

О не-месту, не-времену, не-бићу Марија Лојаница, *Увод у Онтологију нестајања* (Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020, 207 стр.)

Приказала **Јелена Р. Вилотијевић**, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет, Јована Цвијића бб, 34000 Крагујевац, Србија, jelena.vilotijevic@filum.kg.ac.rs

Научна монографија Марије Лојанице *Увод у онтологију нестајања* објављена је 2020. године у оквиру едиције *Црвена линија* Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу и представља збирку ауторских књижевно-теоријских текстова насталих у периоду између 2011. и 2020. године. Темељном дискурзивном анализом, ауторка деконституише онтолошки лук савременог хуманитета „чију је имплозију до тог тренутка сведочила“ (8) док истовремено удара чврсте теоретске темеље будућим научним истраживањима која ће даље разоткривати (не)могућност дефинисања појмова Америка, град, субјект, идентитет, простор, време, технологија и брзина.

Монографија се састоји из 11 текстова: *Астрални Цариград* (9–22), *Синдром Хитроу* (23–37), *Сањају ли тркачи по оштрици бријача?* (39–53), *Научна фантастика између овде-и-сада и тамо-и-тада* (55–71), *Personal Jesus: протестантска Америка и тријумф индивидуализма* (73–85), *Lost in the Supermarket* (87–98), *Death Smells Like Strawberries: The Olfaction Simulacra* (99–120), *American Horror Story: Life, Death, and Real Estate* (121–134), *Ружа за Сару Винчестер* (135–153), *Популарна семиотика: бебе у америчкој краткој прози* (155–169) и *Свећа: закључно поглавље онтологије нестајања* (171–187). За побројаним радовима следи листа библиографских јединица и белешка о ауторки.

Први текст у низу, *Астрални Цариград*, упознаје читаоца са дијакхронијским развојем људског станишта који ће кулминирати формирањем урбаних средина. Као основно дијалектичко обележје људских насебина намећу се опозитни појмови: доле-горе, хоризонтално-вертикално, земља-небо, а рад даље описује

како се *habitus* (де)центрира по поменутих осам. Семантичко-историјска деконструкција знака „Цариград“ тежи разоткривању дезинтегрисаног односа између означеног и означитеља, где се Цариград искључиво може дефинисати као деридијански траг. Проблематизујући интегритет семантичке означености византијског града, ауторка поставља онтолошку анамнезу „читавај цивилизацији“ (18) и закључује да је Цариград својеврсни знаковни палимпсест, а да је Човек заробљен у онтолошком процепу, између доле и горе, земаљског и небеског (22).

Можемо рећи да су наредна два текста у монографији – *Синдром Хитроу и Сањају ли тркачи по оштрици бријача?* – корпусно сродни, будући да се баве романима Борислава Пекића. У раду *Синдром Хитроу*, ауторка успоставља теорију лиминалности и лиминалних простора као кључ у коме ће анализирати Пекићев роман *Беснило*, то јест, *locus* аеродрома Хитроу. Посебно се истиче да онтолошка одредница лиминалног субјекта функционише у повратној спрези са његовом заједницом – *communitas* – изазивајући својеврсну кризу као увертуру у коренито онтолошко редефинисање групе. Ауторка примећује да се ова теоретска потка може применити и на опште принципе оперативности читавих друштвених целина, па чак и цивилизација, али такође наглашава да до суштинских измена не може доћи услед репетитивног ресорбовања пређашњих друштвених обрасца, што, последично, не оставља простора за генерисање опозитних друштвених стања. Маргинализована „другост“ се мондијализује и асимилује у опште, глобално, плуралистичко, а онтолошка посебност рубних култура се присилно интегрише у „Свет“. У светлу ових теорија, анализа романа упућује на то да „другост“ која одликује *Rhabdovirus* изазива дестабилизацију целокупног система, а аеродром Хитроу се дефинише као инхерентно лиминални простор који постаје поприште разигравања онтолошке кризе друштва које га, „у покушају очувања сопствених структура прво гетоизира, а потом [...] спаљује“ (36).

