

TEORIJA »OTPATKA«

Zoja Skušek – Močnik

Za Kristevu je umetnost jedan od glavnih načina prodora semiotičkog u simboličko, te je tako rezultat **škarta** kao najznačajnije »operacije« u semiotičkom procesu – škarta, koji pre svega izbacuje opozicije koje konstituišu socijalno, simboličko, »tetičko«, »stazičko« u njihovoj »represivnosti« (npr. opozicije označitelj/označeno; nesvesno/svesno).

Čini se da Kristeva pri tome uopšte ne uzima u obzir da umetnost u savremenoj ideologiji umetnosti (koja pre svega operiše individualnim subjektom »kreacije« i individualnim subjektom čitanja) već sama deluje na način neke specifične ekonomije otpada.

Glavna mehanika pojmovnog aparata Kristeve temelji se na protivrečnosti između semiotičkog i simboličkog; tu se opasno približava klasičnim dualističkim koncepcijama vrste »jedno ne može bez drugoga, premda to prvo upravo prikriva drugo – ali i ono prvobitno, proizvodno je samo po tome drugome, po svom proizvodu, samo po sebi nije dovoljno. Umetnost je, dakle, uravnotežen prodor semiotičkog u simboličko, samo održavanje heterogene protivrečnosti između dve asimetrične funkcije koje međusobno mogu da se razdvoje, a istovremeno ne mogu da se izdvoje iz **procesa** koji Kristeva naziva »significance«: zato je umetnost ireduktibilno dvojaka, protivrečna itd. Na ovu temeljnu dvojnost Kristeva uspešno može da svede sve dualizme koji su karakteristični za egzistencijalnu umetnost u modernom dobu.

Teorija Kristeve je toliko opšta da omogućuje da umetnost postavimo u mrežu nekakve ontološke kartografije, iako baš zbog te svoje opštosti umetničko delo mora nužno da fetišizuje. Fetišizam »asocijalnosti« je tako neizbežna dopuna zahtevu da se umetnost definiše kao »pojava« više ili manje supstancijalistički, zahtevu koji izvire iz same opštosti teorije Kristeve i iz njenog opšteg projekta – zahtevu koji je već sam fetišistički upravo toliko koliko i njegov cilj da odredi mesta **topol** pojavama koje konstituiše.

Veoma uopšteno rečeno, Kristeva ne uzima u obzir specifične ekonomije protivrečnosti koja konstituiše ono što moderni Zapad već nekih dvesta godina zove »umetnošću«. Korelativno fetišizuje i drugi stožer svoje protivrečnosti, jer potpuno supstancijalistički shvata niz »porodica, država, društvo« – istovremeno ne može da odredi specifičnosti svakog člana u tom nizu i njihove međusobne protivrečnosti.

Jedna od posledica toga što Kristeva ne tematizuje specifičnost kontradikcije u umetnosti je njeno apriorno isključivanje **estetskog** iz polja umetnosti same; za Kristevu je estetika stvar simboličkog **par excellence**. To, da umetničko delo na zapadu deluje kao vrednost, za nju je potpuno sekundarna stvar – distorzija prodora semiotičkog u okviru samog simboličkog, prisvajanje, odmaćenje asocijalnosti, sekundarna fetišizacija koja treba da obezbedi da se sačuva vladajuće uređenje simboličkog. Time, svakako, Kristeva zatvara pitanje o tome da su estetičnost, vrednost umetnosti, ipak na neki način inherentne – zato treba, recimo, do izvesne mere da priredi materijal koji obrađuje, jer je i za takve asocijalne ljude, kakav je npr. Arto, umetnost ipak vrednost.

Pitanje: ima li uopšte estetska problematika ikakvog posla s umetničkim delom, umetničkom produkcijom i »umetnošću« – ili je estetika samo ideološki suprotan udarac koji treba da istisne prodor semiotičkog i ponovo uspostavi moguću ugroženu ravnotežu simboličkog (ako ovde upotrebimo terminologiju Kristeve – jer se nadamo da upravo iz odgovora na to pitanje možemo dobiti i elemente za kritiku Kristeve) – možemo da posmatramo na jednoj od najsavršenijih estetskih teorija, na fenomenološkoj estetici Romana Ingardena. Izbor nikako nije slučajna: postoji, naime, niz estetičkih koje nude dosta psihotične simptome kojima bi bilo moguće potvrditi tezu J. Kristeve (npr. ako ostanemo u našim krajevima: J. Vidmar, V. Rus). Pogrešno se Ingardenova estetika ističe po filozofskoj strogosti, ali je, dakle, **bar** vredan kamen iskustva za teoriju Kristeve.

