

Владимир Перић, Светлана Рајичић-Перић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац (Србија)

ОНТОЛОШКИ СТАТУС СЛИКЕ У САБАТОВОМ РОМАНУ *ТУНЕЛ*: НА ТАСОВИМА АНДРОГИНОГ ДИСКУРСА

Губљење границе између фикције и стварности као слике света у Сабатовом *Тунелу* као и замена места центра и маргине у социолошкој и уметничкој равни егзистирања негативног јунака, основни су проблеми „мушког“ дискурса у раду. „Женски“ дискурс нуди проблематизовање естетичких и етичких датости просветитељско-хуманистичких идеја уметности као мимесиса, слике као рамом омеђеног делића фиктивног света у простору стварности, проблема сексуалности и завођења као израза маскулинистичке доминације, идентитета као датости, као и хорора логике која је, смртоносна. Кључ за разумевање „андрогиног“ дискурса лежи у рецепијентској способности да са маргина текста гравитира ка његовом центру, то јест месту текстуалног додира андричног и гиничког.

Кључне речи: слика света, род, маргина, андрогин, рам/прозор

Тошалоно порицање Другог је његово убиство
Емануел Левинас

Андродискурс

Љуске језгара / Центри маргине

Појам љуске односи се на периферију сферичног ентитета. Сваки такав ентитет има свој центар. Љуска се метафорично односи на маргину. Љуска је нешто што је одбачено, мање вредно, маргинално. Друштвена љуска реферише ка маргиналним социјалним групама: лоповима, егзилантима, дисидентима, сексуалним мањинама и другим рубним групацијама. Социјална маргина у стварности је објективна. У књижевним делима је субјективна јер је писац у улози Креатора. Уколико је писац створио негативног јунака љуска постаје језгро а центар маргина.

Свет романа Ернеста Сабата *Тунел* сматраћемо, лотмановски речено, семиотичком сфером, односно семиосфером. „Унутрашњи простор семиосфере састављен је од структура у конфликту“ (Лотман 2004: 194). Структуре у роману су: слика света сликара-убице Хуана Пабла Кастела, слика света жртве, Марије (Ирибарне) Аљенде, (квази)елитистички сликарски свет кога напајају пролећни салон и сличне изложбе, свет богатих чији је репрезент породица Аљенде, свет маргиналаца састављен од морнара и проститутки и други слични светови-структуре. Фокусираћемо се на (квази)елитистички сликарски свет у коме је парадоксално, центриран Хуан Пабло Кастел.

Семиотичка пракса сликарског *mainstream*-а подразумева протокол о изградњи култа лика и дела сликара. Он се креће у затвореним круговима у коме је поштован од колега и чија правила поштује да би се затвореност сликарске елите одржала. Недодирљива сликарска величина нема потребу за комуникацијом са реципијентима који су у том систему инфериорно позиционирани. У ствари, избегавање људског контакта са реципијентом пропорционалан је повећавању мита о величини сликара.

У роману Кастел крши оба принципа одржања слике о сликару: и онај еснафски, (квази)елитистички и онај о креаторској недодирљивости. Први је експлицитно изречен самим Кастелом: „Али коначно, то је већ учињено, мада ћу морати још много штошта да кажем о изложбама: оговарање колега, слепило публике, глупост оних којима је дужност да припремају салон и праве распоред слика. Срећом (или на несрећу), то ме више не интересује; иначе бих можда написао предугачак есеј под насловом *О начину на који сликар треба да се брани од пријатеља сликарства*“ (Сабато 2004: 18). Понашање у складу са Кастеловим ставовима децентрализовало га је и изопштило из сликарског круга.

Кршење другог принципа увод је у криминални акт. Реципијенткиња је убијена. Убиство се јавља као последица неостварљиве опсесивно / посесивне љубави. Љубав настаје као последица идентичних виђења Кастелове слике: и њега самог и убијене Марије. Духовна веза се тако јавља као иницијална комуникациона каписла, генератор семиотичке динамике односно фаталних конфликта са каснијом жртвом. Кастелова деконструкција бинарних опозиција (квази)елитистичко / неелитистичко у свету сликарства и креатор / реципијент у свету „обичних“ људи представља трагичну кривицу негативног јунака.

