

О ГАЂЕЊУ¹

Многобројне су теорије, поетике и етике „жеље“, али изгледа да има нечег у гађењу што се одупрло ступању у центар пажње на такве начине.² Иако код Барта појам *jouissance* – хиперболични крајњи домет жеље, ако не и облик жеље по себи – и све његове варијанте већ деценијама дају подстицај критичком писању о књижевности, нема кључних речи које би биле повезане с гађењем и оно је у највећој мери остало изван домета сваке организоване критичке праксе или школе. Чак и теорија абјекције на којој почива књига Јулије Кристеве *Моћи ужаса*, теорија која је испрва формулисана у сцени „гађењ[а] због неке хране, прљавштине, отпадака, смећа“, на крају је реконцептуализована либидиналним појмовима „недостатка“, „прималне репресије“ и самораздируће *jouissance*; заправо, Кристева тврди да „једино кроз *jouissance* абјектно постоји као такво“ (Kristeva, 1989: 8, 16).³ Наравно, од описа Марселовог првог сусрета са Жилбертом у Прустовом *Свановом крају* („Нашао сам да је толико лепа да сам пожелео да се могнем вратити да јој довикнем, слежући раменима: 'Толико сте ружни, смешни, толико ми се гадите!'“ [Пруст, 1983: 202–203]) до филмова Џона Вотерса, уметници и филозофи показали су да су жеља и гађење дијалектички повезани. Вилијам Милер примећује да „само гађење има привлачну моћ“, нарочито као предмет створен друштвеним табуима и забранама (Miller, 1997). Та привлачност чак није искључиво ствар репресије, јер „очараност оним што је одвратно јесте нешто чега смо често врло свесни, чак и док одвраћамо поглед“ (1997: 110). Ипак, упадљива асиметрија између каријера гађења и жеље у књижевној и културној теорији поставља шире питање о томе зашто је одбојност у толико дугом историјском току засењена привлачношћу као теоријском темом, иако можемо плаузибилно тврдити да у оквирима света живота касног капитализма постоји у најмању руку подједнак број ствари од којих окрећемо главу – без обзира на снажну центрипеталну привлачност конзумеристичке културе – као и оних које су нам примамљиве.

То окретање главе је можда и најполемичнији, као и најпасивнији гест писара у „Бартлбију“, који нас узнемирава својим сродним одбијањем да било шта поједе. Насупрот томе, начело „милосрђа“, које је Мелвил потанко испитивао у *Човеку од њоверења*, не само што адвокат из приче „Бартлби“ безбрижно прихвата као практичан став заснован на „сопственом интересу“, него се истиче и на високо професионалан менаџерски начин као афективна профилакса против одвратности коју

¹ Поговор ауторкине књиге *Ugly Feelings*. (Прим. *peg*.)

² Dollimore, 1995. Овај поговор надахнут је Долимовим опажањем, као и његовим потоњим коментарима, да није намеравао да заснује „теорију гађења“. (Зашто није, питала сам се.) За разлику од Долимора, кад говорим о „жељи“ у овом есеју, то се не односи на сексуалност нити на сексуалне праксе, већ на теорије текстуалне продукције и рецепције засноване на либидиналним метафорама.

³ У српскохрватском преводу Дивине Марион термин *jouissance* преводи се као „угода“, а „абјектно“ као „засорно“, што смо овде изменили ради термилошке доследности. (Прим. *јрев*.)

Бартлби изазива, а коју је он очигледно невољан да призна – одвратности која, наравно, садржи и много фасцинираности. Значајно је то што, у складу са својим веселим „волстритским духом” (и уз немалу дозу самозадовољства), управо смотреним потискивањем своје аверзије адвокат успева да толерише узнемирујуће присуство тог свог запосленика. Наиме, код Бартлбија је неподношљиво управо то колико парадоксално видљивом он чини своју друштвену невидљивост, чак и иза застора који га буквално скрива од погледа, чиме осујећује оно што Ервинг Гофман назива „уљудном непажњом” од које зависе рутине јавног живота у богатој демократији (Goffman, 1963: 83–88). Ако гадно јесте увек оно што је упорно и неподношљиво, Мелвил каже да је толеранција увек, на неки фундаменталан начин, негација гађења. Добродушна толеранција је заправо представљена у овој причи као једва прикривени еуфемизам за сажалење, које повремено као да је врло блиско презиру: „Трудио сам се да угушим осећање беса према том писару тако што сам његово понашање тумачио с добронамерношћу. Јадан човек, јадан човек, размишљао сам, нема он злу намеру; осим тога, намучио се, треба имати разумевања” (Melville, 1969: 64). Је ли Бартлби свестан тога да га се адвокат потајно гади? И што је још занимљивије, да ли искоришћава то што адвокат покушава да контролише ту одбојност, прибегава „милосрђу” да своје непродуктивно гађење сведе на друштвено прихватљивији, пријатељски презир какав човек осећа према неком кога сматра инфериорним, али у основи безазленим – односно, према особи која „ништа не значи”?

Стога ми делује прикладно да ову књигу завршим с неколико коментара о неким импликацијама асиметричних судбина, у теорији књижевности крајем двадесетог века, „жеље” и овог пар екселанс ружног осећања, које Кант у *Критици моћи суђења* истиче као једини изузетак од иначе неограничене моћи приказивачке уметности да улепша ствари које су ружне или непријатне у стварном животу, као што су „Фурије, болештине, [и] ратне пустоши” (Kant, 1975: 196)). Кант примећује: „Само се једна врста ружноће не може представити сходно природи а да се не уништи свако естетско допадање, те дакле свака уметничка лепота: наиме она ружноћа која изазива гађење. Јер, пошто се у томе чудноватом осећају, који почива искључиво на уобразиљи, предмет замишља такорећи као да нам се намеће ради уживања, а против кога се ипак опиремо свом силом, то се уметничка представа предмета не разликује више у нашем осећању од природе самог тог предмета, и тада се она представа не може више сматрати за лепу” (1975: 196). Као порицање лепоте које наговештава модернистички авангардни критички напад на изједначавање уметности са лепотом (Danto, 2003), постоји смисао у ком оно што је гадно јесте „право кантовско узвишено” – узвишеније од самог узвишеног, или, како каже Дерида, оно апсолутно „друго” система укуса.⁴ Ово је имплицитно у Кантовом коментару, у његовом ранијем делу *О лепом и узвишеном*: „Лепом ништа није тако супротно као одвратно” (наведено у: Danto, 2003: 56).⁵ У *Критици моћи суђења* предмет чини

⁴ Захвална сам Омрију Мозесу за ову елоквентну парафразу Деридине тезе и Џошуи Кејтсу на помоћи да нађем тачну референцу. Видети: Derrida, Jacques. (1981). „Economimesis”. *Diacritics*. 11, no. 2 (Summer), 3–25, нарочито 21–25.

⁵ Коришћени превод: Kant, Immanuel. (2002). *О лепом и узвишеном*. (Gligoriје Ernjaković, prev.). Bonart: Nova Pazova, 44.