Umetnička tvorevina (tj. »umetničko delo«) je po Ingardenu sama po sebi **shematična**, značaj njenih znakova, predstava nije »pun« dok subjekt u procesu čitanja (posmatranja, slušanja) njenih

virtuelnih značenja ne aktuelizuje, dok ne ispuni »praznine« u shemi: time iz shematičnog umetničkog dela konstituiše **estetski objekt**.

Shema umetničkog dela je, dakle, samo redosled znakova čiji je značaj još virtuelan, internacionalni pravci su neustaljeni, balansiraju u slaboj višeznačnosti koja je sva samo u mogućnosti – sve dok se ne ustale u procesu aktuelizacije, sve dok se značenje ne podigne do prisutnosti i relativne utvrđenosti u »predstavi« aktuelizujućeg subjekta koji čita: estetski objekt je upravo ova utvrđenost značenja, njihova neposredna prisutnost i punoća.

Subjekt (aktuelizujući) koji čita je, dakle, na neki način »upisan« u umetničko delo upravo na mestu njegovih »belina«: tu, na mestima svoje nedorečenosti očekuje ga umetničko delo.

Kad subjekt aktuelizuje umetničko delo on, istina, ispunjava njegove praznine, ali ne možemo reći da mu išta »dodaje«, da samim sobom išta »donese«: subjekt svakako sa sobom nosi svoju ličnu istoriju, povezuje znakove u umetnosti sa svojim iskustvima, doživljajima, ali je upravo to za estetsko čitanje irelevantno, i više, ovakvo specifično čitanje ga koči ili čak onemogućava. Suštinsko je estetsko uspostavljanje koje zahteva isključenje svih spoljnoestetičkih, neestetičkih interesa.

O specifičnoj estetskoj obnovi Ingarden zna malo više da kaže, njegove definicije se više-manje simptomatično razrešavaju u tautologiji. Efekte umetničkog delovanja veže na specifikum estetske usmerenosti, ali ovu usmerenost može da definiše opet samo preko njenih efekata.

Možemo reći da je estetsko uspostavljanje upravo u tome da se subjekt »prilagodi« mestu koje je za njega već upisano u tekstu, tj. da se prilagodi belinama koje »na njega« čekaju u umetničkim delima. Estetska usmerenost je u tome da subjekt »deluje kao subjekt aktuelizacije«, tj. kao »provlačenje« praznine kroz tekst umetničkog dela – u tome, da subjekt nije drugo do funkcija same nedorečenosti, same nepotpunosti umetničkog dela.

Ovaj naš zaključak je paradoksalan ako ga poredimo sa rezultatima koje Ingarden očekuje od procesa aktuelizacije: estetski objekt bi se, zatim konstituisao iz zbira dve nule, još gore – konstitucija estetskog predmeta dešava se kao **samonanošenje** praznine u tekstu umetničkog dela. S jedne strane je umetničko delo koje je shematično, »rupičasto«, s druge strane je subjekt, koji nije ništa drugo do praznina same te rupičavosti; aktuelizacija bi, zatim, bila to, da rupičavost umetničkog dela »zaživi« kao rupičavost, da se njena nedovoljnost **učvrsti** kao nedovoljnost.

Funkcija subjekta je, dakle upisana u umetničko delo kao »praznina« među» znakovnim elementima, i takođe kao njihova »unutrašnja« nedovoljnost (ako, recimo, intencionalni faktor »balansira«, ako nema utvrđenu korelatu, to znači da »znak« sam još »ne znači« da je sam njegov značaj »još« manjkav). Shematičnost umetničkog dela vredni, dakle, isto toliko za odnos među njenim elementima kao i za samu njihovu unutrašnju strukturu.

»Strukturalističko« danas možemo reći da je po Ingardenu sama diferencijalnost značenjskog elementa reprezentacije ili čak »mogućnost« (estetske) subjektnosti.

Kakav je danas status samog značenjskog elementa u umetničkom delu?

