

КУЛТУРА СТАКЛА:
ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИ
СУБЈЕКАТ НА РАСКРШЋУ
ТЕКСТА И МАТЕРИЈАЛНЕ КУЛТУРЕ

Савремена гимназија,
Београд

Кључне речи: текст, материјална култура, стакло, огледало, одраз, жудња, фантазија, деветнаести век, трансцендентални субјекат, трансценденција

Апстракт: Коментаришући материјалну културу стакла и њену обраду у књижевним и новинским текстовима, текст скицира историјску појаву трансценденталног субјекта жудње. Током деветнаестог века, Лондон је постао једна од престоница културе стакла, где су стаклене рефлектујуће/транспарентне површине (огледала, излози, једноделни прозори) запоселе јавни и приватни урбани пејзаж. По први пут у историји, сопствени одраз је постао друштвена константа: свуда и све време. Анализирајући гигантску стаклену површину Кристалне палате и роман *Алиса са оне стране огледала* Луиса Керола, текст демонстрира специфичну изгубљеност викторијанског субјекта у симулакруму представљања и његову неисцрпну жудњу за излазом из истог – за трансцендирањем језика и смисла.

У другој половини деветнаестог века, у густим, културним маглама Британије (и шире), одиграла се једна, наизглед банална, историјска промена: огледала – некада ретка, скупа и ексклузивна – масовно су запосела друштвени простор свакодневице. Срочено на овакав начин, научном уму неосетљивом за питања материјалне културе може се чинити као да овом феномену није место у академском дискурсу који претендује на озбиљност. Огледала су само глатке, рефлектујуће површине: чега историјског у њима може бити? За тренутак ћемо, пак, дозволити имагинацији да насели редове овог текста и прихватићемо као могућност да је о огледалима заиста вредно дискутовати; прихватићемо могућност да њихово изненадно буђење у себи садржи више него што се на први, летимичан, поглед чини.

Шта, заправо, о њима уопште знамо? За нас који смо одрасли у ери телевизије, камера, интернета и „селфија“, огледала су предмети чије се постојање подразумева: будимо се свакодневно и, сањиви, одлазимо у купатило где погледом у посребрену површину потврђујемо присутност свога лика, његову неуредну јутарњу разбарушеност и удаљеност погледа који се још није вратио из сањане ноћи. Међутим, за Британију деветнаестог века појам огледала имао је сасвим другачију тежину, односно огледало је представљало више од свакодневне тоалете. Услед бројних иновација на пољу индустријске производње, као и услед специфичне симболичке климе зачетака

потрошачке фетишистичке културе, огледала (и остале стаклене површине као што су излози, једноделни прозори и стаклени панели) су се, након векова ограничености на дворове и високе званичнике, распрострла кроз све видове свакодневног живота (Martin and MacFarlane 2002; Armstrong 2008; Tait 1991; Elkadi 2006; Rasmussen 2012; Melchior–Bonnet 2001). У року од неколико деценија, Лондон и Париз су постали престонице стакла: транспарентни / рефлектујући излози прекрили су приземља стамбених зграда, а огледала су се ушуњала у собе за примање средњесталешких домова, настанила су њихове спаваће собе, али и продавнице, барове и бербернице. „[У Паризу] тешко да је могуће направити корак без сусретања свог вољеног себе,“ описује С. Ф. Ларс Париз из 1837. године. „Огледало за огледалом! У кафеима и ресторанима, у продавницама и дућанима, у фризерским салонима и књижевним салонима, у купатилима и посуда, ‘сваки инч огледало!’“ (Lahrs 1837: 206).

Готово изненада (у ширим историјским потезима посматрано), чинило се да је сопствени одраз могуће сусрести свуда и увек; простор метропола је нагло постао умногостручен, непрекидно у раскораку са чврстом материјалношћу, гурајући посматраче у специфичан симулакрум, у свет приказа који је са годинама постајао све комплекснији и компликованији. Другим речима, поред „реалног“ света у коме се живело и коме се веровало, у стакленим рефлектујућим / транспарентним површинама отворио се један нови свет који му је неоодољиво личио, али му није био идентичан.

И, најбитније од свега – било је немогуће не жудети за њиме.

Истовремено, као што се и да очекивати, огледала постају чест мотив у писаној речи. Од узбурканих коментара о „Рефлектујућој завеси“ (гигантском огледалу које је 1821. године прекриво позорницу Кобург театра); преко средњевикторијанских популарних романа који су насловима наговештавали таштину одраза (*Ваишар шашишине* Вилијема Текерија); у главоломним фантазијама (*Алиса са оне стране огледала* Луиса Керола) и мрачним, психолошким хорорима (*Окреишај завршиња* Хенрија Џејмса); све до друштвено–сатиричних оштрица модерниста (*Између Чинова* Вирџиније Вулф), огледала су се прикрадала и провлачила као мотив који је на безброј начина говорио о појединцу, о друштву које га је призивало у постојање, и о његовој мрачној, подељеној унутрашњости.

Може се учинити да су конотације стакла и огледала безбројне и безграничне, да се један такав предмет (који посматрача може увући у фантазматски свет одраза) симболички може развијати бесконачно. Међутим, постоји тема која се прелама кроз све поменуте примере – кроз материјалну културу огледала и њихову текстуалну обраду – а то је *жудња*. Огледала, као посебан представник културе стакла, су у својој материјалности / текстуалности ухватила моменат рађања једне изразито капиталистичке, фетишистичке жудње за оним што

заувек остаје недоступно. У примерима на које наилазимо, субјекат који нам се пружа погледу / читању – било да је то онај који усхићено и збуњено стоји пред огледалом жудећи за фантазијом целовитости са његове друге стране, или је то онај који тражи излаз из егзистенцијалне агоније симулакрума – је субјекат који непрестано тежи за облашћу са оне стране круте материјалности, са оне стране значења; то је субјекат који жуди за неухватљивом пуноћом трансценденталног простора са оне стране језика.

Мишел Фуко је ову врсту тежње за *конститиуишућим неајтивним* са оне стране језика назвао тежњом „трансценденталног субјекта“ (Фуко 1971: 290). Са друге стране, у својој раскошној, и, по мом мишљењу, често херметичној психоаналитичној синтези, Жак Лакан (Lacan 1973: 189) ју је назвао тежњом „подељеног субјекта“ који непрестано сеже за фантомом свог објекта жудње, објектом који је увек и првенствено само фантом, односно празнина, објекта који буквално *није*. Комбинујући ова два теоријска оквира, који се могу чинити подрбно некомпатибилнима, у тексту се залажем за фукоовску историзацију Лакановог, иначе неприхватљиво универзалног, приступа. Дискутујући о материјалној и текстуалној култури огледала, желим да покажем да се Лаканов принцип жудње може посматрати као суштински викторијанска појава; као појава везана за фетишизам потрошачког друштва у настанку. Ако пристанемо на такву језичку историзацију несвесног и жудње, видећемо да су Фукоов „трансцендентални субјекат“ и Лаканов „подељени субјекат“ заправо једна те иста ствар: субјекат који трага за излазом из лавиринта језика који, како Жак Дерида (Derrida 1967: 117) каже, „у себи обухвата сопствени излаз“.

Историчност трансценденталног субјекта

Коментаришући Лаканову идеју субјективности, Адријан Џонстон је веома концизно закључио да је субјекат „несвесна кинетичка негативност“ (Johnston 2013). Шта то уистину значи? Срж Лаканове теорије субјективности је Фројдова идеја несвесног: у нама постоји читав сплет жеља и нагона који се (на различите начине искривљени) у свесном појављују само као врх леденог брега. Готово све што радимо, мислимо, желимо има упориште у овом непрегледном подруму ума. Лакан је овој идеји, која суштински одражава културни тренутак у коме је настала (а то је крај деветнаестог века), дао специфичан структуралистички обрт тврдећи да је „несвесно структурирано као језик“ (Lacan 1973: 23). Не само да у нама постоји сплет жеља и нагона који на различите начине условљава наше поступке, већ тај сплет структурира култура у којој је настао, односно њене језичке и семиотичке норме. Из ове перспективе, субјекат заиста постаје субјекат тек када бива позван у језик *од стирани* тог истог језика, односно када се

несвесно (и сви његови прохтеви, страхови, надања) формира кроз њега (Lacan 1999). У овом смислу, између Лаканове теорије субјективности и других (пост)структуралистичких језичких теорија нема неке суштинске разлике.¹ Субјекат настаје само као ефекат језика, односно субјекат не може постојати независно од њега, сам по себи. Стога је субјекат „несвесна кинетичка негативност“ (језика).