гнусним управо то нечувено полагање права на пожељност. Оно што је гадно као да каже: „Желиш ме”, намећући се субјекту као нешто с чиме треба општити и чак уживати у њему. Стога делује као да је расцеп између гађења и жеље већ парадоксално садржан у кантовском гађењу. Гађење истовремено садржи и напада саму ту супротност између себе самог и жеље, те притом уништава не само „естетско задовољство”, него и безинтересност од које зависи.

Ипак, увек постоји извесна асиметрија у спајању гађења и жеље, пошто је гађење структурисана и агонистичка емоција која носи јак и јасно препознатљив сигнал, док је жеља често бучна и аморфна. Попут устрепталости, жеља безмало као да је преафективна или подафективна. Отуд становиште да је гађење најружније од „ружних осећања”, али је ипак занимљив изузетак. Наиме, гађење никад није амбивалентно у погледу свог предмета. Конкретније, никад не изазива забуне између субјекта и објекта које карактеришу већину осећања о којима се говори у овој књизи. Док замагљивање границе између субјективног и објективног постаје својствено природи осећања као што су устрепталост и параноја, гађење јача ту границу и надзире њену делотворност. Чак и ако се гађење сведе на одбојност која му је у средишту, сама одбојност је прилично јасан одговор, док је параметре привлачности врло тешко одредити и прецизирати, као што је добро познато. Просто речено, жеља може да буде нејасна, аморфна, чак идиосинкратична, онако како то гађење не може. Штавише, како Милер примећује, „изјава гађења очекује слагање” (Miller, 1997: 194), док обично не тражимо додатну потврду пожељности предмета наше жудње, нити захтевамо да и други учествују у нашем афективном односу према њему нити да прихватају наше вредновање тог предмета, након што је он истински утврђен.⁶

Дакле, док гађење експлицитно блокира пут саосећања у теорији моралних осећања Адама Смита, и тесно је повезано с његовим „недруштвеним” страстима кивности и мржње, у једном смислу оно тражи да укључи или увуче друге у искључивање свог предмета, чиме омогућава једну чудну врсту друштвености (Smith, 1976: 190–191). По томе што „очекује слагање”, гађење се такође разликује од једне нарочите врсте презира, коју карактерише превасходно индиферентност, што је најјасније исказао Хобс у дефиницији тог појма: „За оно пак што нити желимо нити мрзимо, каже се да то презиремо. Тако ПРЕЗИР није ништа друго до непокретност или непопустљивост срца, опирање дјеловању неких ствари” (Hobbes, 2004: 41). Индиферентност хобсовског презира (који, како примећује Милер, више личи на „презир из самозадовољства, из одсуства сумње у своју надмоћ или ранг”, него на презир који повезујемо с активним недопадањем; Miller, 1997: 215), што је изненађујуће, чини га ближим самој антителизи гађења – толеранцији – него емоцији одбојности којој би требало да је много сличнији. Наиме, за разлику од гађења, које се доживљава као опасно, контаминирајуће, па стога човек према њему никако не може остати индиферентан, предмет хобсовског презира, као и његових блиских рођака, сажалења и охолости, релативно је нешкодљив. Сувише слаб или безначајан да

⁶ Мишљења других очигледно утичу на оно што уопште доживимо као пожељно; хоћу да истакнем то да, након што се успостави пожељност неког предмета, ми не тражимо да и други према њему испоље истоветно осећање као ми.

би представљао било какву опасност, предмет презира доживљава се као инфериоран на такав начин који дозвољава да буде занемарен или игнорисан. Дакле, презир је саставни део оне групе афеката, у Ничеовој *Генеалоји морала*, којом се разликује морал срећног и у себе сигурног „племенитог човека” од морала „роба”. Ниче пише: „У ствари, у презирању има сувише немарности, сувише непромишљености, олаког узимања, сувише превиђања и нестрпљења, сувише чак и самозадовољства да би оно било у стању да свој предмет претвори у праву [...] грдобу” (Ниће, 2025). Могло би се рећи да се предмет перципира као инфериоран на такав начин који омогућава да буде толерисан (иако једва). Презир би се могао описати као негативна граница афективног спектра толеранције, који такође укључује и пријатне верзије. То не значи да су толеранција и презир једна иста ствар, већ само да је презрива толеранција могућа на начин на који то згађена толеранција није. Ако жеља каже *да*, а гађење каже *не*, презир какав описују Ниче и Хобс каже „свеједно”. Гађењу је његов предмет неподношљив и захтева да буде искључен, док предмети презира „напросто не заслужују јак афект; њих примећујемо тек толико да знамо да нису вредни да их приметимо” (Miller, 1997: 215). Милер такође опажа: „Човек се може удостојити да их третира пристojно, чак их, у ретким приликама, може и сажалевати, али углавном су невидљиви или се потпуно и безбедно могу занемарити” (1997: 215, истакла ауторка). Та могућност занемаривања је начело које Бартлби упадљиво и чак узвишено-отупело крши тиме што му се претерано доследно повинује; тиме што не једе, не труди се, као да ништа и не жели, Бартлби чак као да *самој себе* сматра подобним за занемаривање. Уистину, аверзија коју Бартлби изазива у адвокату, коју је адвокат приморан да ублажава афектима веселости и милосрђа, садржи подобност за занемаривање која је толико претерана да самим тим захтева пажњу. Могли бисмо рећи да, упркос свеколикој пасивности, Бартлби налази начина да себе учини неподношљивим: он је неко ко се више не уклапа ваљано у позицију предмета хобсовског презира, и то управо тиме што отеловљује непокретност која га одређује. Узнемирујућа блискост између хобсовског презира и бенигнијег појма толеранције – која се открива управо кроз ублажавање и потискивање гађења у Мелвиловој причи – јесте тема којој ћемо се убрзо вратити.

Гађење је неодложно и специфично; жеља може бити амбивалентна и нејасна. Оно прво очекује слагање; ово друго не. Треба да објасним да у наставку реч „жеља” не означава сексуалност ни сексуалне праксе, нити се односи на врло строг психоаналитички појам нагона или либида, већ означава онај нејасно афективни идиом који двадесетовековни теоретичари књижевности најразличитијих ставова и усмерења широко користе као „индекс [књижевне] хетерогености” (Kristeva, 1980: 116). Односно, мислим на „жељу” повезану са сликама флуидности, преливања и семантичке вишеструкости – на оно што Кристева у *Жудњи у језику* (1980: 111) назива *полиномија* или „плурализација значења различитим средствима (полиглотизам, полисемија итд.)” – која је постала технички скраћени назив за безмало било који уочени преступ симболичког статуса кво. Инклузивна, плуралистичка и често еклектична, „жеља” књижевне теорије заиста јесте привлачна, нарочито кад се позиционира као „покретни систем слободних означавајућих средстава” у експлицитном контрасту према ригидним хијерархијама симболичког поретка (1980: 116).