Трећи текст у монографији: *Сањају ли тркачи по оштрици бријача?* упоредном анализом Пекићевог романа *1999: антрополошка повест* и филма Ридлија Скота *Истребљивач* (чији назив је Пекић описно превео као *Тркач по оштрици бријача*) настоји да разоткрије тематске и семиотичке подударности између поменутих дела. У уводном делу рада, роман *1999* се идентификује као антрополошка алегорија и „критика антропоцентричности света“ (40) у којој се наративна покретачка снага приписује цикличној смени цивилизација међусобно повезаних „великим наративом“. Хуманитет и идентитет литерарног субјекта конституишу се управо кроз нераскидиву повезаност са системом уврежених идеологија. Теза о умрежености Пекићевог романа и Скотовог филма ослања се на анализу мотива кише/суза којим и Пекић и Скот закључују своја дела, наводећи ауторку да примети да се суштинска спона остварује кроз конфликт између човека и машине, односно кроз слом цивилизацијске антропоцентричности.

Већ у првим реченицама рада *Научна фантастика између овде-и-сада и тамо-и-тада* суочени смо са озбиљним књижевно-теоретским питањем – шта

је жанр, како се дефинише, и на који начин директно утиче на књижевност уопште. Супротстављајући теорије Бориса Томашевског, који тврди да је жанр нужно редуccionистичко, стриктно детерминистичко поимање књижевности, тврдњи Мориса Бланшоа да је књижевност „уметничка творевина људског духа“ (56), ауторка предлаже солomonско решење – жанр је „нужно зло“, апстрактна појмовна алатка интегрисана у поступак изучавања књижевности, али не и њен крајњи циљ. Лојаница подвлачи Бахтинову тезу да се књижевност не може самостално посматрати ван контекста „стварносног хронотопа“ у коме се фигурира, где се роман поставља као најверније огледало децентриране стварности. Роман, као инхерентно флуидан жанр, налази се у директном контакту са стварношћу и одатле црпи свој легитимитет. Како онда учаурити, ограничити, „спаковати“ оно што је у константном стању флукса? Шта је следећи корак у еволуцији књижевности? Трагајући за одговорима на ова питања, ауторка посматра научно-фантастичну књижевност (у наставку текста: СФ) као жанр који се „опиरे покушају једнозначног одређивања“ (59) и своју генезу налази у интерфејсу „литературе и других дискурзивних делатности, али и између фикције и реалности“ (60). Напоследку, одговор на питање о будућим еволутивним инстанцама књижевности, Лојаница антиципира у хипертексту, сајбертексту, у виртуелној књижевности за виртуелно доба.

Након покушаја жанровског одређивања СФ-а, у тексту *Personal Jesus: протестантска Америка и тријумф индивидуализма* ауторка се окреће разигравању једног од најувреженијих митова савременог америчког друштва. Наиме, пратећи историјски развој протестантизма насталог под окриљем просветитељске мисли, Лојаница настоји да докаже да се управо протестантска радна етика директно улила у мит о самоствореном човеку, чији је крајњи резултат појединац разрођен како од Бога, тако и од саме заједнице. Последишно, оваква онтолошка клима узрокује настанак „хипериндивидуализованог културног простора“ (79). Амерички идентитет своди се на Бодријаров симулакрум, а чак ни Бог није поштеђен бесомучне хиперкомерцијализације. Крајња деконструкционистичка дијагноза америчког духовног стања своди се на три кључне компоненте: инсистирање протестантизма на индивидуалном приступу духовности, Први амандман америчког Устава као правно-административно отелотворење просветитељске матрице и убрзане токове конзумеризма чији је крајњи циљ профит (84). На самом крају рада, ауторка се с правом пита да ли је уопште могуће разлучити свето од профаног или су се и једно и друго сурвали у хиперреално.

Хиперреалност поменута у закључку претходног текста даље се успоставља као један од конституената савремене поетике просторности. Полазећи од структуралистичких традиција Ролана Барта и Бодријарових промишљања о нераскидивој повезаности појмова „Америка“ и „простор“, рад под насловом *Lost in the Supermarket* постепено разоткрива семиотичке и онтолошке пукотине које дефинишу „материјалну, психолошку и духовну стварност“ (90). Како ауторка наводи, „писати о простору данас значи писати

о култури, друштвеним феноменима и субјективитету“ (91). Истиче се и појава аисторичног, атемпоралног, аспацијалног хронотопа којим влада искључиво „брзина“. Последично, смисао имплодира у сопствени симулакрум – „постојање у простору и времену трансформише се у тумарање изгубљених људи простором лишеним просторности које се одвија у времену лишеном темпоралности. Изгубљени људи у несталом простор-времену“ (96).