Проблем са овом теоријом је тај што Лакан, пишући и мислећи у друштву Клода Леви–Строса, претпоставља да је језик једна универзална структура (Lacan 1986: 56). Сходно томе, несвесно, које је структурирано као језик, је такође универзално. Када се субјекат нађе унутар језика (када постане субјекат), пред њиме се отвара непрестани круг жудње која представља потрагу за једним суштинским недостатком, за комадићем који је неопходан да би се унутар језика субјекат осетио целим. Међутим, задобијање тог комадића – објекта жудње (*objet petit a*) – немогуће је, јер значење унутар језика не постоји само по себи па тако ни објекат жудње не може постојати сам по себи. Објекат жудње је увек само фантом, приказа, негативност и празнина, увек је само илузија која субјекта непрестано мами обећавајући му имагинарно задовољење које никада уистину неће доћи. Субјекат остаје „подељен“ између језика које га структурира и фантазије о целовитости са његове друге стране (у простору који Лакан означава као Реално); тежећи за објектом своје жудње субјекат непрестано тежи Реалном које се простира са оне стране језика, зато што је Реално сама срж тог објекта. Суштина ове идеје је да човекова жудња никада није независна, већ да чини централну тачку његове подсвести која је структурирана као језик. Из тога следи да је жудња структурирана као језик, а пошто је језик за Лакана универзалан (постоји као непромењива структура која организује значење), описани механизам жудње је такође универзалан.

Постструктурализам је у другој половини двадесетог века на разне начине показао да језик, као друштвена творевина, никако не може бити универзалан.² Значење је историјски и културно контингентно, те стога и језик мора бити историјски и друштвено специфичан. Једноставније речено, иста ствар ће у различитим историјским и друштвеним оквирима имати различита значења. Посматрано из ове перспективе, Лаканова теорија сопства и жудње наизглед пада у воду. Ако је језик историчан, а несвесно / жудња структурирано као језик, како механизам жудње може бити универзалан? Одговор је кратак: не може; међутим, ако га отмено Лакану и *историзујемо* га,

1 На пример, идеолошки интерполовани субјекат Луја Алтисера (Althusser 2012: 132–136); субјекат као резултат перформативности и изопштавајућих норми језика Џудит Батлер (Батлер 2001: 15); или субјекат као последица игре семиолошке разлике Жака Дерида (Derrida 1982: 16).

2 Фукоова ингиениозна анализа кинеске енциклопедије из увода његовог семиналног дела *Речи и ствари* (*Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*) само је један од примера.

ако га претпоставимо као историјски специфичног, показаће се да је Лаканов механизам жудње специфичан за фетишистичку културу деветнаестог века и надаље. У сврху такве историзације окренућемо се Фукоовој теорији језика.

Према Фукоу, однос онога што се представља и онога што је представљено је у осамнаестом веку био директан; све што се требало представити већ је било садржано у представи самој. Фуко овај однос назива „подвострученом представом“: знак у осамнаестом веку „мора да представља, али и та представа, опет, мора да буде представљена у њему“ (Фуко 1971: 127). То је двојна теорија знака у којој је „представа увек окомита у односу на саму себе“ (Фуко 1971: 128). У деветнаестом веку, односно модерној епистеми, однос између језика и значења се радикално мења. Представа престаје да буде окомита у односу на себе, а знак престаје да обухвата све што је дато представљању. Унутар језика се рађа елемент који представљању измиче: извештан празан простор који је немогуће означити. Од тог тренутка надаље, „оно што предметима жеље даје вредност,“ пише Фуко, „нису само други предмети које жеља може себи представити, него управо оно што је несводљиво на представу“³ (Фуко 1971: 284). Пуноћа класичне конфигурације значења бива растурена, представљање и језик постају некохерентни услед овог узнемирујућег елемента који успоставља „условности изван самог језика“ (Фуко 1971: 284). Појављује се радикална опозиција између представе и онога што је представљено (могли бисмо рећи између означивача и означеног), појављује се празан простор унутарњег напрснућа језика. „Само биће онога што је представљено“, закључује Фуко, „пашће са оне стране саме представе“ (Фуко 1971: 287). Ствара се диференцијално значење језика – представљене ствари се представи сада нуде само парцијално, у фрагментима или профилима, у комадићима; знање се ствара у пукотинама и напрслинама језика. Ово повлачење знања и значења изван домашаја представљања за Фукоа се кристализује као метафизика, али такође и као „трансцендентални субјекат“ чије је постојање сада условљено *оном сцраном* језика, представљања и значења; кристализује се као субјекат чија немогућност постаје сам услов његове могућности (Фуко 1971: 290). Да би могао бити, субјекат свој поглед мора усмерити у метафизичку пуноћу семиотичког *оносцраној*.

Постаје јасно да, колико год се Лаканова идеја подељеног субјекта и Фукоова историчност језика чиниле некомпатибилнима, оне се заправо сусрећу у свом антихуманистичком односу према субјекту. Оно што Фуко описује као пукотину језика и трансцендентални субјекат је само друго, историјски прецизније, лице Лакановог подељеног субјекта. Фукоово „падање бића изван представе“ је структурално једнако Лакановом инсистирању на жудњи субјекта

3 Фукоова анализа језика у модерној епистеми је, заправо, веома блиска Деридиној идеји рАзлике (*différance*).

за објектом који *није*, који је празнина, који је Реално са оне стране језика и значења. Оно што је битно у мом аргуменуу је да обојица истичу простор *ван* језика и значења као услов субјектовог бивствовања: Фуко сматра да је овај услов специфичан за деветнаестовековну конфигурацију знања, док Лакан тврди да је он специфичан за људско стање *per se*. Фукоов простор *ван* језика се сасвим плаузибилно може читати као историјски специфично Лаканово Реално.

Стога, одлучио сам да преузем Лаканову идеју механизма жудње структурираног као језик, и сместим га унутар Фукоове историјске контингентности језика. Кроз анализу материјалних и текстуалних стаклених / огледалних површина која следи показашу да је њихова комбинација од огромне вредности за разумевање викторијанске (па и савремене) културе. Викторијански период је први тренутак у историји када огледала – претходно већ позната и ограничено коришћена са обе стране Атлантика – постају свеприсутни део свакодневице. Иако је производња стаклених огледала, способних да у потпуности одражавају људску фигуру, постојала још од тринаестог века, викторијанци су били први који су своју екстернализовану спољашњост сусретали на сваком ћошку. Стога, индустријска производња огледала и њихово претварање у фетишизовану робу, унело је један специфичан елемент у језик сопства: непрестано завођење субјекта илузијом целовитости и пуноће са оне стране рефлектујуће / транспарентне површине. Истовремено, у књижевности сусрећемо примере у којима су протагонисти неповратно изгубљени у ходницима представљања, сведочећи о новој врсти субјективности која тражи излаз из лавиринта језика. Као што ћемо видети, *Алиса са оне стране огледала*, као најбоља и најдиректнија формулација ове субјективности, говори о потпуној изгубљености појединца у семиотичком лавиринту специфичном за период од деветнаестог века надаље. Међутим, она такође говори и о неисцрпној жудњу за његовим напуштањем.

У периоду у коме језик постаје узнемирујуће диференцијалан, у коме се значење појављује само као деридијанска разлика (*différance*), огледала и стаклене површине постају магични *улази* у и *излази* из лавиринта који се обрушава у себе самог. Кроз материјалност и текстуалност огледала, жеља субјекта је да суштински постане *трансцендентјалан*.