Сама њена привлачност говори да није тешко потражити објашњење различитих судбина привлачења и одбојности у критичком дискурсу; заправо, потрагу не мо-
рамо започети у овој уско ограниченој арили. Наиме, у потрошачком друштву, у
ком се јавна сфера све више преклапа с тржиштем, спектар жеља је напосто шири
од спектра гађења, те нуди велико мноштво начина за дефинисање и изражавање
свих врста привлачности. Истовремено, језик одбојности много је ужи и рестрик-
тивнији, па налазимо да реторику гађења често замењују слабији, али категорич-
ки различити стилови индигнације и незадовољства (како истиче Милер, слабо
гађење уистину више није гађење). Француски писац Бернар Ноел изражава забри-
нутост: „Побуна приступа делању; индигнација тражи да говори. Од почетка мог
детинства, ту су само разлози да осећам индигнацију: рат, депортација, рат у Ин-
докини, Корејски рат, рат у Алжиру.” Али, Ноел примећује: „Нема језика [који ће
то описати] јер живимо у буржоаском свету, где је језик индигнације искључиво
моралан” (Noël, 1984: 190). Морализација реторике одвратности, присутна у напо-
ру да се деполемизује класна завист коју смо испитивали у Трећем поглављу,⁷ по-
ставља додатна ограничења на оно што Ноел сматра њеном већ ограниченом сна-
гом: за разлику од побуне, која се окреће делању, осећање одвратности само жели да
говори. Заиста, морализаторски тон ненамерно прелази у језик индигнације који
Ноел користи да проблематизује морализацију индигнације, мада на изванредан на-
чин то представља савршену илустрацију његове поенте. Али можда очигледније
објашњење асиметричне пажње која се посвећује жељи и гађењу у књижевној и
културној теорији налазимо у томе што потоње на спектакуларнији начин присва-
ја политичка десница целим током историје, као средство којим ојачава границе
између сопства и „контаминирајућих” других, које је заслужно за одржавање ра-
сизма, антисемитизма, хомофобије и мизогиније. Милер сматра да најгоре аспек-
те ужасне политичке прошлости гађења можемо пронаћи у релативно касном на-
доласку демократије, коју он провокативно описује као друштво које мање одре-
ђује равномерна дистрибуција права, а више равномерна дистрибуција презира.
Та демократија „узајамног презира” теоријски омогућава изражавање одвратности
ниског према високом на досад неочекиване начине – мада Милер не пропушта
да каже да је њена примарна и двосмисленија последица била у томе што је омо-
гућила да оно што је ниско исказе презриву *индиферентности* према високом. Овде
претпостављена демократизација одбојног осећања, у блажој форми која више није
право гађење него презир, умањује уместо да подстиче историјске могућности за
побуну, кулминирајући у фундаментално индиферентној толеранцији (колико год
била негативно интонирана) коју право гађење, што свој предмет доживљава као
штетан и заразан, а не „безбедно занемарив”, не може дозволити (Miller, 1997: 181).

Мада се може расправљати о питању да ли гађење јесте или се понаша као „мо-
рално осећање”, та агонистичка емоција свакако нема морални печат. Чак и ако
прихватимо Милеров аргумент да нас гађење „разврстава и поставља у хијерархи-
је” тиме што изриче судове о инфериорности и супериорности, а нарочито тиме
што обавља морални рад осуде или окривљавања (ускоро ћемо видети пукотину

⁷ Поглавље „Envy” у поменутој студији. (Прим. ред.)

у овом аргументу), мало ко би могао тврдити да било која од тих акција (окривљавање, разврставање, статус демаркације) сама по себи представља врлину. Штавише, попут зависти, параноје и других осећања за која је вероватније да ће изазвати моралну осуду него да ће представљати начине њеног изражавања, гађење не припада ни левици ни десници и има капацитет да буде активирано у оба правца. То што је политичка десница видљивије и одлучније инструментализовала своје гађење током историје не значи пак да оно левици недостаје или да би требало да га потискује – нарочито ако штетне и контаминирајуће одлике које идентификује као неподношљиве јесу расизам, мизогинија или милитаризам политичке администрације. Можда Марта Нусбаум увиђа да десница много упадљивије присваја гађење као моћно политичко оруђе, па зато износи прилично необичну тврдњу да, без обзира на његов предмет, гађење јесте *инхерентно* неморално: „Ако ниједна емоција сама по себи није морално добра, можда има неких које су по себи морално сумњиве, чији когнитивни садржај је по свој прилици лажан или искривљен, и повезан са самозаваравањем. То је аргумент који износим у погледу гађења. [...] Сличне аргументе можемо изнети и у погледу зависти” (Nussbaum, 2001: 453–454). Али, постоји ли нешто морално сумњиво у погледу нашег гађења према измету или трулом месу? Имајући у виду да гађење захтева да његов предмет буде одбачен хитно, има ли уопште времена да се донесе суд о нашој „надмоћности” над изметом или месом? Једнако чудно делује тврдња да има нечег „лажног” или „самозаваравајућег” у зависти коју сиромашни можда осећају према богатима, или особе ампутираних ногу према онима који су способни да ходају. Колико год биле ирационалне, тврдње Марте Нусбаум о иморалности зависти и гађења „по себи” заправо су конзистентне с њеним напором да изгради „етичку теорију” емоција чији су темељи саосећање, идентификација и сажалење.⁸ Гађење и завист, који нису неморални него аморални – те су стога неизбежно подложни томе да их моралисти приказују у ружном светлу – *блокирају* саосећајну идентификацију, као што је показано у трећем поглављу ове књиге. У сваком случају, морализација језика индигнације која забрињава Ноела не може се указати као потенцијални проблем за Марту Нусбаум, јер то је чин у којем њен сопствени приказ емоција својевољно учествује.

Зато што фиксира свој предмет као „неподношљив”, гађење се непосредно инструментализовало и наставиће да се инструментализује на угњетачке и насилне начине. Ипак, то што свој предмет препознаје као неподношљив, може се такође употребити против онога што Херберт Маркузе назива „репресивна толеранција”: „чиста”, „недискриминаторна” или непристрасна толеранција која одржава постојећу класну структуру капиталистичке демократије (Marcuse, 1965). Као важан королар његовог појма „репресивне десублимације”, којим позива на опрез против лажног схватања да је жеља по себи ослобађајућа, Маркузеова критика „чисте” толеранције не своди се на потпуно одбацивање сваке толеранције.⁹ По томе што

⁸ Иако се Марта Нусбаум залаже за етику емоција унутар домена моралне филозофије (и то залагање усмерава, чини се, к оној мањини непопустљивих аналитичких филозофа који се опирају признавању евалуативне или когнитивне димензије емоција), читалац не може да се не запита да ли је заиста потребно седамсто педесет страница да се изнесе тврдња да је љубав нешто добро.

⁹ О репресивној десублимацији (која се такође назива „институционализована”, „прилагођена” и „контролисана” десублимација), видети: Marcuse, 1991. и 1966.