Следећа два рада у монографији: *Death Smells Like Strawberries: The Olfaction Simulacra* и *American Horror Story: Life, Death, and Real Estate* написана су на енглеском језику. *The Olfaction Simulacra* уводи читаоца у научни, филозофски и књижевни контекст Западне цивилизације где је, премда кључно за конструисање сећања, а самим тим и људског идентитета, чуло мириса систематски маргинализовано и потискивано. Просветитељство намеће чистоту – интелектуалну, духовну, па и телесну – као ултимативну врлину и одбацује, штавише негира, „неподобне“ мирисе. Колевка интелектуалне цивилизације постаје искључиво санитарна или стерилна средина где је непријатан мирис главна карактеристика неуких, варварских, „других“ народа, што олфакторном систему даје једну нову социјалну и политичку ноту (110). Користећи се знаком „јагоде“, Лојаница истиче да се првобитна полисемичност овог знака, који је садржао у себи трагове чедности, сензуалности, духовне врлине и виталности, драстично преиначила у контексту савременог потрошачког друштва. Међу америчким конзументима „правих“ јагода више нема – остаје само списак хемикалија које, својим комбиновањем, опонашају мирис јагода. Ауторка подвлачи и Бодријарову тезу о симулакрумима као упозорење о губитку неопипљиве повезаности између мириса, осећања, сећања, маште и интуиције – основних конституената хуманитета коме прети потпуно сједињење са хиперреалним (115).

Ако се запитамо да ли постоји мирис који би људски олфакторни систем морао непогрешиво да препозна, онда би то засигурно био мирис смрти. Па зашто су онда, пита се Лојаница, Американци спремни да издвоје чак до 12 хиљада долара како не би видели, а камоли омирисали своје преминуле? Зашто је и како смрт, као крајња онтолошка граница, постала само још један артикал у неумољивом процесу комерцијализације? Ово су све питања којима се ауторка бави у раду *American Horror Story: Life, Death, and Real Estate*, упућујући нас на Фукоову теорију о гробљима као хетеротопијама и истичући да Американци смрт посматрају као заразну болест која се мора неутралисати како би се „очувала стерилност живота“ (125). Ауторка представља гробља као „антисептичку хетеротопију“ а њено зачеће налази у америчком предграђу где се простор – као и живот, а напослетку и смрт – морају устројити, рационализовати, омеђити. Смрт постаје роба а гробља некролошка некретнина која се уписује у колективни идентитет Америке. Анализирајући Кингов роман *Гробље кућних љубимаца*, ауторка детектује троп индијанског гробља као знак у коме се преплићу страх од мртвих који немирно почивају са ултимативним исказом америчког сна – поседовати дом, поседовати земљу, поседовати некретнину. Рад напослетку

упућује на потребу колективног америчког Ја да поседује некро-некретнину као покушај да присвоји смрт као радикално Друго које прети стабилности америчког начина живота. Савремена Америка није у стању ни да разуме ни да прихвати смрт, већ је се само плаши.

Страх има много лица, а нека од њих уткана су у семиотички композитну јединицу „жена-кућа“, тврди наредни текст под називом *Ружа за Сару Винчестер*. Текст нас, биографски тачним, проверљивим чињеницама уводи у токове наративне митологизације живота Саре Винчестер, богате наследнице и удовице. Сара је остала упамћена као психички нестабилна жена која је своје последње дане проводила ре/деконструишући (како у буквалном, тако и у наративном смислу) своју кућу (данас је та кућа претворена у туристичку атракцију). Житије Саре Винчестер, тврди ауторка, јесте типична готска хорор прича о жени која је нужно морала постати искључиво литерарни субјект колективног имагинативног пројекта, управо јер је била „жена“ која је живела у „кући“ – што су знаци које рад идентификује као зјапећу пукотину у коју заједница улива своје сопствене страхове и стрепње. Па тако, „уклета кућа, на ком год континенту била, јесте иманентно полисемични троп, рекли бисмо у извесном смислу и аутодеконструишући“ (144). Све архитектонске грађевине које одступају од јасно уређеног норматива постају симбол „свега стравичног, језовитог, ‘благо накривљеног’ у нашим онтолошким структурама“ (151) а тај осећај даље појачава присуство жене. На крају рада, намеће се закључак да су све „стрепње тек аутоимуне болести бића које се ужасава самога себе“ (153), то јест – да цивилизација стрепи од непознатих предела сопственог идентитета.