Трансцендентални субјекат и материјална култура: Кристална палата

У овом делу текста говорићу о узбудљивој фантазији која се у викторијанској култури родила са масовном појавом стакла уопште и огледала специфично. Суочавајући се са транспарентним / рефлектујућим површинама, викторијанци су сањали о простору са њихове друге стране, о извесној земљи чуда као излазу из симулакрума

културе у који су, услед визуелне и семиотичке преоптерећености, пропадали. Ова фантазија је била тако интензивна и тако свеprisутна да је жудња за пуноћом са оне стране представљања, у Реалном, добила израз кроз нека од незаборавних дела материјалне културе и књижевности овог периода: Кристалну Палату Џозефа Пакстона и Алису са оне стране оледала Луиса Керола. Акцент овог поглавља је на материјалној култури, те ћу се усредсредити на Кристалу палату, док ће Алиса и њене авантуре послужити заокруживању и детаљнијој илустрацији викторијанске фантазије у коначном одељку. Кристална Палата је махом одушевљавала својом транспарентношћу и прозачношћу, али ћу је ја посматрати као оно што је она у викторијанској фантазији заправо и била: *грандиозна оледална површина* која је својом двојакном транспарентном / рефлектујућом природом збуњивала посетиоце и дозивала њихову жудњу.

Првог маја 1851. године, врата Велике изложбе индустријских дела свих нација у Лондону су коначно отворена. Након вишемесечне помпе и узбурканих ишчекивања; након устрепталости емоција и узбуђеног посматрања градње очаравајућег здања у Хајд парку; након пристизања бројних иностраних делегација од којих се Лондон подробно зашаренео, тренутак је коначно дошао и посетиоци су препуштени лутању кроз грандиозне галерије у којима је преко 14 000 учесника излагало више од 100 000 предмета. Краљица Викторија лично је отворила изложбу и у наредних пет и по месеци (до 11. октобра) кроз капију здања у Хајд парку дневно је у просеку пролазило око 40 000 посетилаца (*Appleton's Annual Cyclopaedia* 1863: 412). Ако је постојао епицентар викторијанског конзумеризма и фетишизма, Велика изложба је дефинитивно била тај епицентар, тачка из које се потрес гламура и чаролије агресивно ширио Британијом, те затим и читавим светом.

Као историјски центар деветнаестог века (1851) и као симболички центар читавог света – политички, друштвено, културно и еволуционо – изложба је била смештена у Кристалну палату, монструозну транспарентно–рефлектујућу зграду од стакла, дело пера Џозефа Пакстона.⁴ Кристална палата је буквално представљала центар света привлачећи индустријска дела и све нације према својој рефлексивној / транспарентној структури од стакла. Триста хиљада огромних стаклених панела чинило је њене зидове, док јој је површина заузимала тада незамисливих 92 000 m². Величином и сјајем изазивала је запрепашћење и вртоглавицу, демонстрирајући ефекат стакла који је Ђорђо Агамбен описао као „плавичасти ореол“ (Agamben 1993: 38).

4 Након Изложбе, Кристална палата је премештена у Сиднем. Друштвене, културне и колонијалне импликације Велике изложбе су опширно покривене у Mitchell 1988, као и у његовом познатом есеју „The World as Exhibition,“ Mitchell 1989. McClintock 1995 постколонијална је студија коју је такође вредно поменути, као и више класно оријентисани есеј Krigel 2003.

Данас, у време облакодера и гигантских стадиона, Ајфелове куле и Емпајер Стејта, грандиозност ове структуре би била потцењена. Али 1851. године, Кристална палата била је узбудљиви сан, видљиво, а опет мистериозно, материјализован пред очима јавности; сан који је посетиоце остављао у неверици и бунилу. Бивајући тако магичном, сувишно је рећи да је палата наишла на одговор јавности вредан њених димензија. Постала је само ткиво викторијанске културе и симбол улоге Британије као вође економског и еволуционог напретка. Изложба, каже *Мајазин Елизе Кук*, је била „за индустрију оно што су галерије слика и скулптура биле за уметност – оно што је библиотека за књижевност – што је музеј за науку – што је зоолошки врт или ботаничка башта за природну историју – нацрт напретка човечанства“ (Jericho 1850: 217). Све у вези са фантазијом стакла / огледала је за викторијанце било магично, те је, сходно томе, Кристална палата била место где је та магија постајала реалност. Под њеним блештавим сводовима који су одражавали ликове посетилаца, викторијанци из средине деветнаестог века су, како примећује Валтер Бенјамин, први пут проживљавали „интоксикацију робом око које тече река потрошача“ (Benjamin 1983: 55).

Пошто говоримо о лавиринту језика и значења које је Кристална палата отворила, неопходно је осврнути се на њену каталожку обраду. За 1851. годину 100 000 предмета је представљало број који је био ван сваке, па чак и најлуђе, имагинације, и управо тако је био и представљен. Летимичан поглед на *Званични дескриптивни и илустрирани каталог велике изложбе индустријских дела свих нација* (1851) показује странице и странице бројева, имена и листи које агресивно нападају око, сачињавајући неразумљиви бућкуриш који је читаоцима требало да помогне при варењу Изложбе; уистину, све што је успео било је да их умори.

Као одговор на ову каталожку конфузију, појавио се одређени број „званичних“ водича кроз *Званични каталог*, у којима је вршена систематизација непресушне гомиле робе. Пре 1851. године, никада није постојала прилика која је произвела такву пролиферацију дискурса, и то све у покушају преживљавања семиотичке анксиозности коју је прекобројност робе са собом носила. Једна шаљива прича из *Панча*, коју је Хенри Морли написао са намером да буде саркастична и смешна, савршено је приказивала овај дискурзивни лавиринт креирајући слику логореичног каталога који говори о себи самом. „Ја сам Каталог Велике изложбе,“ каже каталог,

Ја, слављени Каталог, који сам претходно морао кроз свашта проћи, научио сам оно што сада дајем у илустрованом издању, у званичном издању, у француском издању, у немачком издању, и у издању за два пенија (Morley 1851: 519).

Овај цинични каталог као да показује да је, у несавладивом хаосу визуелне и семиотичке преоптерећености Изложбе, језик који опи-

сује робу и сам постао роба, добијајући сопствени живот и сопство, односно буквално постајући жив. Језик се, у овом случају, окреће против самог себе, стварајући парадоксалну спиралу значења у круговима вредним М. С. Ешеровог оп-арта из средине двадесетог века; значење се сада ствара у пукотинама и провалијама језика.

Исто преоптерећење можемо пронаћи у два цртежа Џорџа Круикшанка из књиге Хенрија Мејхуја *1851. или Аваншуре тосјодина и тосјође Сандбојс и њородице, који су дошли у Лондон да „уживају“ и виде Велику изложбу*. Оба цртежа изражавају јединствени „визуелни хорор“ изазван „чулним преоптерећењем,“ како га Изобел Армстронг назива (Armstrong 2008: 250) и у чијем се центру налази огромна стаклена рефлектујућа / транспарентна површина – Кристална палата. Први цртеж носи назив „Читав свет иде да види Велику изложбу“, и одлична је илустрација палате као центра света. Али, овог пута, померићемо нагласак ка остатку цртежа, односно ка очигледном преоптерећењу визуелног поља.



Џорџ Круикшанк, „Читав свет иде да види Велику изложбу“ (1851)

Чудовишна гомила, свих облика и боја, настањује свет који је, буквално, представљен као слика. Круикшанково дело је првокласан пресек егзибиционистичке природе викторијанске културе и непојмљивог визуелног лавиринта Изложбе као центра робног фетишизма. Представљена гомила густо попуњава простор слике који постаје све тешњи што су људи ближе палати; што су људи ближе палати њихове различитости се губе, специфичност њихових облика нестаје. Око посматрача веома тешко прати ову инвазију детаља на слици, али створена визуелна тензија као да се разрешава на дру-

гом, комплементарном Круикшанковом цртежу из исте књиге, под називом „Дисперзија дела свих нација са Велике изложбе.“ Овде се „визуелни хорор“ креће у *сујројном смеру*: ствари *деже* из Кристалне палате у налету агресије која прети да покида ивице цртежа. Ове ствари су живе, оне се безглаво крећу – и то у буквалном смислу. У доњем левом углу видимо пар чизама који бежи без власника; препариране животиње се, трчећи, држе за руке; ту је чак и један лонац који распамећено нестаје ка доњем десном углу. Предмета је превише на овој слици (као и на самој Изложби); они се преплићу и сударају у лудилу бега. А у центру овог махнитог робног егзодуса стоји Кристална палата – грандиозна огледална / стаклена површина која испуњава чуђењем и страхом. Посматрани као целина, ова два цртежа испредају причу чија је кретња двосмерна: на првој слици људи улазе у Кристалну палату, улазе у то непрегледно огледало, док на другој из ње излази магично оживљена роба. Као што ћемо касније видети у *Алиси*, ово је једна од најчешћих манифестација викторијанске фантазије о другој страни огледала: са оне стране представљања, границе грубе материјалности се губе, јер језичке норме умиру. Тамо где је превише утисака и превише значења субјекат жуди за излазом. Круикшанкове две илустрације у свом центру скицирају огледало (Кристалну палату) као фабрику људско–робне трансформације, скицирајући истовремено фантазију трансцендирања језичких норми и смисла.