елиминише друштвени сукоб и насиље, толеранција је политичка нужност, тврди Маркузе, али може постати „циљ по себи” само у „истински хуманом” друштву какво још не постоји. Иако је по свом историјском пореклу толеранција „пристран циљ, субверзивна идеја и пракса које ослобађају”, касније у двадесетом веку „политички се положај толеранције промијенио: док је мање-више непримјетно и законито ускраћена опорби, обвезатна је за афирмиране политике” (Marcuse, 2011: 60–61). Истичући политичку вишезначност индиферентне толеранције ниског према високом, за коју Милер каже да је на јединствен начин остварена у нашој демократији „узајамног презира”, Маркузе пише: „Толеранција је прешла из активног стања у пасивно стање, из праксе у не-праксу: *laissez-faire* за конституирану власт. Људи толерирају владу, која пак толерира опорбу унутар оквира одређеног конституираним властима. Толеранција према ономе што је у бити зло сада се чини једнако прикладна јер придоноси кохезији цјелине на путу према обиљу или повећању обиља” (2011: 61). Залажући се против „равноправност[и] толеранције [која] постаје апстрактна, лажна”, те се стога може оправдати само „у безазленим расправама, у разговору, у академским дискусијама”, Маркузе тврди да у „у тоталитарном друштву [...] услови под којима толеранција поново може постати ослобађајућа и хуманизујућа сила тек треба да буду створени” (2011: 75, 63, 61).¹⁰ То изискује „дискриминаторну толеранцију”, колико год тај појам звучео оксиморонски.

Пресудно је важно приметити да је „репресивна толеранција” левичарска критика плурализма у политичкој држави, а не у култури по себи; Маркузе изричито каже да ће расправљати о том питању „узимајући у обзир само политичке покрете, ставове, школе мисли и филозофије које су 'политичке' у најширем смислу” (2011: 65). Мада је моја тема овде много ограниченија и тиче се асиметричних судбина гађења и жеље у књижевној теорији, постоје два аспекта овог аргумента која желим нарочито да истакнем. Први је тај да се у свакој богатој, тржишту окренутој демократији предмет толеранције сматра нешкодљивим или релативно непретећим. Његова способност да у овом друштвенополитичком контексту буде толерисан на тај начин постаје показатељ његове друштвенополитичке *недејствености* – посебно, његове недејствености као механизма неслагања и промене. С тачке гледишта тржишног друштва, најбољи пример такве узалудне ствари – ствари која се сматра толико недејственом, нешкодљивом и „безбедно занемаривом” да се може толерисати без обраћања пажње, или чак с наклоношћу – јесте уметност. Управо зато, чак и у критици која се искључиво ограничава на домен саме политике, уметност постаје привилегована илустрација онога што Маркузе сматра једном од најантипрогресивнијих последица недискриминаторне толеранције или плурализма: њеног претварања вишеструкости у несамерљивост (Rooney, 1989: 5).

Прејознаша је ојасносћ „десћрукћивне шолеранције” (Бодлер), „доброхошће неуштралносћи” љрема умјешносћи: шржишће, које (љремда с честіо љрилично најлим флукшуацијама) љодједнако ајсорбира умјешносћ, ашћиумјешносћ и неумјешносћ, као и све мојуће сујрошћшављене сћилове, школе и облике, љружа „сћокојно сћремишће, љрија-

¹⁰ Последња реченица недостаје у коришћеном преводу, па је сами преводимо. (Прим. љрев.)

шељски бездан” [Edward Wind, *Art and Anarchy*] који њуша радикални ушјецај умјетно-
сти, њезин ѡросвјед ѡрошћив конвенционалне стварности. (Marcuse, 2011: 63)

Естетички плурализам, у свом непосредном односу према тржишту, на тај начин Маркузеу обезбеђује корисну аналогију за ограничења политичког плурализма. То спајање естетичког и политичког плурализма нигде није видљивије него у постмодерној култури као целини. Ако – као што истиче Елен Руни – плурализам, више од било које политичке теорије која је тренутно у оптицају, доминира нашим начином разумевања демократије у толикој мери да „демократију” и „политички плурализам” доживљавамо као идентичне (Rooney, 1989: 17–18), коментатори с целог поља хуманистичких дисциплина све више користе „плурализам” и „постмодерност” као синониме. Андреас Хојсен дефинише „постмодернизам”, на пример, као „културни еклектицизам или плурализам”, а Алекс Калиникос га описује као ситуацију у којој „културни живот постаје фрагментаран или плуралистичан” (Huysen, 1990; Callinicos, 1989). А плурализам или еклектицизам, како примећује Хал Фостер, постао је кључни атрибут не само савремене уметничке праксе, него и теорије и критике уметничке праксе.

Уметност данас постоји у стању плурализма: ниједан стил или чак модус уметности није доминантан и ниједна критичка позиција није правоверна. Ипак, ово стање је такође позиција, а та позиција је такође алиби. Плурализам генерално тежи ајсорбовању аргумента – што не значи да не промовише разне врсте антагонизма. Човек може само почети од незадовољства тим стањем кво: наиме, у плуралистичком стању уметности и критика теже расипању, што их чини немоћним. Мања одступања су дозвољена само ради оштрања радикалним променама, а управо том суштинском конформизму мора се упути изазов. (Foster, 1985)

Можда је ово добро место да понудимо последње објашњење несразмере у количини пажње која се указивала конфигурацијама привлачења и одбојности у последњих неколико деценија књижевне и културне критике, мада то објашњење може деловати мање очевидно од других о којима смо претходно говорили. У једном смислу, уопште не представља изненађење то што је жеља теоријски привлачна, а афективни идиом гађења изазива гађење, на начин који подсећа на аутореференцијалност система афеката Силвана Томкинса. Ипак, могли бисмо помислити да, како привлачност „жеље” за академска разматрања, која је повезана с вишезначном флуидношћу која је оштро супротстављена семантичкој фиксацији и привилегована је у односу на њу, тако и, у складу с тим, релативно мала пажња коју указујемо аверзији, такође имају неке везе с тим што изгледа да је она претходна нарочито сагласна с критичким или естетичким плурализмом, на начин на који фундаментално искључујући идиом гађења то није. Наиме, хегемонијски плурализам како академске заједнице, тако и ширег друштва (како каже Елен Руни) јесте вид „заовдљивог резоновања” које ангажује привлачну реторику инклузивности да искључи критичке дискурсе искључивања – нарочито оне који сматрају да је „процес искључивања” нужан за стварање значења или заједнице” (Rooney, 1989: 5).