Објектџ љубави / Субјектџ смртџи

Кастел је, како смо рекли, носилац трагичне кривице, он је жртва патријархалног система, кога не воли али коме се несвесно потчињава, он воли жену која воли његове слике али му се не предаје на патријархални начин и коју стога убија. Патријархални систем је опресиван према мушкарцу када је реч о стереотипу мушкости „нарочито мита („праве мушкости“) одомаћених у култури и који деструктивно делују у процесима стварања мушког полног идентитета“ (Бужињска, Марковски 2009: 495).

Ван свог сликарства, Хуан Пабло Кастел родно функционише у улози коју Лу Андреас Саломе у свом есеју „Човек као жена“ описује као ону која каталожки детерминише мушкарца као развијеног, издиференцираног, нехармоничног, тацителског. Мушкарац је стваралац, он је једноставан, тренутан, сиров, ружан, телесан, афектирајући, неемпатичан, рационалан, трансцедентан, покретљив, реалан, узак, затворен, борбен, непослушан, неподређен али и несамодовољан (Саломе 1986: 7-31).

Парадокс мушкарчеве несамосталности води ка освајању женског, Другог. Кастелово понашање је реализовани негатив Левинасових ставова: „Сусрет с Другим је сместа моја одговорност (љубав) за њега (...) У Лицу Другог увек постоји смрт другог и, на неки начин, подстицај на убиство, искушење да се иде до краја, да се други у потпуности пренебрегне, и, у исто време, а то је оно парадоксално – Лице је такође заповест „Не убиј“ (Левинас 1998: 140).

На супротној страни налази се де Садов парадокс где је крајњи акт (опсесивне) љубави екстремно насиље према љубљеном – убиство: блудношћу „То је, нажалост, ван сваке сумње“, примећује Сад, „и нема ниједног блудника који је мало дубље загазио у порок да не зна колико убиство господари чулима“ (Батај 2009: 13).

Интерпретација Кастеловог убиства гледана из сукобљавања претходне четири визуре – визуре маскулинистичких истраживања, умерено феминистичке, егзистенцијално феноменолошке и садистичке, доводе нас до следећих проблема: каква је социјална детерминација рода Хуана Пабла Кастела а каква је естетска и да ли је могуће помирити обе у једној личности? Интерпретативни кључ за овај проблемски комплекс налази се у Кастеловој слици.

Светџ слике / Слика светџа

Свет слике дат је описом исте: „У пролећном салону 1946. године изложио сам слику названу Материнство. По стилу је била као

многе раније; како кажу критичари у свом неподношљивом жаргону, била је солидна, добре архитектуре. Коначно, имала је атрибуте које су ови шарлатани увек налазили. Али горе, на левој страни, кроз један прозорчић, видела се једна сцена малена и далека: усамљена плажа и жена која гледа море. Била је то жена која је гледала као да нешто ишчекује, можда неки нејасни далеки зов. Сцена је, по мом мишљењу, сугерисала жељену и потпуну усамљеност“ (Сабато 2004: 11).

Слика света сликара гледана кроз свет слике у самом зачетку указује на његову подељеност, на асиметричну двојност. У центру слике, у првом плану, налазила се велика жена која је гледала дете како се игра. На маргини, кроз прозор, дата је усамљена жена. Жена из првог плана реализује свој идентитет кроз назив слике - „Материнство“. Идентитет жене са маргине је прећутан. Она је и рецептивно и самим тим и номинално скрајнута. Шта је укодирано у једној а шта у другој?

Велика жена, мајка, затворена са дететом које се игра представља манифестацију патријархалности. Њена истуреност у први план указује да је за жену пожељно да буде оваква. Кастел игра улогу која му је намењена у патријархалном друштву: он подржава његове вредности. Слика је изложена на пролећном салону чији су организатори највероватније мушкарци. Слика је, са својим централним садржајем, у ствари, идеолошки план. Кастелова слободомност буни се против наметнутих, ограничених, медиокритетских вредности и проналази вентил на маргини слике.