Ingardenova teorija označujućeg elementa je u najapstraktnijem sažetku dvojna: »znakovi« (tako ćemo kasnije nazivati značenjske ili označujuće elemente u njihovom najapstraktnijem pojmu, tj. u onom, što od Ingardena uzimamo kao bitno za naš cilj) označavaju »nešto« samo po sebi, »nešto« (veći deo) u njima je samo u stanju »virtuelnosti« i aktuelizuje se u dva stepena: najpre u vezi sa drugim znakovima (kontekst) koji jako ograničavaju obim značenja koji uopšte »dolazi u obzir«, zatim – i pre svega – uz dodir sa subjektom »čitanja«. Opet vidimo da se Ingardenu odnos između »subjekta i znaka« nekako meša sa odnosima među samim znakovima – da te relacije deluju slično na oba nivoa, da, dakle, između subjektnosti i znakovnosti postoji neka intimnija veza kao samo »frontalni« odnos čitanja. Na znak deluje kontakt sa subjektom – pri tome su oba, »drugi znak« i subjekt već upisani u samu diferencijalnost tog znaka, tj. u ono po čemu je ovaj znak uopšte znak.

Virtuelnost označavanja je zapravo masa mogućih značenja definisanih **blokadom znaka** (onim što znak podrazumeva ili u vezi sa ostalim znakovima) – a aktuelizacija se događa upravo time što se izdvoji jedan od mogućih značenja dok drugi »otpadaju«.

Ono što znak »podrazumeva« zapravo nije ništa drugo do opšti zakon koji određuje spajanje znakova u značenjske jedinice: to je funkcija koju pojedinom znaku dodeljuje nekakva »transcedentalna gramatika«, tj. propis o mogućnostima i uslovima kako neki znak može da se »spoji« s drugim u smisaone celine viših redova.

»Opšti zakon« koji određuje kako neki znakovi treba da se spajaju u više smisaone celine je upravo »zakon« koji određuje kako se ti znakovi razlikuju međusobno, kakvi su odnosi među njima i kako mogu da se povežu: opšti zakon je formulacija diferencijalnih struktura i za svaki pojedini znak opredeljenje njegove diferencijalnosti – onoga što je suštinsko za znak kao znak. »Ono, što znak

»podrazumeva« jednako je »opštem zakonu o povezivanju znakova« – taj zakon je opet samo formulacija diferencijalnosti znaka – a ovaj opet nije drugo do sama »znakovnost znaka«; prvo, što znak znači, dakle, jeste to da je znak.

Ali: diferencijalnost znaka je, kao što smo rekli, upis subjektivnosti u sam znak. Dakle, znak »sebi« najpre označava da je znak za neku subjektivnost. Upravo na osnovu Ingardenovih definicija možemo krenuti dalje od te fenomenološke fraze koju zapravo ne treba »dedukovati«, s obzirom na to da je upravo ishodište te teorije.

Rekli smo, naime, da je kod Ingardena odnos među samim znacima u izvesnoj netematizovanoj vezi s odnosom između znakova i subjekta. Sada smo definisali pitanje porazmeštavanja u odnosu između subjekta i znaka. Kako stoji stvar u odnosima među samim znakovima? Znak deluje na znak slično ograničavajuće kao i subjekt na znak: ukida virtualnost i aktualizuje značenje u njegovoj ograničenosti. Ali, dok subjekt, kao što smo rekli uradi samo to da prazninu znaka »nanese« samo na sebe, ograničavanje označavanja na način povezivanja s drugim znakovima utvrđuje, dakle samo taj zakon međusobnog povezivanja, zakon, koji je upravo značenje znaka »na sebi«. Znak koji se »pridružuje« nekom drugom »prvobitnom« znaku, tom prvobitnom znaku samo »vraća« njegovo značenje. Ili preciznije: znak sam ne može da dođe do svog značenja drugačije, nego li uz pomoć, posredstvom drugog znaka koji mu se pridružuje. »Drugi« znak »vraća« prvome značenje njegove vlastite diferencijalnosti – preko različitosti drugog znaka prvi znak dolazi do svoje identifikacije. Diferencijalnost znaka je, kao što smo već napisali, upravo znak subjektivne funkcije, kao što je taj trag upisan u sam znak. Ako, dakle, znak predstavlja drugom znaku »značenje« njegove vlastite diferencijalnosti – i ako je značenje te diferencijalnosti u tome da je diferencijalnost upis subjekta u znak – onda možemo reći da znak predstavlja subjekt za drugi znak.