Џорџ Круикшанк, „Дисперзија дела свих нација са Велике изложбе“ (1851)

Визуелна лудница и чулно преоптерећење Изложбе је било толико да тешко да је ико био у стању да је уистину проживи одједном. Људи су се данима враћали под њене стаклене кровове, магич-

но привучени изобиљем и животном ауром робе. Репортер *Панча*, госпођа Фицпас, својом је исповешћу озвучила сентимент који су многи делили. „Још од 1. маја,“ каже госпођа Фицпас, „након раног доручка директно се возим у Палату Великог Духа [*the Great Jin*, игра речи са *Joseph*] Пакстона, у Хајд парку, где сатима замишљам себе као велику Принцезу из Арапских ноћи, са Ко-и-нуром [дијамантом] као власништвом [...]“ (Fitzpuss 1851: 222).

Све што су посетиоци Изложбе могли било је да је посматрају, да је визуелно конзумирају, пошто је званична политика Изложбе била изостављање цена и немогућност куповине изложених артикала. Ова занимљива чињеница је подизала ниво скопичког ужитка посетилаца, чије је искуство Изложбе тиме било ограничено искључиво на посматрање. Ускраћени других облика потрошње, посетиоци су били изразито подложни утицају визуелне агресије о којој је овде реч. Стога, сваки покушај да се ова преоптерећеност претвори у речи водила је употреби речника емоционалног и искуственог вишка, који нигде није боље илустрован него у *Талисовом* приказу Изложбе:

Фонтане су светлוצале и севале у сумраку који се повлачио: у живој скулптури [стаклене фонтане] одједном се видело узвишено, гротескно, ужасавајуће и прелепо; предмети свих замисливих облика и боја, докле год је поглед сезао, били су испреплетани; и шездесет хиљада Адамових ћерки и синова било је присутно, шетајући изнова и изнова, без престанка; шармирано запањени; клизећи између националних барјака – кроз низ земаља реномираних прошлости и изванредних модерности: цивилизовано доба и дивље. [...] Души се приступало кроз најузвишенија чула, плавећи је узбуђењем; све њене способности су биле упошљене истовремено, и она је на тренутке узмицала, *исцрпљена, скрхана* (Tallis's *History* 1851: 1).

У овом исечку налазимо све елементе једног прекомерног искуства, као и реакцију субјекта на то искуство: под стакленом куполом палате, предмети су виђени као „узвишени“, „гротескни“ и „прелепи“ истовремено, „свих замисливих облика и боја“. У визуелном искуству посматрача, они су сви „испреплетани“ у наказности своје нападне јукстапозиције, баш као у лудници Круикшанкове робне јерезе. Превише је ствари, превише боја, превише људи; субјекат проживљава преоптерећење које не може да поднесе. Његове очи су нападнуте и његова душа је „поплављена узбуђењем“. Он проживљава „светлוצање и севање“ фонтана. Језик описа је жустар и јак, изабран са намером да потресе и помери. Посматрачу је понуђено искуство прекорачења визуелних и семантичких граница, трансценденције круте материјалности и задирања у простор са оне стране стриктних значења где се предмети претварају једни у друге. У сусрету са Кристалном палатом – тим гигантским огледалом које својом транспарентном / рефлектујућом формом карактерише све наративе огледала из овог периода – све изгледа узвишено и магич-

но, као Мејхјуов лични опис кристалне фонтане на улазу у палату: „[Б]листава, док су се сунчеви зраци косо спуштали кроз кристалне кровове, *као да* је била исклесана од леденица, или *као да* је вода која дотиче са планине била претворена у чврсту материју, и учвршћена у предивне форме“ (Mayhew 1851: 134).

За Мејхјуа, материјалност се мења у контакту са огледалима, стаклом или кристалом; потенцијалност израза „као да“ настањује реченицу. Вода се претвара у чврсту материју и бива агресивно издигнута у област лепог. Отварају се врата ка земљи чуда, ка непознатом простору који се никако у потпуности не да претворити у речи. Посматрач сеже за тим непознатим, сеже за илузијом пуноће са друге стране огледала и стакла, али као што аутор у *Талисовом* опису меланхолично закључује, он пада „исцрпљен“ и „опхрван.“ Пуноћа Реалног са оне стране језика пред субјектом увек изнова измиче.

Ову фантазију о другој страни огледала која садржи елементе чуда и емоционалног вишка сусрећемо у многим књижевним делима периода, међу којима је „Друга страна огледала“ Мери Колриџ најдиректнији пример. Овде видимо девојку која седи испред огледала и у њему призива једну огољену и унезверену визију себе. Призвана визија, њен сопствени одраз, појављује се као авет из другог света, оробљена и нема.

Њене усне су биле отворене – ни звук
Није прошао кроз растављене црвене линије
Шта год да је била, ова гнусна рана
Крварила је у тишини и тајности.
Ни уздах није олакшао њен неми јад,
Није имала гласа да озвучи свој ужас.

И у њеним језивим очима сјајио се
Умирући плам животне жеље,
Полудео од недостатка наде,
И распламсан на разиграној ватри
Љубоморе, и ватрене освете,
И снаге која се нити мења нити умара.

Сенко сенке у стаклу,
О ослободи ову кристалну површину!
Нестани – као што лепша визија нестаје –
И никада се не врати, буди
Дух једног ометеног часа,
Који ме је чуо како шапућем „Она то сам ја!“
(Coleridge 1954: 88–89).

„Друга страна огледала“ савршено илуструје речник искуственог вишка пред огледалом, речник депресије и беса, као и идентификацију са илузорном пуноћом са његове друге стране. Овде срећемо одраз који се појављује као уклет, луд, распламсан, љубоморан, аве-

тињски, нем; то је одраз који открива структуру субјектове имагинације и њену немогућност да поднесе сопствену некохерентност. Она (субјекат) сеже за илузијом у огледалу која ту некохерентност трансцендира, присвајајући је коначним „Она то сам ја!“

Међутим, овакав језик вишка није ограничен само на права, конкретна огледала, већ је јасно приметан и у текстовима који се баве нашом примарном темом, Кристалном палатом. У тексту из *Шарповој лондонској маџазина*, Кристална палата се чини као „украдена из златне земље *Хилгаду* и *једне ноћи* (*Sharpe's London Magazine* 1851: 250) или у опису који нам је оставио *Тајмс*:

[Кристална палата је] *сѝрукѝура* из *Арајских ноћи*, пуна светлости, и са извесним ваздушастим *неѝсѝојаним каракѝером* који припада више *зачараној земљи* него овом нашем крутом материјалном свету. Око, навикнуто на чврсте, тешке детаље архитектуре од камена и креча или цигле и малтера, лута овим дугим и транспарентним пролазима терасастих контура, безмало *неверујући соѝсѝвеним закључцима о реалносѝи оноѝа шѝѝо виѝи*, јер целина изгледа као *божансѝивена оѝсена*, коју би *врелина ѝодневноѝ сунца расѝворила*, или би је *веѝар разнео у честѝице* [...] Пространа наткривена површина, прозрачан и брилијантан карактер грађевине, регуларна и терасаста узвишења, лаки ваздушасте сводови, огроман трансепт са лучним и светлуцајућим кровом надстакластим пространством које га окружује, *нешѝѝо за шѝѝа се никаѝа до саѝа није чуло* (*Times* 1851: 78).

