August Cesarec“, 1983).
- Bertonneau, Thomas F., "The Generative Anthropology of E. L. Gans: An Introduction", saopštenje na godišnjem sastanku Mičigenske akademije, East Lansing, 1994.
- Freud, Sigmund, *Totem and Taboo*, prev. James Strachey, London: Routledge and Kegan Paul, 1960.
- Gans, Eric, "Differences", *Modern Language Notes* 96(4), 1918a, str. 792-808.
- , *The Origin of Language*, Berkeley: University of California Press, 1918b.
- , *Science and Faith*, Savage, MD: Rowman and Littlefield, 1990.
- , *Originary Thinking*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1993.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961.
- , *Deceit, Desire, and the Novel*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1965.
- , *Things Hidden since the Foundation of the World*, prev. Stephen Bann i Michael Metteer, Stanford, CA: Stanford University Press, 1987.
- , *Violence and the Sacred*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1977 (Žirar, Rene, *Nasilje i sveto*, prev. Svetlana Stojanović, Novi Sad, „Književna zajednica Novog Sada“, 1990).
- Gustafson, Susan E., "Beautiful Statues, Beautiful Men: The Abjection of Feminine Imagination in Lessing's *Laokoon*", *PMLA* 108(5), 1993, str. 1083-1097.
- Homer, *Iliad*, prev. Robert Fitzgerald, New York: Anchor, 1974.
- Jacobs, Carol, "The Critical Performance of Lessing's *Laokoon*", *Modern Language Notes* 102(3), 1987, str. 483-521.
- Knodt, Eva, prikaz knjige *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain* Sajmona Rihtera, u *Germanic Review* 70(1), 1995, str. 34-35.
- Leakey, Richard, *The Origin of Humankind*, New York: Basic Books, 1994.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984 (Lesing, Gotthold Efraim, *Laokoon, ili o granicama slikarstva i poezije*, prev. Svetislav Predić, Beograd, „Rad“, 1964).
- Pinker, Steven, *The Language Instinct*, New York: W. Morrow, 1994.
- Richter, Simon, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Detroit: Wayne State University Press, 1992.
- Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.