Не тврдим да је идиом гађења инхерентно „радикалнији” од жеље у смислу метафоре за „плурализацију значења другим средствима”, нити да агонистичка емоција има да понуди боље, а не само другачије теоријске могућности. Напротив, управо својим тропима семантичке вишеструкости, преливања и тока, својом општом логиком инклузивности и јаком центрипеталном силом, академски рутинизовани појам „жеље” напосто је више у складу, како идеолошки, тако и естетички, са естетичким, културним и политичким плурализмом који сада дефинише постмодерност, од емоционалног идиома који је дефинисан својим оштрим искључивањем оног што је неподношљиво. Ако, у контексту хегемонијског плурализма који намерно погрешно идентификује вишеструкост са самерљивошћу, „жеља” ризикује да спадне на „погодну посуду” или „пријатељски понор” за било који облик „књижевне хетерогености” или перципиране трансгресије статуса кво, чини се да рањивост гађења као поетике једним делом потиче од способности плурализма да манипулише реторичким консензусом и инклузивношћу како би свео опозиционе и искључујуће формације на „монолитне тоталитаризме” (Rooney, 1989: 27). Таква је била судбина посебно марксизма, истиче Елен Руни, у америчкој јавној сфери, где су медији главне струје непрестано користили језик „консензуса” да карикатурално прикажу социјалистичке покрете с краја двадесетог века као *изгаје* плурализма. Стога, „политички плурализам, 'америчког стила', јесте само искључивање марксизма, како у домаћој политици, тако и у иностранству” (1989: 27). Слично томе, Хал Фостер истиче: „Некако, онај ко се залаже за плурализам је демократичан – опире се доминацији било које фракције (нације, класе или стила). Али подједнако је истинита и супротна тврдња: онај ко критикује плурализам је ауторитаран” (Foster, 1985: 30).

Дакле, ако изгледа да је поетика жеље која је доминирала књижевном теоријом компатибилна с естетичким, критичким, па чак и политичким плурализмом на начине на које то гађење није, тај аргумент се може и окренути, тако да каже да је поетика гађења некомпатибилна с плурализмом и с етиком недискриминаторне толеранције на којој почива, на начине на које жеља то није. Ако је сама толеранција емоционални континуум, можемо замислити да поседује позитивну и негативну границу – она прва се састоји од онога што Маркузе зове „доброхотна неутралност” (као што видимо на примеру пријатељског става тржишта према уметности), а ова потоња је нешто слично Хобсовом индиферентном презиру. На помало изненађујући начин, имајући у виду наш општи став да су гађење и презир рођаци, а не антагонисти, у једном смислу гађење обавља посао који блокира оба. Наиме, ако доброхотност или сажалење могу бити начин да се контролише аверзија према предмету који се доживљава као социјално инфериоран (ради одржавања онога што Милер назива „подобност за занемаривање”), гађење може бити профилакса против презира који означава негативну границу те подобности за занемаривање – која већ претпоставља да је њен предмет релативно безазлен, тек благо непријатан, ако је уопште непријатан.

Рецимо онда једноставно да својом центрифугалношћу, агонизмом, ургентношћу и, изнад свега, одбијањем индиферентне толеранције, гађење нуди потпуно другачији скуп естетичких и критичких могућности од оног који нуди жеља.

Оно такође, разуме се, нуди и другачији скуп ограничења. Пошто смо већ расправљали о тим ограничењима (која су се показала прилично очигледнима), желела бих да закључим кратким испитивањем неких од тих могућности, на примеру два дела с краја двадесетог века која користе емоционални идиом који се најчешће повезује с питањем шта се може, а шта се не може „прогутати” (односно, шта се може, а шта се не може толерисати, доброхотно или с презиром) на начин који им омогућава да размотре ограничену делотворност саме уметности у комодификованом друштву. Као бартлбијевске алегорије начина на који би сама књижевност могла да одговори на то што тржиште *шолерише* уметност на разоружавајуће пријатељски начин – та толеранција подразумева да је она друштвено неделотворна или безазлена – оба дела се могу разумети као коначне демонстрације јединствене улоге коју ружна осећања могу имати, не само као тумачења непријатног положаја у ком је дејствовање блокирано или суспендовано, већ такође и нарочито као тумачења суспендоване друштвенополитичке делотворности уметности.

Књига бразилске списатељице Кларис Лиспектор Муке *ѿ* Г. Х. (1964), која се може читати било као филозофска медитација, било као религијска пародија, у основи је прича о жени која смрви – и на крају поједе – бубашвабу. То је такође прича о томе како ово искуство води до нараторкине „деперсонализације”, коју она описује као „највишу екстернализацију коју човек може досегнути” (Lispector, 1994: 168). Та „екстернализација”, која омогућава Г. Х. да открије „да је свет у међузависности са мношћем”, одражава судбину бубашвабе у причи, указујући на упечатљиву идентификацију између онога који се гади (људског бића) и оног што је гадно (предмета).

Пулѿа је ѿолако ѿочела да излази из бубашвабе коју сам смрвила, као из шубе.

Бубашвабина ѿулѿа, а шѿо су биле њене изнушрице, сирова швар која је била величашта и ѿусшта и сѿора, ѿомилада се ѿо њѿ, као да је ѿасшта која излази из шубе.

Док сам ѿледала с мучнином, ѿривучена ѿризором, облик бубашвабе, која је нарасшта сѿола, ѿолако се мењао. Бела швар јѿ се ѿолако ширила ѿ леђима, као неки шереш којѿ шреба да ѿнесе. Укојана у месш, на својим ѿрашњавим леђима све више је носила шереш којѿ је зајраво био њено сојштво шело.

„Врсни”, ѿушке сам себи зајовегила. (Lispector, 1994: 54)

У хиперболичној верзији адвокатовог труда да „милосрђем” контролише аверзију коју осећа према Бартлбију, Г. Х. жели да преокрене „грех” одвратности тако што ће починити „антигрех”: „ставићу у сопствена уста ту белу пасту из бубашвабе” (1994: 157). Истовремено смешан и страшан, труд Г. Х. да се духовно искупи за гађење тако што ће себе претворити у мученицу и прогутати нешто неподношљиво јасно указује на то колико је уопште комично морализовање гађења. Ако постоји нешто што је „по себи морално сумњиво” у жестокој одвратности, као што тврди Марта Нусбаум, зашто не бисмо покушали да себе разрешимо тог „греха” на комично „логичан” начин како то горе чини Г. Х.? Муке Г. Х. такође би се могле читати као нарочито ужасна верзија Кантове дефиниције гадног као нечег што нам се „намеће ради уживања”. Наиме, у поређењу с пастом за зубе, она „сирова твар” намеће се као да је намењена *чишћењу* истог оног отвора у којем ће бити конзумирана. Стога

нуди „искупљење” како за грех гађења, тако и за самоконтаминацију која резултира из труда да се тај грех разреши конзумирањем оног што је неподношљиво.

Наиме, искуљење се мора налазити у самој ствари. А искуљење у самој ствари мора бити то што ћу ставити у соствену уста ту белу масу од бубашвабе.

На саму ту помисао зашворила сам очи снажно као што неко сине вилицу, и смисла сам зубе тако јако да би се сломили и излети ми из уста да је било само мало јаче. Моја ушроба се дунула, моја маса одбацивала је бубашвабину масу.