Овај екстензивни експозе чуђења над стакленом архитектуром, као и кратки из *Шарповој маџазина*, користи се свеprisутним језиком искуственог вишка у сусрету са рефлексивношћу Кристалне палате. Изнова и изнова, Палата постаје земља чуда визуелног задовољства, „зачарана земља“ обећане екстазе. Кроз њену површину, све што је чврсто претвара се у етар, чврста материјалност се кроз фантазију о стаклу и огледалу растапа. У *Тајмсовом* опису, материјалност палате је „растопљена“ и „разнесена.“ Палата је једна „божанствена опсена“ која позива субјекта у бајку ужитка који никада не може бити досегнут, и оставља га исцрпљеног и немог. „Ништа нам се не чини апсурдније него покушај да се језиком пренесе икакав адекватан опис Кристалне палате,“ каже *Чејмберсов еѝинѝуриѝки часоѝис*, јер „свако ко ју је видео морао је осетити немогућност преношења у речи како њеног ткања тако и њеног садржаја [...] (*Chambers* 1851: 337).“ Кристална палата је *неѝѝисѝива* у буквалном смислу, она се налази *са оне* стране језика, али субјекат / посматрач свеједно покушава да је опише, да је досегне језиком који је суштински недовољан. Он покушава да досегне пуноћу искуства коју Палата представља, али схвата да оно што добија никада неће бити у рангу са оним што му је обећано у његовој жудњи. Кристална палата одражава / рефлектује свет са оне стране круте материјалности, постављајући епистемичку границу жудњи, и, у оквиру те границе, могућност њеног прелажења и ексцесивног искуства – чисти, недостижни ужитак празнине, ужитак семантичке смрти са оне стране језика.

Ричард Сенет је написао да је стакло „материјал који допушта [посматрачу] да види све оно што је недоступно жељи“ (Sennett 1987: 1). Ово је више него истинито у случају Кристалне палате, где је семиотичка кохерентност оно за чиме се жуди. Оно што викторијански субјекат види док посматра стакла и огледала је оно што никако не може добити, али он га узалудно и даље жели, он прижељкује узбуђење очекиваног ужитка. Овај сценарио жеље можемо видети, рецимо, у *Незнаном Цуду* Томаса Хардија, где Цуд, услед немогућности да приступи конобаричином лицу директно, доживљава тренутну егзалтацију путем посматрања њеног одраза:

Иза конобаричиних леђа уздизала су се огледала косих рубова, са стакленим полицама пред њима, на којима су стајале драгоцене течности којима Цуд није знао имена. Конобарица (...) је била *невидљива за Цудов дирекцијан њојлед*, *иако је њовремено хваћиао одраз њених леђа у сџаклу иза ње* (...) Када је на тренутак окренула своје лице према стаклу (...) био је *запањен* (Hardy 1978: 236).

Коментаришући стаклене излоге, Чарлс Истлејк је 1869. године приметио да су гвоздени стубови „уведени кришом, и подједнако пажљиво сакривени [...] лукаво сачињеним огледалима, тако да када је све готово, горњи део зграде апсолутно изгледа као да лебди у ваздуху“ (Eastlake 1869: 23). Стакло и огледала су призивали нову визију материјалности која је обрнула архитектонске принципе пуноће и празнине. Ова фантазија је увек била пропраћена речником чуђења и усхићења, односно специфичном немогућношћу изражавања. „[...] огледала [...] у златним рамовима никада не може бити превише у собама за примање,“ саветује Џон Клаудијус Лоудон, „[...] и када се лустери од резаног стакла упале ноћу [...] приказ постаје *бајковити и сјајан ван моћноснои описивања*“ (Loudon 1838: 102). У ужитку који стакло и огледала обећавају, све „шљашти“, „сева“, све је „сјајно“, „величанствено“, „бајковито“, „неописиво.“ У текстовима посвећеним искуству огледала и стакла, читалац је позван да „представи себи“ целовитост тог искуства, да га „замисли“ или „претпостави“, јер је самим ауторима тоталитет овог текстуалног, језичког ужитка константно ускраћен. Заправо, аутори непрестано пропуштају контакт са илузијом Реалног. У Реалном не постоји *са оне стране*, јер Реално не пада *негде ван себе* као у диференцијалном значењу језика где се значење појма рађа као последица његове рАзлике (*différance*) у односу на други појам. Реално се увек враћа само себи; у Реалном, у том трансценденталном простору са оне стране језика, значење појма се одређује у односу на себе само, коначно укидајући значење као такво.

На крају деветнаестог века, иако су огледала почела да тону ка културном *status quo*, усхићење рефлектујућим површинама се и даље могло повремено сусрести. У *Пројектију Аркаге*, Бенјамин цитира Јулиуса Лесинга и његово сећање на чудо Палате:

У центру је стајала импозантна кристална фонтана. Десно и лево простирале су се галерије у којима су посетиоци шетали од једног националног експоната до другог. Свеукупно, чинило се као *земља чуда, обраћајући се више машии него интелекту*. „Са трезвеном употребом фразе, називам призор *неујоредиво дајковитим*. Овај простор је *сан леиње ноћи на љодневном сунцу*“ (Lothar Bucher). Слични емотивни одговори појављивали су се свуда по свету. Ја се лично сећам, из детињства, како су вести о Кристалној палати стигле до нас у Немачкој и како су њене слике висиле у средњесталешким салонима удаљених, провинцијских градова. Чинило нам се да је *свеи који љознајемо из сѝарих дајки – о љринцези у сѝакленом ковчеју, о краљицама и вилењацама који обѝтавају у кристѝалним кућама – оживео...*, и ови утисци су истрајавали деценијама (Benjamin 2002: 184).

Сан и екстаза Кристалне палате били су готово неуништиви, захваљујући огледалној / стакленој фантазији трансцендирања језичких норми. Стакло је трансформисало све што се налазило иза њега и свакога пред њиме, нудећи искуство претераног ужитка. Као што је Ентони Тролоп закључио, „ономе што је обично, [стакло] пружа грациозност; а ономе што је грациозно [оно] пружа дупли сјај“ (Trollope 1870: 37).

Кристална палата је, коначно, у свом дизајну и свом наративу, функционисала по истом принципу као и остале рефлектујуће / транспарентне површине широм Лондона. За нас, она служи као савршени пример у коме се материјалност стварности мења у контакту са огледалом, допуштајући предметима да оживе (Круикшанк), док субјекат / посматрач доживљава ужитак емоционалног пада (Талис). Оптички шок и исцрпљеност били су ефекти који су увлачили субјекта у свет приказа, у свет вишеструког представљања, у простор језика где се он нада да ће присвојити Реално које му непрестано измиче. И као што видимо из свих наведених текстова, субјекат наставља да сања ту јединствену земљу чуда, иако је не може присвојити нити је речима изразити, стварајући од ове немогуће фантазије покретачку снагу своје бескрајне жудње за излазом из лавиринта језика, представљања, значења.

„[Палата] је била“, одушевљено узвикује опчињени аутор из *Талиса*, „[...] као ништа друго до она сама, непревазиђена, неописива, јединствена, величанствена, *реална!*“ (Tallis' History 1852: 100).

Трансцендентални субјекат и текст: Алиса

У годинама након Изложбе, односно у деценијама кроз које се магија њених кристалних зидова преносила као ехо, Чарлс Латвиц Доџсон, познатији као Луис Керол, дао је овој магији до данас најдугочевнију и најпрепознатљивију форму. Реч је, наравно, о *Алиси са оне сѝране оѝледала*. У овом тексту ћу се задржати само на првим, почетним сценама приче, илуструјући кроз њих лавиринт викторијанског језика и фантазију о Реалном са *оне сѝране*.

Роман наставља причу о Алиси, шест месеци након што се вратила са свог првог пута у Земљу Чуда. Алиса је сада „тачно“ седам и по година стара, али њена машта не мирује. Пространство њеног ума је препуно сањарија и бајки, и живот јој се врти око омиљене реченице: „хајде да се претварамо.“ „Могоао бих вам рећи половину ствари које је Алиса имала обичај да каже,“ говори нам Керол,

почевши од њене омиљене фразе 'Хајде да се претварамо.' Само дан раније је имала прилично дугу расправу са својом сестром – све зато што је Алиса почела са 'Хајде да се претварамо да смо краљеви и краљице'; а њена сестра, која је волела да буде веома егзактна, одговорила је како то није могуће, зато што их је само две, те је Алиса била приморана да каже, 'Па, ти можеш бити само једна од њих, а ја ћу бити сви остали (Carroll 1994: 18).