Ako sada pokušamo da zamislimo zajedno obe postavke: »znak najpre znači da je znak za neki subjekt«, a »znak je ono što predstavlja subjekt za drugi znak« – vidimo da možemo da se izgubimo u igri »beskonačnog uokvirivanja«, jer se definicije seku – jedna drugu definiše, tako da možemo u oba pravca jednu da umetnemo u drugu kao definiciju jednog od članova te druge definicije. Zbog tog recipročnog umetanja, ali ne i simetričnosti obe definicije, čini se da je beg znakovne analize nezaustavljiv – da nam ovdje u neku slabu beskonačnost, kako bi to volela Kristeva. Ali, ova beskonačnost je »slaba« upravo zato, što u suštini sama »odgađa« definiciju oba osnovna člana, naime, »znaka« i »subjekta« – i zato na osnovu njenog mehanizma uopšte ne možemo doći ni do kakvog »dualizma« – ne možemo doći pre svega do onih »stazičkih«, »tetičkih«, »represivnih« članova na koje Kristeva grmi da su nasilni, da se nameću i da »prikrivaju« stvarni proces: na osnovu samog mehanizma ove slabe beskonačnosti imali bismo samo proces bez ikakvog »prikrivanja«, imali bismo proces bez »potčinjavanja«, tj. proces bez »drugog« – što najzad znači proces bez procesa.

Ako, dakle treba da istovremeno čuvamo mogućnost diferencijalnog, tj. označavajućeg delovanja znakova i mogućnost samih označavajućih jedinica kao jedinica, tj. mogućnost samog subjekta – ako, dakle želimo izbeći beg u slabu beskonačnost – nužno treba da pretpostavimo da je taj »drugi« znak za koji znakovi predstavljaju subjekt, jedan, unarni: treba da pretpostavimo egzistenciju unarnog označitelja, tj. njegovu isključivost, njegovu egzistenciju. S tom pretpostavkom se obe naše definicije još uvek recipročno seku, ali ne vode u beskonačan beg, jer se subjektivni stožer punktualno prekriva – upravo zato što za njega »pretpostavljamo« da je bodovni tj. jedinstven, unarni.

Upravo ova pretpostavka o nužnosti svagdašnjeg isključivanja bar jednog »znaka«, ova pretpostavka koja istovremeno garantuje da svi ostali znakovi deluju diferencijalno, tj. kao znakovi, jeste sama pretpostavka o mogućnosti estetskog uspostavljanja; uspostavljanja, koje s jedne strane stavlja čitajući subjekt s njegovom pravilnom estetskom usmerenošću, s druge strane umetničko delo u njegovoj shematičnosti, manjkavosti.

Ako je, naime, funkcija čitajućeg subjekta u tome da aktualizuje, a ako već ne aktualizuje ništa drugo do praznine »među« znakovima i »u« znakovima samim – onda možemo reći da je funkcija čitajućeg subjekta prema Ingardenu upravo u tome, da »znakovima« shematičnog umetničkog dela da, dopusti da funkcionišu na način označitelja, da deluju kao označitelji.

Ako je tako, u potpuno »pozitivnom« značenju možemo da razumemo našu prethodnu karikaturnu definiciju da »aktuelizacija« umetničkog dela ne može biti ništa drugo do samonanošenje njenih praznina: jer nam to samonanošenje »praznina« koje su neodgovarajuće ima za razlike među znakovnim elementima i razlike u njima, obeležava upravo produkciju znaka u sosirovskom lingvističkom značenju.

... u jeziku postoje samo razlike. I više: razlika uopšte pretpostavlja pozitivne članove među kojima se uspostavlja; ali u jeziku postoje samo razlike bez pozitivnih članova... Ako kažemo da je u jeziku sve negativno, to može da stoji samo ako uzimamo označite-

lja i označeno odvojeno: verovatno znak gledamo u njegovoj totalnosti, prisustvujemo nečemu što je u svom redu pozitivno.