Жена у рубном оквиру представља еманацију Кастелове иманентности која је морала да се крије, јер је превише била женствена. То скривање је било врло успешно јер: „нико није обратио пажњу на ову сцену: прелазили су погледи преко ње као преко нечег споредног, можда декоративног; сем једне једине особе, изгледа да нико није разумео да је ова сцена представљала нешто суштинско.“ (Сабато 2004: 11). Кастелов презир према естаблишменту који затвара, ограничава, укалупљује каналисан је родно у идентитет усамљене жене која је на отвореном, неограниченом простору.

Сви изречени искази воде до закључка да је Кастел, односно женски део његове личности био заробљен у слици. Њега је могао ослободити једино рецепијент који ће поседовати исти склоп особина као и жена са слике. Тај спољни ентитет – рецепијент биће место пројекције Кастелове чежње, меланхолије, усамљености и разливене осећајности. Слика, односно њен рубни део, играла је улогу мамца женског дела андрогина за којим је чезнуо Кастел.

Трећи род или лунино дејџе

Комедиограф Аристофан у четвртој беседи Платонове *Гозбе* говори о мушко-женском (андрогином) роду, о идеалном, сферичном биђу страшне снаге и јачине које је ударило на богове те је стога кажњено расецањем на две половине: „Свака половина чезнула је за другом својом половином и састајала се с њом, па су се онда рукама грлиле и припијале се једна уз другу, пуне жудње да се срасту и тако умирале од глади...” (Платон 2002: 191b). Мушки род је првобитно потекао од сунца, женски од земље, а онај трећи од месеца.

Радњу романа *Тунел* можемо сагледати и као трагање два рода за оним другим и остварење у андрогином. Сликара Кастел тражи своју женску страну док је Марија у потрази за мушким делом свог идентитета. Она носи његово сунце (Кастел је увек види као светлост). Он носи њену земљу, хтонски мрак тунела. Размена и прожимање два пола се догађа у тренутку када Кастела поведе месец, у тренутку стварања.

- Кастел (андро): „Сада сам приметио да сам сцену прозора сликао као неки месечар“ (Сабато 2004: 36) и када је она посматрала слику:

- Марија (гино): „Понекад ми се чини да смо ову сцену увек заједно доживљавали. Када сам видела ону усамљену жену кроз твој прозор, осетила сам *да си џи као и ја* (курзивом обележили В.П. и С.Р.П.), и да и ти слепо тражиш некога“ (Сабато 2004: 94).

Идеални пол је стога остварен у уметничком делу, у слици. Кастел се показао немоћним да се отргне од оног патријархалног, сексистичког става о мушком и женском биђу, те је чином убиства трајно раздвојио оно што је уметност спојила, Марију је вратио земљи, за себе је задржао сунце, уништио је идеално андрогино биђе.

Аналогно томе андрогини дискурс књижевне критике остварен у овом тексту дао је виђење једног књижевног дела из угла оба рода. Овај текст треба сматрати метафором андрогина у метадискурсу.

Гинодискурс

Лове а уловљени (или џоеџика завођења)

Мушкарац из Сабатовог романа *Тунел* (који књижевна критика описује као егзистенцијалистичко дело) чији солилоквиј пратимо током текста, сликар који инсистира да се његов *идентџиџеџи* тачно зна, именом, патронимом и презименом Хуан Пабло Кастел, „жртва“ је три завођења у току романа. Заводи га уметност (слика),

заводи га женско, заводи га егзистенција. Тај процес завођења резултира „нарастањем једног лудила које има застрашујућу унутрашњу логику“ (Сабата 2004: 1). Марија се већ на првом кораку опире, она је једноставно Марија, њен идентитет није одређен преко мушког идентитета (мужевљевог презимена). Она је истовремено и једно (госпођица Ирибарне) и друго (госпођа г-дина слепца) и треће (љубавница). Сама упоришна тачка за Кастела – идентитет бива пољуљана у почетку везе што сликара збуњује, неко се дрзнуо да доводи у питање оно што је одвише људско – име.

Кастел је насликао „класичну“ слику добре архитектуре коју је назвао „Материнство“. Приказивала је велику жену у првом плану, жену која је гледала како се дете игра.“ Али горе, на левој страни, кроз један *прозорчић*, видела се једна сцена малена и *далека*: усамљена плажа и жена која гледа море“ (Сабата 2004: 11). За Кастела је ова сцена представљала „нешто суштинско“.