Од самог почетка приче, чак и пре него што ће се попети на камин и посегнути за оном страном огледала, Алисин свет је фиктиван и нестабилан. Пошто се *Са оне сивране огледала* издаје за дечју причу, Алисин поглед на свет бисмо могли приписати перспективи детета обузетог творевинама ума, пре него што ће га реалност укротити. Међутим, колико год се ово одушевљење нелогичним и немогућим стварима чинило детињастим, Алисин свет савршено описује викторијанску културу која га је створила. Како се примичемо огледалу из приче, „хајде да се претварамо“ и „као да“ постају *modus operandi* наратива, и замољени смо, као и Алиса, да претпоставимо могућност немогућег и да очекујемо трансгресију која доноси ужитак. За Алису, путовање кроз огледало неће бити прво фантастично путовање. Она је већ посетила Земљу Чуда. Међутим, уместо имагинативног увода у окршај са огледалом датог у *Са оне сивране огледала*, где смо припремљени, позвани и где нам је обећана бајка пре него што је уопште и почела, *Алиса у Земљи Чуда* не укључује овај језик вишка. У *Земљи Чуда* смо гурнути директно у саму фантазију, јурећи белог зеца који нестаје у подземљу на самој првој страници књиге. Ту нема огледала, нема „хајде да се претварамо“ или „као да“ који би учинили да језик фантазије призове читаоца. Чак не можемо бити сигурни ни да је уопште у питању фантазија (зец и сат изузев). *Са оне сивране огледала*, међутим, прописно представља и уводи огледало, онако како би огледало требало да буде представљено: прича одмах обећава трансгресију, које у *Алиси у Земљи Чуда* једноставно нема.

Без обећања нема ужитка.

У овом моменту – у моменту фантастичног обећања – авантура почиње. Али чија авантура? Алисина? Можда, али такође и авантура викторијанске комодитизоване, фетишизоване материјалности; почиње лутање трансценденталног субјекта жудње. Једном када је огледало прописно представљено, моментално смо суочени са фантазијом трансцендирања материјалности, са жудњом субјекта да прекорачи ограничења језика и пронађе целовитост ужитка *са оне сивране*.

Хајде да се претварамо да си ти Црвена Краљица, Маче! Да ли знаш да ако би се придигло и прекрстило руке, изгледало би тачно као она. Хајде покушај, буди срце! И Алиса је узела Црвену Краљицу (шаховску фигуру) са стола и поставила је пред маче као модел које је оно требало да опонаша: међутим, ствар није успела, углавном, рекла је Алиса, зато што маче није хтело да прекрсти руке како треба. Да би га казнила, подигла га је према огледалу, тако да је могло да види како је надурено – ‘И ако се одмах не одобровољиш,’ рекла је, ‘послаћу те у Кућу у огледалу [одраз реалне, праве собе]. Како ти се *џо* свиђа? (Carroll 1994: 18).

И даље смо са „ове“ стране огледала – на „правој“ страни, семиотички „чврстој“ страни – али трансфигурација материјалности се појављује као обећање и претња истовремено. На овој страни огледала, људи и животиње су оно за шта се издају – живи су и покретни. На овој страни огледала маче се опире претварању у шаховску фигуру; опире се форми инертног предмета. Стога, оно што Алиса мора урадити је да га пошаље на „другу“ страну – мора му обећати нешто више од игре. Алиса мора обећати *моућности џрансјресције*; мора мачету запретити огледалом. Када предмети и бића одбијају да се трансформишу, огледало је ту да помогне.

Алиса се окреће ка огледалу – граници између светова и проводнику жудње – и схвата да је једина ствар коју у њему не може видети управо место на коме се она сама налази. „Могу видети све,“ закључује, „када се попнем на столицу – све сем тачке иза камина. Ох! А тако желим да видим *џу* тачку!“ (Carroll 1994: 19). Чим сусрет са огледалом отпочне, Алисине очи трагају за целовитошћу видног поља која је онемогућена границама визууре. Оно што види, међутим, није оно што *жели* да види, тако да је жудња за целином вуче ка огледалу. Све се реченице завршавају узвичницима, акцентујући Алисину жељу да види оно што измиче оку, што је са друге стране. Она испољава потребу да присвоји свој одраз у његовој пуноћи, да ухвати себе у визуелном спектаклу одраза. Ово је викторијански наратив огледала *par excellence*, израз културе која је била надасве воајеристичка и егзибиционистичка. „Могуће је малко гвирнути⁵ у ходник Куће у огледалу,“ одлучује Алиса, „ако се врата собе за примање оставе широм отворена: и прилично је исти као и наш ходник, колико је могуће видети, само што је јасно да може бити сасвим другачији надаље“ (Carroll 1994: 21).

Сам језик, као и смисао овог параграфа, наговештава оно што не би требало бити виђено, нешто у вези са чијим сведочењем субјекат осећа узнемиреност. Алиса не посматра отворено оно што жели да види; она „гвири“ – тајно и сама. Она жели да пригрли празну пуноћу у огледалу, невидљиву и недостижну тачку иза стакла, мамац који привлачи жудњу према недоступној кохерентности одраза. Међутим, оно што се налази „са друге стране“ може бити сасвим другачије него што се чини. Субјекат као да је ухваћен у чину воајеризма.

5 „You can just see a little peep of the passage,“ где енглеска реч *peep* има јасне конотације воајеризма (као у *Peeping Tom Lady Godiva*, која је нулта референца воајеризма).

Једина ствар која Алиси сада преостаје је да закорачи кроз огледало и увери се о чему се ту заправо ради. Веома је важно имати на уму да се овде ради о функцијама маште. Оног момента када Алиса прође кроз огледало, моментално смо пренешени у сан који карактерише викторијанску културу – предмети оживљавају, баш као у Круикшанковим приказима Велике изложбе. Призвани језиком недостатка и вишка – нешто премало, нешто превелико, нешто мање и више од грубе материјалности – предмети нападају Алисину машту, имагинацију нашег субјекта жудње, и утеловљују културне тенденције викторијанске анксиозности.

Шта је прва ствар која наговештава земљу чуда, једном када Алиса коначно дотакне огледало? Шта је прва ствар коју огледало субјекту обећава? „Хајде да се претварамо да је стакло меко као газа,“ предлаже Алиса, „тако да можемо кроз њега проћи. Ево, претвара се у некакву маглу, тврдим!“ (Carroll 1994: 21) Алиса „тврди,“ опуномоћена имагинацијом, да је промена статуса материје прва ствар која ће се десити. Стакло постаје меко и течно и субјекат (Алиса) је моментално позвана да ту промену доживи, да пронађе ужитак у трансформацији одраза и материјалности, док „стакло почиње да се топи,“ говори нам Керол, „управо као сјајна, сребрнаста магла“ (Carroll 1994: 21). Имајући у виду описе материје под рефлектујућим / транспарентним површинама Кристалне палате, готово је немогуће замислити другачији опис овог трансгресивног искуства, немогуће је замислити друге придеве до „сјајно“ и „сребрнасто,“ до нечега што светлуца и потпаљује фантазију о земљи чуда. Како се крећемо кроз текст (и кроз сусрет) са огледалом, постаје све јасније да *Са оне стране огледала* дели, са осталим текстовима које смо прошли, исти онај експлозивни језик искуственог вишка. Готово се чини да језик присваја узбуђење свога обећања, али, као и у другим причама о огледалима и стаклу, оно што се развија као закључак је далеко од било каквог задовољења. Ако огледало обећава нешто што не може бити, онда је оно што за обећањем стиже увек узнемирујуће / немогуће на нивоу значења.

Оно што Алиса добија је бесконачна спирала викторијанског језика, лавиринт значења који садржи сопствени излаз.