[...] Пробала сам да разумно пристићу свом гађењу. Зашто бих се јага масе која је изашла из бубашвабе? Зар нисам јела оно бело млеко које је течна мајеринска маса? [...] Али разум ми није помагао, осим да држим смиснуће зубе. (1994: 157)

Упркос њеном рационалном ставу да „гађење мени противречи, противречи твари унутар мене”, покушај протагонисткиње да неутрализује то гађење – прво разумом, затим можда исувише рационалним покушајем да прогута твар коју доживљава као неподношљиву – не успева (1994: 156). Нагнана жељом да одухови или улепша, ако не (као у адвокатовом случају) и да професионално контролише своје гађење, Г. Х. на крају заиста поједе бубашвабу. Ипак, њено тело је одбацује, упркос њој самој:

Забила сам нокте у зиг: сад сам осетила ружан укус [повраћање] у устима, ја сам почела да љујем, да бесно исљунем тај укус баш ничега [бубашвабу] [...] Исљунула сам саму себе, никако не стижући дошле да осетим да сам коначно исљунула целу своју душу [...] Наславила сам да љујем, а што сам и даље била ја. (1994: 160)

Ма колико било „екстернализујуће”, то самопревазилажење сопствене муке које се Г. Х. нада да ће постићи на крају не долази.

Ако Муке по Г. Х. можемо читати као алегорију неуспеха искреног покушаја апсорбовања оног што је неподношљиво из перспективе онога ко осећа гађење, могло би се рећи да амерички песник Брус Ендруз у својој збирци *Немам јајир, зашто ућути, или Друштвени романтизам* (1992) истражује границе „чисте” толеранције из перспективе онога што је јагно. Он то не чини нарацијом гађења, као што чини Кларис Лиспектор у *Мукама*, већ поезијом која је необично испуњена лингвистичким еквивалентима онога што Кларис Лиспектор назива „сирова твар” – експлетивима, ономатопејом и личним именицама. Ево, на пример, почетка песме „Време је да престанемо славити Белу армију”, која прилично добро представља збирку у целини:

*Време је да престанемо да величамо Белу армију. Набујали кућни облаци се жале, ушроба на све стране, вишоријански
нећаци ојет колонизују Бразил; одлучио сам да послужим Лијшон чај окованим робијашима. Забавно је
јајити морске рачиће као кућне љубимце! – убациш новчић
за ваиналну храну – моје границе су рањиве, моје границе су рањиве! Нађише шело све-
дока ЦИА свиласких ноћу закуцаних за паркет.
Заборамише Аламо: нека вам срећа буде дубока као Лох Нес, а ваше муке нека пројуша
Чудовише. Браник мора да одговара аућу. (Andrews, 1992: 150)*

Силовито комична као и Мелвилов „Бартлби“, мада је тешко замислити два наизглед мање слична дела, збирка *Ућуши* такође инсистира на ружноћи. Уистину, већина читалаца ће се сложити да ниједан савремени амерички песник није наставио модерлистички авангардни пројекат раздвајања уметности од лепоте, нити је развио негативну естетику латентно присутну у Кантовој дефиницији одвратног као крајње тачке миметичке уметности, онако доследно нити агресивно као Ендроз. У тржишном друштву у којем је доминантни став према уметности „доброхотна неутралност“, како каже Маркузе, могло би се рећи да је жеља поезије да постане неподношљива – нарочито, неподношљива у толикој мери да је не може апсорбовати плуралистичка економија естетичког еклектицизма, чија инклузивна сила је исто онолико јака као и екстернализујућа снага гађења Г. Х. У једном смислу, онда, *Ућуши* и „Бартлби“ – упркос томе што су апсолутно различити – деле заједнички циљ: оба та дела активирају једно ружно осећање да обелодане границе „друштвене подобности за занемаривање“ која омогућава пријатељску као и презриву толеранцију предмета који се перципира као толико безазлен у својој инфериорности да се једва уопште и примећује. Док је Бартлбијева стратегија да пренаглашава подобност за занемаривање тако што је окреће према самом себи, о чему најбоље сведочи његово одбијање да једе, агенда збирке *Ућуши* је да агресивније заузме позицију онога што је гадно и немогуће за конзумирање (ако не управо, као што показује њен непомирљиви тон, онога што је абјектно) – онога што више не може бити предмет индиферентности хобсовског презира, јер се тако упорно намеће. У тексту који је, попут овог Мелвиловог, толико посвећен обелодањивању политичких двосмислености друштвене подобности за занемаривање, иако то чини креирајући привид нечега што више личи на Туретов синдром – друштвено стигматизован поремећај који карактерише неконтролисано изражавање друштвено стигматизованог садржаја (вулгарности, псовке и тако даље) – него на „депресију“ коју смо често у искушењу да припишемо том емоционално нечитком писару, индикативно је то што скоро свака изјава у Ендрозовој збирци *Ућуши* има навалентност или реторичко дејство псовке или ономотопеје, или по себи јесте псовка или ономотопеја. Значајно је то што су оба та бучна и интензивна израза форме које је Сосир означио као потенцијалне претње његовој теорији произвољног и немотивисаног знака, а њихову изузетност брзо је неутрализовао квалификацијама: „Могло би се рећи да избор ознаке није увек произвољан позивајући се на *ономашојеје*. Али ономотопеје нису никад органски елементи једног лингвистичког система. Њихов је број, уосталом, много мањи но што се мисли [...] Узвици, врло блиски ономотопејама, подлежу истим примедбама, и нису ништа опаснији за нашу тезу” (Sosir, 1989: 87). Узвици имају велику важност и у Витгенштајновој расправи о аспектима језика који се супротстављају својој перципираној примарној употреби у именовању или описивању предмета, „а оно што ми чинимо, употребљавајући наше реченице, у ствари је веома разноврсно”. Витгенштајн примећује: „Сетимо се само узвика. С њиховим сасвим различитим функцијама. Вода! Даље! Ух! Упомоћ! Лепо! Не!” (Vitgenštajn, 1980: 49). На то би Ендроз могао додати: „Забавно је гајити морске рачиће као кућне љубимце!” Могли бисмо рећи да доминантна функција сировог лингвистичког материјала у Ендрозовој поезији јесте функција *инсистирања*, а да

њена делотворност – да употребимо досетку коју Лакан ставља у наслов свог есеја, „L'Instance de la lettre dans l'inconscient, ou La Raison depuis Freud”¹¹ („Делотворност писма”) – почива управо у том инсистирању (*l'instance*). То важи за „Ух!” и „Упомоћ!” – узвике чија експресивна снага парадоксално почива у њиховој *несјособности* да опишу или реферишу, нарочито у хитним ситуацијама у којима се најчешће користе. У збирци *Ућуши* посебно су многобројне варијације последњег узвика с Витгенштајновог списка: „Остружи ме!”, „Изгешталтуј ме!”, „Сврши по мојој праведности!”, „Избичуј моје вишеструкости!”, „Моји корени, не хвала”, „Још како ја имам посуду за тебе!” – што су све облици недвосмисленог „Не!” које гађење упућује свом предмету.