У једном трнутку почиње опасно бујање унутрашњег света слике како Кастел каже: „Мала сцена прозора је почела расти и освајати цело платно и сав мој рад“ (Сабата 2004: 12). У његовој визији права жена, Марија, удахнула је живот жени са слике, а заправо садржај је набујао, онда је пукао *рам* слике, али није дошло до изједначавања са реалношћу већ је та опасна материја као живо блато прогутала сликара и његову љубав.

Но, Кастел, несвестан да је заведен, испољава огољеног себе у односу са том истовремено замишљеном и правом женом, оличеном у Марији. Она је за њега идеална, оно што је чекао и тражио. Али његов свет је поларисани свет, свет судара супротности, опозиција које се искључују. Њен свет је свет *прожимања*. Тако Кастел себе види као јединку у власти логоса и рация, доминантног мушкарца који је сав у филозофији присуства, који се изражава свесним и логичим говором кроз реч и слику (у уметности), коме је циљ узимање и поседовање Другог и ауторско исказивање подсвесног и сублимирање реалности, аполонијски центрирани и усмерени идентитет. Она, Марија, је дионисијска раскалашност, распршеност која се даје, у власти ероса, тела, неодређеност у одсуству говора и логике, она је мноштво и стога неухватљива јер „женско је другде, увек је било другде: у томе је тајна његове моћи“ (Бодријар 1994: 10).

Кастел је мушкарац који се заљубио у жену, при чему су мушко и женско јасно одељени и у односу доминације / потчињености, и у односу субјекат (мушко) / објекат жеље (женско). Али он бива

заведен јер женско није више нешто што стоји у опозицији према мушком, него нешто што заводи мушко¹ (Бодријар 1994: 11).

Основна Кастелова заблуда је то што однос субјекта и објекта схвата као однос владања, моћи и потчињености, као однос активног и пасивног принципа. Улогу субјекта, надређеног у свим релацијама даје себи, субјекат је *ја*, сликар, аутор, мушкарац-љубавник, човек као тело које егзистира као дом за свест². Улогу објекта, пасивног члана, доделио је уметничком делу, слици, ликовном критици, жени-љубавници, ћутњи, животу као датости и егзистенцији. Оно што не може бити рационално објашњено за њега заправо не постоји. Он, Кастел, близак Батајевој мисли, а она, Марија, читаца Сартра. Он, логоцентричар, филозоф старог кова, она, занесени филозоф праксис. Кастел не схвата да се „свест о стварности не подудара с нашим пребивањем у свету и да наша свест и наше владање стварношћу помоћу свести не представљају цео наш однос с њом“ (Левинас 1998: 13). Постоји нешто и изван свести, и изван логике промишљања света, а то Кастел није могао да разуме. Како јунака романа води еротизам (како тела тако и срца) он га батајевски сагледава „као насиље над бићем партнера, насиље на граници смрти, на граници убиства“ (Батај 2009: 17) У патњи за другим бићем „страст нам неуморно понавља: кад би поседовао вољено биће, твоје самоћом притиснуто срце сјединило би се са срцем вољеног бића а ако је сједињење двоје љубавника резултат страсти, оно дозива у свест смрт, жељу за убиством или самоубиством“ (Батај 2009: 20) што је овде случај. Али, објашњава Батај, еротизам је такође потврђивање живота чак и у смрти, што би описало Марију као заводницу која остаје доследна себи и решена да заводи, да буде потпуно слободна. Она се опире постајању објектом јер би укидањем властите слободе (и права да буде са свим мушкарцима које изабере) то постала³. Кастел не разуме Маријиног Сартра, он

1 Тако Бодријар у *О завођењу* каже да „Постоји једна алтернатива сексу и власти за коју психоанализа није надлежна јер је њена аксиоматика сексуална. То је женско схваћено изван опозиције мушко/женско – оне опозиције која је мушка у суштини, сексуална у смислу циља и која не може да се поремети а да у правом смислу речи не престане да постоји. Та моћ женског је моћ завођења (Бодријар 1994: 11).

2 Сартр говори о релационој тачки која је потребна да би се уопште егзистирало; та тачка је наше тело, оно је ограничено, а „свест егзистира своје тело“, а не како је уобичајено гледиште да свест има тело (Сартр 1964: 83).