Са оне стране

Након завршетка сцене са огледалом, Алиса креће на пут кроз земљу „са оне стране.“ Пут је дуг и кривудава, али једно одмах постаје јасно: док предмети око ње оживљавају (шаховске фигуре говоре и саветују је, вазе се осмехују), Алиса тежи да постане – предмет. Сврха читаваог њеног путовања кроз земљу која изгледа као шаховска табла, је коначно претварање у краљицу на крају, односно семантичко претварање у шаховску фигуру. И шта све Алисе неће урадити да постане предмет! Укрцаће се у воз препун говорећих животиња;

посредоваће између Твидлдама и Твидлдија који се међусобно одражавају као у огледалу; изгубиће своје име у безименој шуми и јешће торту само да би је тек накнадно исекла. Алисино путовање кроз земљу са оне стране огледала је својеврсна викторијанска одисеја, са изазовима који вребају иза сваког ћошка овог новооткривеног света. Као што у Хомеровој *Одисеји* Кирка упозорава Одисеја на изазове који му предстоје, тако и Црвена Краљица Алиси објашњава шта мора урадити да би и сама постала предмет (шаховска фигура). На изванредан начин, Алисина одисеја је одисеја викторијанске материјалности, али је такође и одисеја викторијанског језика и жудње. Али овај свет, свет са оне (или бисмо, сада, могли рећи „ове“ стране) стране огледала има сопствена правила. Керол је, наизглед, замислио овај свет без правила, сем правила да је непостојање правила једино и базично правило. Мартин Гарднер тврди да „свако дело апсурда обилује привлачним симболима тако да је могуће кренути од било које претпоставке о аутору и од ње изградити импресиван аргумент“ (Gardner: без стране). То је разлог зашто су Алиса и њене авантуре инспирисале тако разнородна тумачења, од расветљавања Кероловог живота као Чарлса Доцсона, до психоаналитичких читања Алисиних суза као амниотске течности и трауме рођења (Empson 1971: 337–365). Пошто је *Са оне стране огледала* прича осмишљена као изразито ирационална и без референтне тачке, њени критичари се веома лако претварају у „психијатре аматере,“ како Александер Вулкот проницљиво закључује (Woollcott 1939: 15). Гарднер свакако има право. Међутим, ако напустимо психоанализу Кероловог живота и уместо тога се окренемо анализи културе из које је текст потекао, можемо изградити јак аргумент за резонирање *Са оне стране огледала* са ширим културним тенденцијама, жудњама и страховима. Дакле, уместо да читамо дело кроз танане психо–параметре писца, читамо га кроз шири културни и друштвени контекст.

Алиса је до сада већ напустила Кућу у огледалу и прво место на које стиже је Башта живог цвећа. Као што име сугерише, у овој башти Алиса сусреће говорече љиљане и беле раде, док се прича развија у све невероватнијим и фантастичнијим правцима. Међутим, башта има веома специфична кинетичка правила: куда год кренула и који год пут одабрала, Алиса се увек враћа назад ка кући из које је дошла – увек се изнова враћа ка огледалу. „Лутајући горе и доле, и испробавајући скретање након скретања,“ каже Керол, „непрестано се враћала кући, шта год радила. Заиста, једном, када је скренула иза ћошка брже него обично, налетела је на њу [кућу] пре него што је успела да се заустави“ (Carroll 1994: 31).

Кућа и огледало су Алисина централна референтна тачка; они су место где авантура почиње, али где се такође може и завршити. Стога, кућа и огледало представљају границу, баријеру која раздваја фантазију од реалности, место где се материја трансформише у флу-

идну и узнемирујућу форму. Ако је Алисина аванутра са оне стране огледала извесна потрага за илузорном пуноћом предмета (потрага која фантазију гура ка екстрему), огледало је тачка у којој се она завршава: пронађена целовитост субјекта је крај жудње, чист ужитак. Алиса, коначно, тамо жели да оде – кући – али пре него што буде у могућности да то уради, жудња ће је провући кроз непрегледне лавиринте језика. Као и у осталим текстовима о деветнаестовековном стаклу и огледалима, субјекат жуди за пуноћом *оне стране* језика и представе. „Не враћам се назад још увек,“ судбоносно изриче Алиса изнова се сударајући са кућом. „Знам да би требало да се вратим кроз огледало – назад у стару собу – и то ће бити крај мојих авантура!“ (Carroll 1994: 241).

Повратак назад је коначно задовољење, али незаситост жудње субјекта увек гони дужим путем, никада најкраћим, нити најправилнијим. „Потпуно задовољење имплицира извесну ‘психичку смрт’,“ тврди Ејдријан Џонстон дискутујући ужитак код Лакана, „разрешавање тензије незадовољности која непрестано гони либидиналну економију“ (Johnston 2005: 239). Коначног задовољења можда и има, али за Алису права линија повратка кући није опција; повратак би значио крај жудње, крај субјектовог „психичког живота“.

У Башти живог цвећа (име баште као и целог поглавља), налазимо се дубоко у субјектовој фантазији, изгубљени у конфузији коју Башта за нас ствара. Али у смислу викторијанске фантазије о огледалима, Башта савршено приказује елементе лавиринта језика и значења са којим смо се у првој половини текста упознали. Башта је место где се све враћа у себе само, али такође и где ствари нису оно за шта се издају. Са једне стране, имамо семиотички лавиринт отворен огледалом кроз који је Алиса стигла; са друге, Башта живог цвећа је заправо Башта Реалног – она која се увек враћа на исто место.

Пошто смо већ упознати са чудноватом спиралом физичког кретања кроз Башту која као да је у потпуности ауто–референтна, окренемо се примеру који нам описује непрестано проклизавање значења у лавиринту викторијанског језика. Алиса је пронашла решење за своје кинетичке проблеме тако што је одлучила да хода „у супротном смеру“ (Carroll 1994: 37) и тиме поништи ауто–референцијалност Баште. Међутим, ово окретање од Реалног води само дубље у семиотичку конфузију која вреба под површином ствари и Алиса, коначно, сусреће Црвену Краљицу. Као и све остале живе шаховске фигуре ове земље, Црвена Краљица савршено говори енглески и својим коментарима бескрајно збуњује јадну Алису. Наиме, изгледа да се све што Алиса изговори у етру између ње и Краљице претвара у нешто сасвим друго (чак и у своју супротност), исто као и у осталим текстовима о огледалима о којима смо говорили.

– Само сам хтела да видим каква је башта, ваше височанство.

– Тако је, рекла је Краљица, тапшући је по глави, што се Алиси никако није свиђало: – иако када кажеш „башта,“ – ја сам видела баште, у односу на које би ово била дивљина.

Алиса се није усудила да се супротстави, већ је наставила: – И мислила сам да покушам да пронађем пут до врха оног брда.

Када кажеш „брдо“ – прекинула је краљица – ја бих могла да ти покажем брда, у односу на које би ово могла да назовеш долином.

– Не, не бих – рекла је Алиса, изненађена својим коначним супротстављањем: – брдо не може бити долина, знате. То би била бесмислица.

Црвена Краљица је завртела главом: – Можеш га звати „бесмислицом“ ако желиш, рекла је – али ја сам чула бесмислице, у поређењу са којима би ово било смислено као речник! (Carroll 1994: 38–39).

Овде се не ради само о бесмислености коју је потребно одбаци-ти или отписати, пошто чак ни она значењски не мирује. Ради се о *первертираности* (у смислу латинског *pervertere* – преокренути, извитоперити, преобратити, навести на погрешну страну) значења где брдо постаје долина, башта постаје дивљина; ради се о *измештању* значења где се ствари претварају једне у друге док клизе низ спиралу семиозе *ad infinitum*. Ова перверзија је карактеристична за викторијански језик стакла и огледала, само је у Алиси она потенцирана до свог очигледног екстрема, разголићујући структуру викторијанског језика у целини. Међутим, ова разголићеност се у *Са оне стране огледала* чини питомом и смешном, омогућујући первертираности језика да се сакрије у својој очигледности. Као у Алиси у *Земљи Чуда*, субјекат пада увек надоле, све ниже и ниже ка дну зечје рупе („Зар се пад никада неће завршити?“ (Carroll 1994a: 13), само што овде нема ни рупе ни зеца, већ само огледало и бесконачна рАзлика (*différance*) значења у бескрајном лавиринту семиозе.

Башта је започела као обећање Реалног, целовитости, краја; започела је као Башта Реалног која се увек враћа у саму себе, али чим се Алиса од ње окренула и упутила „у супротном смеру“ Реално је почело да се повлачи, умотавајући Алису у слојеве семиотичког измештања, гурајући је све даље од куће, даље од огледала, дубље у свет одраза према коначној трансформацији њене човечности у круту предметност шаховске фигуре. За тренутак, готово се чинило да би фантазија огледала могла донети разрешење (и то на њеном самом почетку), али ланац означавања је наставио даље, носећи Алису на крести таласа.

Алиса ће, по свему судећи, морати да настави потрагу за излазом.