Наредни рад у монографији, *Популарна семиотика: бебе у америчкој краткој прози*, приступа анализи знака „беба“ пратећи дијахронијски развој америчке приповетке, притом указујући на иманентну полисемичност овог знака чије је главно обележје одсуство. Корпус на коме је анализа извршена обухвата три кратке приче: „Дезиреина беба“ Кејт Шопен, „Брда као бели слонов“ Ернеста Хемингвеја и „Мале ствари“ Рејмонда Карвера. Ослањајући се на Хегела, Барта и Дериду, Лојаница тврди да је „Дезиреина беба“ „прича о неспоразуму, ‘украденим’ или затуреним писмима, слому комуникацијских пракси, перманентној игри узмицања исправног и дефинитивног тумачења знакова“ а да „Дезиреина ‘беба’ као белина у којој се укрштају сва побројана симболичка копља, дакле, и није беба“ (162). У причи „Брда као бели слонов“ знак „беба“ јавља се само као траг, „као знак одсутног у присутном, тотална текстуална белина“ (165) а текст „Мале ствари“ представља „бебу“ као фокалну тачку родитељског насиља, механизације и „перверзне економије поседничког односа“ (167) – „неосетно, негде успут, бебе су се изгубиле“ (155).

И напоследку, Лојаница своје дискурзивно путовање завршава текстом *Свећа: закључно поглавље онтологије нестајања* у коме се, пре лирски него стриктно и искључиво академски, надовезују, преплићу и синтетишу личне, ониричке слике тематски и семантички сконцентрисане на симбол свеће. Пратећи Башларову тезу да „објашњење ‘научних’, емпиријских феномена треба

тражити у имагинарном, укрштајући субјективну и објективну осу анализе“, текст излаже својеврсну галерију слика формативно различитих, а симболички уланчаних свећа. Па тако, слика 1 је свећа коју је уснио Карл Густав Јунг као симбол који ће кулминирати теоријом о архетипу сенке, слика 2 читаоцу приказује Караваћову Издају Христа где се уметник уписује у своје дело и осветљава лице Спаситеља, а потом слика 3 открива да и из Новог завета исијавају недоречене свеће, оваплоћене управо кроз своју недефинисаност у тексту, кроз кретање и флуks. Даље, премда Башлар истиче вертикалну одређеност свеће, ауторка у сонорном, звучном доживљају пуцкетања пламена (у самом нестајању свеће, дакле) налази и хоризонталну осу онтолошке демаркације – „живот који јесте зато што га нема“ (183). Рад се дотиче и кинематографије, конкретно, филма *Носталгија* Андреја Тарковског у коме наратив кулминира сликом „човека који постаје свећа“ (184), а приложен је и Лојаничин превод песме Ника Кејва „Мени у наручје“. Да закључимо – ова интимна контемплација наговештава читаоцу да нестајање није нужно и уништење, да „јесмо зато што нас на крају неће бити. Зато што нас никада и није било. Да сагоревајући материјалне нечистоће од којих смо сачињени произведемо чисту светлост“ (189).

Монографију *Увод у онтологију нестајања* одликују како прецизност, тако и слобода израза, чврсто постављене и теоретски образложене тезе које се међусобно тематски уланчавају, као и широк спектар покренутих питања која ће отворити пут даљим научним истраживањима просторности, америчке културе, онтологије и саме реалности. Настojeћи да постави „огледало пред лице савремености“ (8), ово дело се уписује као штиво драгоцено не само академској заједници, већ и широј јавности.