3 „У љубави постоји опасност да другог учинимо у завођењу објектом, а са друге стране, да сами себе, напуштајући властиту слободу, пружимо као безгранични објекат ... Но само онда када нас други изабере у слободи, тј. као слободан, и нама остављајући нашу слободу, има његова љубав смисла ... Но у хтењу туђе субјективности, слободе, ми сами престајемо бити слободни, постајемо субјект другог“ (Сартр 1964: 85). Ето шта Кастел није разумео.

не познаје битак-за-другога који се прво представља као тело а потом као слобода коју му дајем, не објективизирајући га, не уништавајући га, не чинећи га стварју. Само то се зове љубав. Његова мучнина, која потврђује његову егзистенцију, не настаје због осећања дубоке одговорности над изборима и делима које чини већ због немогућности да поседује друго биће и учини га објектом. Кастел не схвата тај процес који води до праве љубави, већ се опредељује за појуду а у њој он сам бива објективизиран.

Ипак, од ове ситуације Кастел није могао побећи и да је рационално објаснио, јер је, како Сартр говори, „фатална ситуација људске егзистенције да другога морамо узети или као субјекат или као објекат, или њега ништити и претварати у ствар или пустити да он нас ништи и претвара у ствар“ (Сартр 1964: 86).

Кастел је свој *cogito* упериио у правцу откривања другог као услова своје егзистенције што би егзистенцијалиста здрушно похвалио, но спрам своје мушке природе засноване на моћи није могао да поднесе другог као себи супротстављену слободу.

Тромилеј и лајшмошив ирозорчић

Историја ове љубави почиње препознавањем, а роман можемо видети као причу о аутору, читаоцу и делу. Марија је идеални „читалац“, она која разуме „оно што је аутор желео да саопшти“. Проблем настаје оног тренутка када се „садржај“ одвоји од намере аутора, када сама уметничка творевина потисне аутора и настави да води неки нови живот по својим прохтевима и правилима. Ако је уметничко дело индивидуално онда је циљ дијалога са примаоцем да овај разуме ствараоачеву „излучевину“ преобликовану у речи или боје. Онда је уметничко дело својеврсна исповест, писоар за секрецију процеса *мучнине*, средство, објекат. Али, у том случају је сама уметност потпуно обезвређена, појединачна и ефемерна. У том случају морамо видети аутора као есенцију која твори, размишља, дефинише, обликује садржај а дело као егзистенцију и прихватити доегзистенцијалистичку теорију о примусу есенције над егзистенцијом. Но, како и Хајдегера и Сартрова мисао кажу, прво постоји „људска збиља“ (Хајдегер) или „човек“ (Сартр) који прво егзистира у свету а потом себе дефинише јер „ништа није на интелегибилном небу и човек ће најпре бити оно што је пројектовао да буде“ (Сартр, 1964: 11). То значи да егзистенција претходи есенцији, уметничко дело – творцу.

Размишљајући о природи Ероса Андреас Лу Саломе сматра да су мушкарци уметници привлачни женама јер им стваралачка об-

дареност подоста узима од строго наглашене свести (коју сматра мушком) зато што „својом *духовном џирудноћом* стварају оно што је настало у *дубини* целокупног живота, сензитивнији су и пријемчиви на оно што њихово *џамно биће* покреће иза свих мисли и импулса воље“ (Саломе 1986: 17). Уметник и жена су блиски, полазе од исте тачке, од стваралачког до живог ... али корачају према различитим циљевима. У уметнику, каже Лу Саломе, наставља да живи онај тамни нагон као стваралачка снага у његовом делу, али уздигнута до облика и јасноће у нову ствар по себи. Иако дело још увек види као ствар, означава га као *живо* које настаје из мрака. Кастелова жива слика настала из његовог личног тунела расте и излази „напоље“. У жени пак „непрекидно живе примитивни уметнички подстицаји али вазда и све дубље увучени у самодоживљено, чија се покретачка снага очитује кроз њену топлину, не отварајући им сопствене путеве“ (Саломе 1986: 17). Марија тако црпи из Кастелове слике есенцију, живи је, постаје његова пројектована жељена жена. Али и она бива побеђена: она и уметник у уметности постају једно биће (тако је побеђена полна разлика која их је толико удаљавала). Прогутао их је живот уметничког дела, она бива враћена у троплеј, у дубину слике, кроз прозорчић између две димензије унутрашње реалности уметничког дела. Одатле је потекла, рођена из мрака, тамо ју је нешто звало да се врати. По ко зна који пут, металептичном причом сазнајемо радикалан ларпурлатистички став да уметност креира стварност. Чувај се уметничког објекта јер он твори ново пошто убије или преобрази мрачну стварност која му је плодносна подлога за бујање.