(Cours de linguistique générale, str. 166)

Funkcija subjekta aktuelizacije je, dakle svodljiva na »sudbinu« umetničkog shematičnog elementa, da postane označitelj: aktuelizacija je tako proces tokom kojega shematske »crte« umetničkog dela postaju označitelji. Subjekt, dakle nije ništa drugo do »označujući nabor« umetničkog shematizma ili, tačnije, reprezentativna mogućnost elementarne (= »shematične«) crte (»znaka«) u umetničkom delu.

To svakako – uprkos Ingardenovoj terminologiji – znači, da se aktuelizacijom umetničko delo pre »isprazni« nego li ispuni, da tek aktuelizacijom i konkretizacijom »praznine« u shemi počinju da deluju kao razlike i da se u procesu čitanja značenjski elementi umetničkog dela tek »desupstancijalizuju«: mogli bismo reći, da se tek aktuelizacijom umetničko delo počinje razlikovati od poslovične vreće krompira.

Ako smo paradoks aktuelizacije umetničkog dela kao samonanošenja značenjskog manjka uspešno razrešili time što smo tu »konkretizaciju« definisali kao konstituciju označujući prirode umetničkog »shematizma«, s druge strane ipak izgleda kao da smo pitanje samo premetili na drugi nivo gde se problematika samo još zaoštrava: kako se, naime vezivanje označitelja ili, tačnije, iz subjektivnog krivljenja označujućeg lanca obnavlja estetski predmet?

To pitanje je posebno značajno upravo zato, jer se tiče specifičnosti umetničkog dela kao umetničkog dela, naime ono što bi trebalo da od nekog označujućeg dispozitiva sačini umetnički fenomen, znači priviđenje koja pripada (ideološki određenom) redu estetskog.

Kako »konkretno« teče proces aktuelizacije? U procesu aktuelizacije fiksiraju se neodređeni elementi porazmeštavanja, ispunjavaju se mesta neiskazivosti, i to tako, što iz »auratične« mase potencijalnih, virtualnih značenja proces čitanja izabere jednoga koji može da jednosmisleno poveže npr. dva »znaka« pod pokroviteljstvom u prisutnost dovedenog punog smisla. Nasuprot mišljenju koje je kod nas još jako prošireno, Ingarden nije mislilac »otvorenosti« umetničkog dela, već njegove zatvorenosti (zatvorenosti koja definiše načelno beskonačnu masu adekvatnih estetskih aktuelizacija) i isto tako nije mislilac »pluralnosti« smislova, već jedinstvenosti smisla: čim se iz rasejane mase mogućih značenja uspostavi smisao, smisao je jedinstven i celovit. Ingarden je ovde naslednik celokupne aristotelovske evropske estetike, možemo čak reći da je njegova koncepcija upravo »moment« u kojem se inherentni paradoksi te estetske tradicije relativno zadovoljavajuće rešavaju.

Ako aktuelizacija umetničkog dela teče tako da iz mase potencijalnih značenja izabere jedno koje koristi kao oslonac u uspostavljanju »smisla« (tj. onog usmerenog krivljenja čiji je proizvod estetski predmet), događa se, dakle »na račun« značenja koja nisu izabrana: aktuelizacijom otpada masa mogućih značenja. Izbor jednog značenja je, dakle, samo druga strana otpada mase značenja – pri tome masa značenja »koja nisu ušla u obzir« nije definisana drugačije do samo zatvorenošću horizontom koji ograničava ona značenja koja su »još« adekvatna specifičnom estetskom uspostavljanju. Ovde postoje očigledno da se konstitucije estetskog predmeta zasniva na »kratkom dodiru«: uslov za njegovu uspostavljanje je taj, da čitanje odbaci virtualnu dimenziju umetničkog dela u korist jedne koju aktualizuje – ili sama masa onih elemenata koji su sposobni da dovedu do konstitucije estetskog predmeta. Estetski predmet tako deluje na dva načina: kao uslov za samu obnovu polja estetske »proizvodnje« i kao konačni proizvod operacije u tom polju.

Ovim načinima, kako deluje estetski predmet, prikrivenom (u kojem deluje kao apriorni uslov konstitucije estetskog horizonta) i eksplicitnom (u kojem deluje kao proizvod specifičnog estetskog čitanja) zajedničko je to, da je estetski predmet na neki način izvan umetničkog dela: ili, kako kaže Ingarden, da estetski predmet nije isto, što i umetničko delo.