У њиховом негативном инсистирању, у једном смислу, лингвистички материјал који је привилегован у збирци *Ућуши* наликује на оно што Лиотар зове „тензорима”, упућујући на „тензију” у знаку која превазилази сваку семиотичку дијалектичку или вертикалну фиксацију и хоризонтално измештање, укључујући „бескрајну метонимију” преливања из речи у реч која је, као што смо видели, привилегована у употреби „жеље” као фигуративног свеобухватног назива за било коју врсту књижевне поливаленције или вишеструкости (Lyotard, 1993: 43). Лиотаров омиљени пример тензора је лична именица, облик који нас подсећа на то да, иако сви знаци јесу подложни семантичкој плурализацији и преливању, нису сви томе подложни у једнакој мери; неки, као што су *Аламо* или *чај Лийшон*, имају „интензитет” који их чини отпорнијим – макар и само мало – на полисемична путовања. Пошто лична именица „реферише у принципу на једну референцу” (рецимо, „Харви Милк” или „Бејрут”), те је стога мање способна, колико год мали био степен разлике, да буде „заменава према другим терминима у логичко-лингвистичкој структури”, Лиотар тврди да „нема интрасистемског еквивалента личне именице, она указује споља као деиктика, нема конотацију, нити је бескрајна” (1993: 55). Дакле, иако је подложна преозначавању попут сваког другог знака, лична именица увек се на неки начин теже покреће, супротставља се начелу бесконачне преносивости које лежи у основи полисемичног преливања које се рутински преферира у односу на семантичку фиксацију у поетици „жеље”, али јој се често преоштро супротставља. Стога не представља никакво изненађење то што је збирка *Ућуши* препуна личних именица – имена медијских личности, политичких личности и посебно производа: „Дошла сам обучена као роман Перл Бак” („Увуци своје ланце”); „Фасбиндер је исисавао Хегела из Хабермаса” („Блебећи уме блебећи тело”); „Брежњев / умире / од инјекција Тајди-боула” („Све што нисте знали је погрешно”); „Закон о сузбијању нереда је ново име за полицију” („Изгешталтуј ме!”). Ако је Витман, први амерички самопроглашени материјалистички песник и говорник „блебетања”, такође био први писац који је стварао песме испуњене тим упорно наметљивим знацима (*Канук*, *Такахо*, *Конјресмен*, *Каф*; *Хусијер*, *Беџер*, *Бакај*; *Кенџакијанац*, *Луизијанац*, *Џорџијанац*; *Вермонџ*, *Мејн*, *Тексас*), кад читамо збирку *Ућуши* сусрећемо се с интензивним набојима именица *Мао*, *Дега Мраз*, *Дарбин*, *Мери Појинс*, *Џо Воркер*, *Кју клукс клан*, *Снежана*, *Мунији*, *Дејви Крокеџ*, *браћа Харди*, *Арафаџ*, *Кини Кони*, *Рејан*, *Лиз Тејлор*,

¹¹ *L'Instance...* (фр.) – инстанца писма у несвесном или разум од Фројда наовамо. (Прим. прев.)

Били Грејам, Никсон, Троцки, Џон Квинси Агамс, Свеніали, Калвин Кулиц, Јоко Оно, Аљенде, Марија Анђеоанејша; ђорше, марлборо, Саран реј, Мисџер Клин, харли деј-виссон, Ladies Home Journal, Џими Крек Корн, Моџаун, Брод љубави, Паја Паџак, Пројрам ђојачаних исџраја злочина, Извиђачица, ђројекџил МИРВ, Хладни раџ, ЦИА, ПЛО, лоџо, хриџћанска наука, Рејубликанос, Хај хај вуји; Корејац, Сијукс, ма-ринац, каџолик, Палесџинац, црни националист; Салвадор, Зајадна обала, Лаос, Беј-руџ, Хондурас, Ниџерија, Иран, Вијејнам и Небраска). Односно, претрпани смо целокупном плуралистичком америчком јавном сфером и културним индустријама у којима су сви наведени интензивни набоји тако лако и еклектички помешани.

Али наравно, Ендруза његова центрифугална естетика колико год је то могуће удаљава од Витмана – америчког песника плуралистичке жеље и либидинизованог мешања пар екселанс. То, међутим, не имплицира да задовољства или либидиналне привлачности, нарочито према свим оним стварима које вичу „поједи ме” или „узми ме” у потрошачкој култури, недостају у збирци *Уђуџи* или да су из ње избачени – ништа није даље од истине. Наиме, оно што је у питању у томе како ово дело мобилизује гађење (или, прецизније, у томе како ово дело жуди да буде одвратно, контаминирајуће, немогуће за игнорисање, неподношљиво) јесте управо дијалектички однос гнушања према фасцинираности који можемо наћи чак и у једном делу које је толико недвосмислено критично према потрошачком друштву као што је то Хоркхајмеров и Адорнов есеј „Индустрија културе” (1944). На основу упадљивог уживања с којим се изричу називи индустријских производа, стичемо представу да ауторе заиста фасцинирају, мада их баш не забављају, *Усамљени ренџер*, *Гђа Минивер*, *џијареџе честџерфилд*, *Греџа Гарбо*, *мајазин Life*, *Ворнер брагерс*, *Џенерал моџорс*, *Гај Ломбардо*, *Дајвуд*, *Енрико Карусо* и *Живоџ с оџем*, иако те производе и њихове аспирације на сферу естетичког изричито проказују као примере „Просветитељства као масовне обмане” (што је поднаслов „Индустрије културе”). Као Г. Х. пред оном сировом твари, ова два критичара осећају „мучнину и привлачност”. Али, док се дијалектика одвратности и привлачности овде разоткрива кроз оно што Милер назива „гађењем од формирања реакције”, где управо претварање *Гђе Минивер* у лош предмет повећава његову привлачност, у збирци *Уђуџи* открива се кроз оно што Милер, насупрот томе, зове „гађење од претераности” (Miller, 1997: 114). Док оно претходно чини оно што је гадно привлачним, у овом потоњем оно што је некад било привлачно постаје одвратно – управо зато што се баш тиме субјект намерно кљука. Као у случају особа које неконтролисано пуше или се преједају, којима цигарете и храна постану одбојни након што их превише конзумирају одједном, гађење од претеране жеље, која такође има моћ да онога *ко се џади* учини *џагним* (макар и једино самом себи), „доноси нам наплату за то што смо добили баш оно што смо мислили да желимо” (1997: 119). Управо то је стратегија Ендрузовог комичног текста у његовом сложенем односу према јавној сфери која се практично поклапа с тржиштем, а инклузивну привлачну моћ његових атракција песник не може да потисне или да порекне чак ни кад постану предмети његове личне аверзије. Могли бисмо рећи да Г. Х. једе оно што је неподношљиво и неуспешно покушава да га задржи у стомаку, а збирка *Уђуџи* кљука се оним што је привлачно да би га исповраћала. Дакле, оба ова текста моделују два могућа одговора уметности