Насилје ценџирирања и џоеџика џунела

Кастел, коме и Маријин муж-слепац, изричито каже да ништа *не разуме*, води борбу на погрешном пољу. Он се бори са Маријом, бори се да би је поседовао. „Поседовање вољеног бића не значи смрт, напротив, али смрт је укључена у тежњу за њим“ (Батај 2009: 19). Ако љубавник не може да поседује вољено биће, он понекад помишља на то да га убије; често би више волео да га убије него да га изгуби (Батај 2009: 19). Еротизам доводи биће у питање а Кастел не може да издржи да се пољуља оно његово – идентитет и пол. Зато прекорачује забрану везану за смрт преступом убиства, тиме је увлачи у свој центар, у мрак, у тунел, прождирући је јер је она светло, јер је споља, јер је комедија. Све је то она за њега. А он се понаша по „женској парадигми“ – усисава у себе, све време тежи да центрира жену. Марија, расута, даје се свима, прелазећи грани-

це брака, обичаја, морала, дома (свега што је поставио мушкарац), понаша се баш по „мушкој парадигми“, осваја, активна је, улази у свет Другог, распростире се. Кастел упорно хоће да постане њено искључиво *шежишће*, али тако ће нарушити унутрашњу равнотежу „док она не изгуби блажену сигурност а тиме и способност да себе даје“ (Лу Саломе 1986: 31).

Гастон Башлар говори да „из пећине видимо, а сами остајемо невидљиви, тако да, парадоксално, црна рупа постаје поглед на свет“ (Башлар 2006: 129). Сликарева пећина је тунел из ког гледа на светло споља које је истовремено и примамљиво и застрашујуће. Зато се, будући да нема храбрости да иступи ван, његов живот одвија на граници, у сталном мучењу и борби. У једном тренутку Кастел је помислио да се он и Марија крећу кроз два паралелна тунела која су се сусрела у жижној тачки – у сцени на платну коју је он „насликао као шифру намењену само њој“. Тада се налазио близу могућности да, попут Сизифа, пригрли апсурд и тако га савлада, али је попустио пред логиком и истином у које слепо верује. Зато је остао сигуран „да је у сваком случају, био само један тунел, мрачан и усамљен; мој тунел“ (Сабата 2004: 121). Тако у Кастеловом свету постоје строго поларисани: мрак у тунелу и светло које је споља. „Док сам ја увек ишао даље кроз свој пролаз она је напољу живела својим нормалним животом“ (Сабата 2004: 122). Тај светли спољашњи свет везан за Марију у који Кастел гледа из свог мрака је тада светла тачка на његовом излазу. Али та тачка није само центар мрака – што јој се више приближава она га окружује. На изласку из тунела, светлост се показује као опасна бесконачност која гута мрак. Зато се њихова љубав одвија као борба на граници мрака и светла, борба центрирања. Кастел усисава Марију опасно прелазећи границу, кршећи једну од основних људских забрана везану за смрт. Забрана сама по себи провоцира преступ, а овде је тај преступ „нужан“ да би се савладала бљештава светлост споља, да би се поседовала Марија, да би се обгрлио Други.