U prvom načinu delovanja estetski predmet funkcioniše kao ono čija je sudbina da u procesu aktuelizacije bude odbačeno – u drugom načinu delovanja kao ono što će aktuelizacija izložiti, nakon što obavi svoje specifično estetsko ukidanje umetničkog dela (kao »supstance« koja može da se premesti i zato nepotpune, shematične supstance).

Na prvom mestu možemo, dakle da definišemo konstitutivne karakteristike evropske estetske tradicije koje istovremeno najavljuju način na koji ova tradicija danas pripada ideološkom obzorju kapitalističke društvene tradicije:

- predstavljanje uzroka kao efekta,
- fetišizacija efekta u proizvedenu vrednost (vrednotu).
- U prvom značenju, kao horizont, estetski predmet je zapravo »zbir« neodređenih količina, naime, nekakva idealna svota svega onoga za šta kao pojedinačni čitalac neću nikada saznati s obzirom na to da sam osuđen na svoju jednodimenzionalnu, mada ponovljivu, ali nužno ograničenu aktuelizaciju.

U drugom značenju, u onom u kojem estetski objekt eksplicitno deluje u Ingardenovom tekstu je zbir, ili bolje, totalnost onih

značenja koja su bila izabrana, dakle značenja koja su ostala – dakle značenja koja čitanje nije dotaklo – s obzirom na to da ih je izabralo tako što je odbacilo druga značenja, ona koja su ostala neaktuelizovana.

Aktuelizacija umetničkog dela je prema Ingardenu kreativna, čitanje je sakreacija – iako je kreativnost aktuelizacije u tome, da čitajući subjekt umetničkom delu nešto oduzme, a ne doda: ako, dakle precizno analiziramo Ingardenovu estetsku teoriju, moramo svakako da napustimo njegov idealistički koncept aktuelizacije, koji treba da »ispunjava« praznine u shematičnosti umetničkog dela. Naprotiv: aktuelizacija je obavezna pre svega otpadu, njen osnovni proces je u tome da negira, »izbacuje« neodređena mesta koja neko konkretno čitanje ne može da »preobrazu« i označitelje. I više: s obzirom na to da svaka aktuelizacija konstituise samo jedan smisao koji rezultira u estetskom objektu, nemoguća je aktuelizacija koja se ne bi zasnivala na negiranju »svih ostalih« estetski mogućih značenja – aktuelizacija je tako konstitutivno obavezna otpadu.

Estetski predmet, dakle predstavlja proces »odbacivanja«, ali kao zaustavljena, kao osnovana predstava. Dok traje proces aktuelizacije estetski predmet je u budućnosti, i aktuelizaciju podstiču još neiscrpljene mogućnosti škarta: pokretačka snaga aktuelizacijskog procesa je upravo ova perspektiva da još može da se odbaci masa čija nam definicija inače sve vreme izmiče. Ili tačnije: premda se aktuelizacija pribija uz niti smisla, dakle »nada« da će moći da zgrabi još neko značenje »više«, tog značenja može da se dokopa samo na račun da nešto izgubi o čemu može da slutiti, a da to značenje mnogo prevazilazi, o tome već ne može ništa da zna. Potera za ispunjavanjem smisla je potera za nekim nedefinisanim »predmetom« koji sve vreme izmiče, koji je izgubljen baš u trenutku kad se smisao ispuni pomoću onog dodatnog označitelja koji umetničko delo može da ponudi.

Tako se estetski predmet može da konstituise samo kroz proces aktuelizacije, a ovaj teče na način »otpadanja« predmeta koji upravo aktuelizacijski proces uopšte i omogućava. U samom tom procesu estetski objekt je prisutan samo »in spe«, znači kao »cilj«; kad je jednom konstituisan već je istovremeno postavljen u prošlost; kad se estetski predmet izloži na osnovu ukidanja umetničkog dela, već je otpao od subjekta s obzirom na to da se subjekt održavao »u« umetničkom delu samo kroz proces aktuelizacije, tj. »izbacivanja«.