Неисцрпност жудње трансценденталног субјекта

Са жудњом и жаљењем за вишком простора за анализу, остављам Алису њеном фантастичном сну, чија апсурдност издиже лутање субјекта у уметност. Кроз Башту живог цвећа која се нудила

као Башта Реалног, као трачак светлости бачен ка оној страни језика, видели смо како се викторијанска анксиозност услед прекомерности и флуидности значења населила међу редове приче која за себе тврди да је надасве дечија. У центру романа, као и у центру британске друштвене, културне и друштвено–еволуционе историје, чучи лавиринт приказа, симулакрум који у свакој од својих верзија коначно води до стакла или огледала. Покушајмо сада поново: у другој половини деветнаестог века, у густим, културним маглама Британије (и шире), одиграла се једна, наизглед банална, историјска промена: стакло и огледала масовно су запосели друштвени простор средњесталешке свакодневице. Како нешто тако банално као комад (посребреног) стакла може зазивати историју? Шта је то што га чини вредним једног академског дискурса који претендује на озбиљност? У основи Кристалне палате и *Алисе са оне стране огледала*, у основи текста и материјалне викторијанске културе налазимо субјекта жудње који се имагинацијом и фантазијом бори против прекомерности утисака, против сурове машинерије потрошачке културе. Овај субјекат – било да је реч о репортеру *Панча*, аутору *Талисове историје*, безимене хероине Мери Колриџ суочене са бесом, тугом и унезверености одраза у огледалу, или Алиси која се непрестано враћа на исто место – овај субјекат сања о могућности простора који задире ван крутих ограничења материје, ван језика и језичких норми, ван представе, знака и означавања, ван смисла. У том простору у коме лавиринт диференцијалне семиозе престаје, субјекат види обећање разрешења, задовољења, укидања жудње – он види обећање своје сопствене ‘психичке смрти.’

Трансцендентални субјекат, кога смо угледали и пресрели на раскршћу текста и материјалне културе, сеже за својим сопственим крајем, за обећаном земљом чуда. Негативност значења је премиса његовог постојања; немогућност смисла је премиса његовог бића. На граници језика, на вратима представе, стоје стакла и огледала – сјајна, блештава, заводљива, недостижна – и призивају. Некуда, свуда; позивају ка трансценденцији која никада неће доћи, ка Реалном које једноставно *није*.

Још увек ме као фантом прогони
Алиса под сводом небеским
Будним оком невиђена

(Carroll 1994: 173).

ЛИТЕРАТУРА

- Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis and London: Minneapolis University Press, 1993.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)." In *Mapping Ideology*. Edited by Slavoj Žižek, 100–140. London and New York: Verso, 2012.
- Appletons' annual cyclopaedia and register of important events of the year: 1861–1875*. New York: D. Appletons, 1962.
- Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso, 1983.
- . *The Arcades Project*. Translated to English by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Harvard University Press: Cambridge (Mass.), 2002.
- Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače*. Beograd: Samizdat B92, 2001.
- Carroll, Lewis. *Through the Looking Glass, and What Alice Found There*. London: Penguin Books, 1994.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. London: Penguin Books, 1994a.
- Chambers, William and Robert. "A Glance at the Exhibition". *Chamber's Edinburgh Journal* 15 (31 May 1851): 336–340.
- Coleridge, Mary. "The Other Side of a Mirror." In *The Collected Poems of Mary Coleridge*. Edited by Theresa Whistler, 88–89. London: Rupert Hart–Davis, 1954.
- Derrida, Jacques. *La voix et la phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- Derrida, Jacques. "Différance". In *Margins of Philosophy*. Translated into English by Alan Bass, 1–27. Sussex: The Harvester Press, 1982.
- Eastlake, Charles. *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details*. London: Longmans, Green and Co. , 1869.
- Elkadi, Hisham. *Cultures of Glass Architecture*. Aldershot and Burlington, Vt. : Ashgate, 2006.
- Empson, William. "The Child as Swain". In *Lewis Carroll, Alice in Wonderland: Authoritative Texts of Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking Glass, The Hunting of the Shark, Backgrounds, Essays in Criticism. A Norton Critical Edition*. Edited by Donald J. Grey, 337–365. New York: W. W. Norton & Company, 1971.
- Fitzpuss, Mrs. "How We Hunted the Prince: Mrs. Fitzpuss, of Baker Street, to Mrs. Macthistle, of Klinkumpans, N. B." *Punch* 20 (1851): 222.
- Fuko, Mišel. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*. Beograd: Nolit, 1971.
- Gardner, Martin. *The Annotated Alice*. New York and Scarborough, Ontario: A Meridian Book, 1960.
- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.

- Jericho. "Exhibition of the Industry of All Nations." *Eliza Cook's Journal* 2. 40 (2 February 1850): 217–219.
- Johnston, Adrian. *Time Driven: Metapsychology and the Splitting of the Drive*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2005.
- Johnston, Adrian. 2013. "LACAN, Jacques." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition)*. <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/lacan/>>. 25. 01. 2017.
- Kriegel, Lara. "The Pudding and the Palace": Labor Print Culture, and Imperial Britain in 1851." In: *After the Imperial Turn: Thinking with and Through the Nation*. Edited by Antoinette Burton, 230–246. Duke: Duke University Press, 2003.
- Lacan, Jacques. *Leseminaire de Jacques Lacan, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964. Paris: Éditions de Seuil, 1973.
- Lacan, Jacques. *Le seminaire de Jacques Lacan, livre VII: L'éthique de la psychanalyse, 1959–1960*. Paris: Éditions de Seuil, 1986.
- Lacan, Jacques. „Fonction et champ de la parole et dulangageenpsychanalyse.“ Dans *Écrits I*. 235–321. Paris: Éditions de Seuil, 1999.
- Lahrs, S. F. *Europa: Chronik der gebildeten Welt*. Leipzig und Stuttgart, 1837.
- Loudon, JohnClaudius. *The Suburban Gardener and Villa Companion*. London: privately printed, 1838.
- Martin, Gerry, and Alan MacFarlane. *The Glass Bathyscapes: How Glass Changed the World*. London: Profile Books, 2002.
- Mayhew, Henry. *1851: or, The Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family who came up to LONDON to enjoy themselves and to see the GREAT EXHIBITION*. London: George Newbold, 1851.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge, 1995.
- Melchior–Bonnet, Sabine. *The Mirror: A History*. Translated by Katharine H. Jewett. New York and London: Routledge, 2001.
- Mitchell, Timothy. *Colonizing Egypt*. London: Cambridge University Press, 1988.
- Mitchell, Timothy. "The World as Exhibition." *Comparative Studies in Society and History* 31. 2 (1989): 217–236.
- Morley, Henry. "The Catalogue's Account of Itself." *Household Words* 3 (23 August 1851): 519–23.
- Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851*. London: Spicer Brothers, 1851.
- Rasmussen, Seth C. *How Glass Changed the World: The History and Chemistry of Glass from Antiquity to the 13th Century*. Berlin and Heidelberg: Springer, 2012.
- Sennett, Richard. "Plate Glass." *Raritan* 6:4 (1987): 1–15.
- Sharpe's London Magazine* 14 (1851).
- Tait, Hugh, ed. *Five Thousand Years of Glass*. London: British Museum Press, 1991.
- Times* (January 15 1851).

- Tallis's History and Description of the Crystal Palace and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, 3 vol. London and New York: The London Printing and Publishing Company, 1852.
- The Crystal Palace and its Contents: An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition of 1851*. Warwick Lane: W. M. Clark, 1852.
- Trollope, Anthony. *The Struggles of Brown, Jones and Robinson*. London: Smith, Elder & Co. , 1870.
- Woollcott, Alexander, ed. *The Complete Works of Lewis Carroll*. New York: The Nonesuch Press, 1939.

Marko Teodorski

Glass Culture:

A Transcendental Subject at the Crossroads of the Text and Material Culture

Summary

Commenting on the material glass culture and its treatment in the literary and journalistic texts, the paper sketches the historical appearance of the transcendental subject of desire. During the 19th century, London became one of the glass culture capitals, where reflective/transparent glass surfaces (mirrors, shop windows, single-piece windows) occupied the public and private cityscape. For the first time in history, one's own reflection became a social constant: anywhere and anytime. By analyzing the gigantic glass surface of the Crystal Palace and Lewis Carroll's novel *Alice Through the Looking-Glass* the paper demonstrates a characteristic lostness of the Victorian subject in the simulacrum of representation and his insatiable desire to find the exit out of it – to transcend the language and meaning.

Keywords: text, material culture, glass, mirror, reflection, desire, fantasy, 19th century, transcendental subject, transcendence

Примљено: 10. 9. 2016.

Прихваћено: 15. 10. 2016.