Аналогно Кастеловој реалности живота, и његово платно „Материнство“ је подељено на тамни свет унутра који представља детињство с фигуром жене мајке и светли свет споља који се види кроз прозор где га чека далека жељена жена. Та светлост с прозора га поново маме и он осећа да тај део слике опасно расте и осваја цео његов свет да би га на крају појео. Тако је на плану завођења тела насиље центрирања завршено смрћу љубавнице, а насиље центрирања које је спровео унутрашњи свет слике завршено смрћу *аушора*. Завођење слике одиграва се помоћу трика који изводи фе-

номен дубине слике – троплеја „зачаране симулације, лажније од лажног“ (Бодријар 1994: 67). Све се дешава помоћу игре *свејлостџи* која дијагонално осветљава предмете; тада „неки други свет искаче ка напред, ствари су те које вас гледају, не измичу пред вама, крећу вам у сусрет с тим светлом које долази однекуд *извана...*“ (Бодријар 1994: 70). Поново светлост влада стратегијом завођења, те као што је и Левинас (говорећи о Хајдегеру) приметио да је „однос субјекта према објекту подређен односу објекта према светлости – која, пак, није објект“ (Левинас 1998: 15). То Кастел не схвата будући да Марију и слику сматра објектима. Он треба да уважи Марију и њене изборе, али је он истовремено онемогућен да је прихвати- због изостанка говора јер другом је немогуће приступити без говорења с њим. Марија је сва у ћутњи. Ако Другог не разумем и не поседујем, онда га могу порећи, јер је Други једини бивствујући чије се порицање може навести као тотално – као убиство. А то је сушта супротност моћи, то је њен пораз. Кастел је на губитку, изгубио је своју уметност, своју љубав, свој идентитет јер однос владања и поседовања не може бити однос с Другим. Аутор не влада својим уметничким делом, мушкарац није субјекат који влада женом објектом, а „оно људско се једино показује у релацији која није моћ“ (Левинас 1998: 23).

Тако Кастелова искључивост у поларисаности полова, поседовања/слободе, отворености / затворености води у тријумф смрти. Тако и он сам као модерниста мора бити ућуткан. Он више не може да говори, јер нема с ким, мртви су и аутор и мушкарац. Холиста Кастел који свет види као целину и инсистира на његовој реконструкцији из фрагмената реалног живота верује у све идеје на којима се темељи стари поредак: у идеју јединства (света и уметности), идеју присуства (смисла, говора, целине), идеју идентитета, идеју смисла; субјекта као вршиоца радње и идеју поретка док Марија све ове идеје проблематизује као променљиве, културно и историјски условљене.

Литература

- Сабата 2004: Е. Сабата, *Тунел*, Београд: Библиотека новости.
 Лотман 2004: Ј. М. Лотман, *Семиосфера: у свејџу мишљења: човек, џексџи, семиосфера, историја*, Нови Сад: Светови.
 Левинас 1998: Е. Левинас, *Међу нама: мислиџи-на-другог: огледи*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Бодријар 1994: Ж. Бодријар, *О завођењу*, Подгорица: Октоих, „Григорије Божовић“.

Başlar 2006: G. Başlar, *Zemlja i sanjarije o počinku*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Salome 1986: L. A. Salome, *Šta je eros?*, Beograd: Prosveta.

Sartr 1964: J. P. Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“.

Platon 2002: Platon, *Dela*, Beograd: Dereta.

Bataj 2009: Ž. Bataj, *Erotizam*, Beograd: Službeni glasnik.

Bužinska, Markovski 2009: A. Bužinska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Vladimir Perić, Svetlana Rajičić-Perić

ONTOLOGICAL STATUS OF PICTURE IN SABATO'S NOVEL *THE TUNNEL*: ON PANS OF ANDROGYNOUS DISCOURSE

Summary

Erasing the boundaries between the sphere of fiction (picture) and reality as the picture of the world in Sabato's *The Tunnel*, as well as the changing places of centre and margin on sociological, artistic, sexual level of existing of a negative character, are the main problems of "male" discourse in the work. On the other hand, however, parallelly "female" discourse offers problematizing and rotation of aesthetic and ethical presence of enlightening and humanistic ideas of art as mimesis, picture as a particle of fictional world, limited by frame, in space of reality, the problem of sexuality and seduction as an expression of masculine domination, identity as being present, as well as the horror of logic, that is, as we can see in the novel, deadly. The key to understanding of "androgynous" discourse lies in recipient's ability to rotate his reading position, and, from the position of the text margin (beginning and end), alternately to gravitate towards its center, that is to say, towards the point of textual confluence of the andric and the gynecic.

Key words: image of the world, gender, margine, androgyne, frame/window

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.