Uspostavljanje estetskog objekta je konstitucija odnosa između subjekta i objekta, subjekt je spasen svog funkcionisanja na način krivljenja označujućeg lanca – ujedno je kompenzovano i samo gubljenje »neodređenog« (odbačenog, otpalog) objekta u procesu aktuelizacije, ali tako, da estetski objekt **en bloc** otpadne od subjekta. Trenutak konstitucije estetskog objekta je upravo trenutak kad se gubi prezentnost »smisla«: prezentnost smisla koja je bila telo celokupnog aktuelizacijskog procesa i u tom procesu se predstavljala u »budućnosti«, razotkriva se uvek kao prošlost. Prema samoj unutarnjoj dijalektici Ingardenove estetike čista prezencija smisla je uvek već promašena, ali na dva načina: kao proces gubljenja – negiranja i kao efekt koji dobija formu odnosa između subjekta i (otpalog) objekta. Zato estetski objekt može da deluje kao svota svih gubitaka, jer je već sam za subjekt estetske aktuelizacije uvek nepopravljivo izgubljen.

U ovu eksplikaciju Ingardena koja je svakako tendenciozna, a koja teži tome da potisne posledice Ingardenovog zakrčenja, preko ivice, koje vidi samo ova teorija, namerno smo diskretno uveli u rečnik Kristive »otpada« Kristeve.

Opšti rezultat naše »prepredene« eksplikacije Ingardenove teorije je naime to, da je priroda estetskog predmeta sasvim »negativna«, to, da se kroz estetski efekat uspostavi odnos između subjekta i objekta, pa je taj odnos kod subjekta odnos prema nečemu izgubljenom, da se radi o promašenom, nesrećnom odnosu – ovaj opšti rezultat nam prilično komplikuje mehaniku Kristeve, ako ga prenesemo na nju.

Pokazuje, naime, da ono što »suzbija« ili bar redukuje proces izbacivanja ipak nije drugo do pravi škart – i da, s druge strane samo izbacivanje već deluje kao svoje vlastito suzbijanje. Škart, dakle ne izbacuje samu opoziciju (kod nas se radi o opoziciji umetničko delo/estetski predmet) već je uspostavlja, ali kad je uspostavi, već je izgubi – i na njenom mestu se ukaže neka druga opozicija koja, istina, »ukida« proces izbacivanja, ali ukoliko i sama nije drugo do »gesta« škarta (odnos subjekt/objekt).

U lakanovskoj psihoanalističkoj teoriji na koju se Kristeva poziva, škart je apstraktna funkcija koja deluje u tri specifikovana i

heterogena koncepta: predmet želje, fetiš, manjkav označitelj (označitelj označitelja; označitelj koji označava ono što čini da je označitelj označitelj, dakle, označitelj nedostaje).

Upravo to bogatstvo heterogenih funkcionisanja koje prekriva apstrakcija Kristeve sa svojom dvojnomo mehanikom, čuva se u našoj konceptualizaciji Ingardena: u procesu samog čitanja, u procesu aktuelizacije škart deluje kao predmet želje, tj. kao njen uzrok, kao sama pokretačka snaga aktuelizacijskog procesa. Ovaj uzrok je već predstavljen kao cilj – i kad je aktuelizacija dopunjena, škart se konačno uspostavlja kao vrednosni predmet, kao fetiš, tj. izvršilac diferencijalnosti, jamstvo totalnosti, celokupnosti i jedinstvenosti, kao estetski objekt – garancija punoće subjekta koji mu stoji nasuprot. I najzad, škart sve vreme deluje kao »označitelj označitelja« (tj. kao manjkavi označitelj), kao nužna pretpostavka onoga uvek već isključenog označitelja koji garantuje celokupnost označujućem sklopu, ujedno osigurava da deluje kao označujući sklop; škart, dakle deluje u trećoj dimenziji kao pretpostavka koju treba da prihvati subjekt, ako želi da se uspostavi u specifično estetskoj usmerenosti.

Pitanje unarnosti i unarnog označitelja dakle nije, kako misli Kristeva, proizvod jednostavnog suzbijanja procesa izbacivanja, već je izlaganje unarnog označitelja samo proces škarta i ujedno uslov za to da je takav proces kao označujući proces uopšte mogućan.

Kristeva se prilično naivno i vrednosno apriorno odlučuje protiv jedinstvenosti, unarnosti, ali za masu, za beskonačnost. Njena teza o procesu u kojem se »ponavlja beskonačna masa škarta« može se logički potući.