на неутралну или чак пријатељску толеранцију тога од стране плуралистичког потрошачког друштва. У једном, уметност постаје згађена и представља своје одбијање или неспособност да прогута оно што потрошачка култура проглашава да би сви требало да желе или да жуде да унесу у себе (и што естетички плурализам проглашава да сви јесу *способни* да унесу у себе). У другом, уметност се преједа оним што је званично оцењено као пожељно до тачке када прелази линију и од оног који се гади постаје онај који је *таган* – то јест, предмет који ми као читаоци више не можемо лако конзумирати без разоткривања граница „чисте” толеранције која указује на ограничену делотворност свеколике уметности у јавној сфери уопште. Наиме, иако може бити тачно, као што тврди Адорно у *Естетичкој теорији*, да је „уметност објективно нетолерантна чак и према друштвено диктираном плурализму мирно коегзистирајућих сфера, који увек изнова идеолозима пружа изговоре”, он такође примећује да „сенка аутентичног радикализма уметности јесте њена нешкодљивост” – иста она нешкодљивост која баца политичку сенку на одбијања, ма колико била доследна и бескомпромисна, Мелвиловог емоционално нечитког писара (Adorno, 1997: 313, 29).

Тако се враћамо, затварајући пун круг, на бартлбијевску непријатност блокираног или ограниченог дејствовања, што је сваки од мањих афективних идиома у овој књизи био позван да протумачи. Попут устрепталости, иритације, зависти, анксиозности, узвишене отупелости и параноје – нестратегијских афеката које карактерише слаба интенционалност и који су карактеристични за ситуацију писара – гађење заправо баш не решава дилему друштвене немоћи, више је силовито дијагностикује. Али иако сви негативни афекти о којима смо говорили усмеравају пажњу на овај проблем, чини се да нас је поетика гађења више приближила домену политичке теорије, можда чак и политичког посвећивања, од тих других. Својом интензивном и недвосмисленом негативношћу, гађење, дакле, као да представља спољну границу или праг оног што сам назвала ружним осећањима, припремајући нас за инструменталније или политички ефикасније емоције. Стога нас доводи до границе овог пројекта о естетици мањих афеката, означавајући његов крајњи домет.

ИЗВОРИ:

- Adorno, Theodor W. (1997). *Aesthetic Theory*. (Robert Hullot-Kentor, ed. and trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Andrews, Bruce. (1992). *I Don't Have Any Paper So Shut Up, or Social Romanticism*. Los Angeles: Sun and Moon.
- Callinicos, Alex. (1989). *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. New York: St. Martin's.
- Danto, Arthur C. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- Dollimore, Jonathan. (1995). „Sexual Disgust”. *Dirt: An Interdisciplinary Graduate Student Conference*. Harvard University (March).
- Foster, Hal. (1985). „Against Pluralism”. In: *idem, Recodings*. Seattle: Bay Press.
- Goffman, Erving. (1963). *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free Press.
- Hobbes, Thomas. (1996). *Leviathan*. (J. C. A. Gaskin, ed.). Oxford: Oxford University Press. [Коришћени превод: Hobbes, Thomas. (2004). *Levijatan*. (Borislav Mikulić, prev.). Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.]
- Huyssen, Andreas. (1990). „Mapping the Postmodern”. *A Postmodern Reader* (Andreas Huyssen, ed.). Albany: State University of New York Press.

- Kant, Immanuel. (1951). *The Critique of Judgement*. (J. H. Bernard, trans.). New York: Hafner. [Коришћени превод: Kant, Imanuel. (1975). *Kritika moći suđenja*. (Nikola Popović, prev.). Beograd: BIGZ.]
- Kristeva, Julia. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. (Leon S. Roudiez, ed.; Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, trans.). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. (1982). *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (Leon S. Roudiez, trans.). New York: Columbia University Press. [Коришћени превод: Kristeva, Julia. (1989). *Moći užasa: ogled o zazornosti*. (Divina Marion, prev.). Zagreb: Naprijed]
- Lispector, Clarice. (1994). *The Passion According to G. H.* (Ronald W. Sousa, trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, Jean-François. (1993). *Libidinal Economy*. (Iain Hamilton Grant, trans.). Bloomington: Indiana University Press.
- Melville, Herman. (1969). „Bartleby”. In: *Great Short Works of Herman Melville*. (Warner Berthoff, ed.). New York: Harper and Row.
- Marcuse, Herbert. (1965). „Repressive Tolerance”. In: Robert Paul Wolff, Barrington Moore Jr. and Herbert Marcuse. *A Critique of Pure Tolerance*. Boston: Beacon. [Коришћени превод: Marcuse, Herbert. (2011). „Represivna tolerancija”. (Suzana Bašić, prev.). *Čemu: časopis studenata filozofije*. Vol. X, No. 20. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 60–77.]
- Marcuse, Herbert. (1966). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.
- Marcuse, Herbert. (1991). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon.
- Miller, William Ian. (1997). *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich. (1967). *On the Genealogy of Morals*. (Walter Kaufmann ed. and trans., R. J. Hollingdale, trans.). In: *idem*. „On the Genealogy of Morals” and „Ecce Homo”. New York: Vintage. [Коришћени превод: Niče, Fridrih. (2025). *Genealogija morala*. (Gligorije Ernjaković, prev.). Novi Banovci: Edicija.]
- Noël, Bernard. (1984). „The Outrage against Words”. *The L-A-N-G-U-A-G-E Book*. (Bruce Andrews and Charles Bernstein, eds.). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Nussbaum, Martha. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Proust, Marcel. (1998). *In Search of Lost Time, Volume 1: Swann's Way*. (C. K. Scott-Moncrieff and Terence Kilmarlin, trans., revised by D. J. Enright). New York: Modern Library. [Коришћени превод: Пруст, Марсел. (1983). *У шраћању за изчезлим временом. У Свановом крају 1*. (Живојин Живојновић, прев.). Нови Сад, Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига.]
- Rooney, Ellen. (1989). *Seductive Reasoning: Pluralism as the Problematic of Contemporary Literary Theory*. Ithaca: Cornell University Press.
- Saussure, Ferdinand de. (1966). *Course in General Linguistics*. (Charles Bally and Albert Sechehaye, eds., Wade Baskin, trans.). New York: McGraw-Hill. [Коришћени превод: Sosir, Ferdinand de. (1989). *Opšta lingvistika*. (Sreten Marić, prev.). Beograd: Nolit.]
- Smith, Adam. (1976). *The Theory of Moral Sentiments*. (D. D. Raphael and A. L. Macfie, eds.). Oxford: Clarendon. In: Miller, William. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 190–191.
- Wittgenstein, Ludwig. (1958). *Philosophical Investigations*. (G. E. M. Anscombe, trans.). Oxford: Blackwell. [Коришћени превод: Vitgenštajn, Ludvig. (1980). *Filosofska istraživanja*. (Ksenija Maricki Gađanski, prev.). Beograd: Nolit.]

(С енілескої йревео Иван Радосављевић)