»Jedno« se konstituise upravo u procesu ponavljanja: bez ponavljanja ni jednog, ni istog, s obzirom na to da se jedno definiše kao ono što bez ponavljanja ostaje isto i samo sebi jednako.

Ali, uzimimo drugu pretpostavku: recimo da se u procesu reiteracije ne ponavlja jedno te isto, već se u njemu nižu različiti članovi. Ako je tako, moramo priznati da se upravo razlike među članovima, te međusobno različiti članovi konstituise u njihovoj, inače jednokratnoj i pojedinačnoj jedinstvenosti, ali ipak jedinstvenosti: svaki »različiti« član se kroz to, što se razlikuje od drugih, utvrđuje u svojoj vlastitoj ireduktibilnosti, u jednakosti samome sebi, tj. svojoj jednosti. Takođe i u svojoj neponovljivosti: jer se, prema našoj pretpostavci ne ponavljaju, jer su članovi koji se nižu u redu različiti jedan od drugoga. Ova druga pretpostavka ne dovodi nas tako samo do unarnosti, već čak do njene jače varijante – do neponovljive jednkratnosti.

I više: pretpostavka o tome, da se reiterira različito, a ne isto, ne dovodi nas samo do toga da preko jednkratnosti moramo ponovno da afirmišemo »jednost« i čak neponovljivost članova, već nas čak dovodi do zaključka da uopšte nema nikakvog ponavljanja: šta bi se, naime, ponavljalo, ako se nižu samo članovi koji su različiti jedan od drugoga – koji su, dakle svi neponovljivi? U nizu samih različitih članova nema nikakve reiteracije: u takvom redu stoje mirno jedan uz drugoga radikalno različiti, a upravo zato zatvoreni u sebe, u sebi jedinstveni potpuno »unarni« članovi.

Teza Kristeve već u ovoj svojoj logičnoj protivrečnosti ne dopušta ni dvojni mehaniku, već ako je pritisnemo do krajnjih konsekvenci dovodi do utopije potpune »staze« – dakle u zaključak koji je u neposrednom protivrečju s onim što izričito tvrdi i u čemu bi trebalo da se sadrži oštrina i novina njene teorije.

1 U svojim predavanjima o strukturalizmu Dušan Pirjevec je razvio tezu da je fenomenologija prkriveni izvor strukturalizma. Ovde možemo da napustimo moguću pravdu o genealogijama, jer je očigledno da su ova projekta »komplementarna« spadaju u isti horizont, ali u horizont nekog određenog momenta zapadne metafizike, zato možemo reći da čak jedan drugome temeljno »pripadaju« ukoliko su vezani istim metafizičkim postavkama da samo upozorimo na Gramatologiju koja počinje upravo »istovremenim« čitanjem Huserlovog i Sosirovog teksta.

2 Lakanova definicija označitelja »označitelj je ono što predstavlja subjekt za neki drugi označitelj« (Ecrits, 819).

3 Da proces škarta nije moguć drugačije već kao označujući proces jasno je već od Frojda. Kristeva istražava na prvobitnosti pulzija (nagona. Triebe) i naglašava da nagoni »logično« prethode želji. Za Frojda su nagoni samo Grenzbegriff, granični koncept koji stoji na kraju nematizovane, a kao nužno postulirane artikulacije između psihičkog i fiziološkog, nagoni su zato za Frojda dostupni našoj percepciji (isključivo preko svojih psihičkih reprezentanata, predstava i afekata). Ij preko označitelja i ne samo to: ne radi se samo o tome da nagoni ne možemo da »percipiramo« drugačije nego preko njihovih reprezentanata već je sama njihova igra uvek već označujuća igra, strukturisana preko reprezentacije, jer drugačije, između ostalog, ne bi mogli da konceptualizuju incidencije označitelja na telo (fiziologiju). Frojd čak izričito kaže nije značajno ako jednom utvrde da je sva naša seksualnost i da su svi naši homeostatični procesi plod hemijskih reakcija i ako utvrde prirodu tih hemijskih procesa. Takvo saznanje ništa ne menja što se tiče ustrojstva i delovanja nagona. I dalje će biti bitno da se ti procesi reprezentuju u psihizam preko specifičnih reprezentanata (označitelja predstava i afekata) – i da sama strukturacija tih reprezentanata deluje unatrag na te moguće »hemijske« procese.

Sa slovenačkog prevela
Miljenka Vitezović