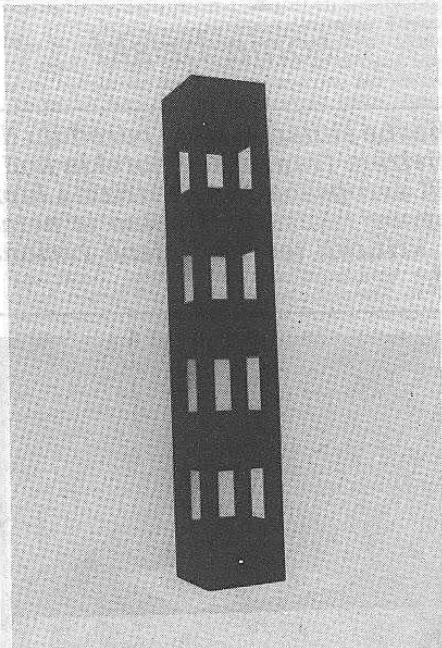


lozofskog porekla. Osim toga vodi i u zabunu: da li se radi o revitalizaciji izvornih konstruktivističkih impulsa i plastičnih tendencija ili o ikonoklastičkim gestovima pod jednim sažetim znakom duhovno-strateškog karaktera. Da bi se zabuna pa i zabluda otklonile, američki kritičar predlaže nov pojam za sa-vremenu pojavu koja istovremeno i sebi nosi (ne)zaboravljeni smisao: »rekonstruktivizam«.

Zapravo se, po Franku, radi o čitavom sklopu pojava na recentnoj američkoj sceni koje su povezane zajedničkim predznakom — rekonstruktivizacijom istorijskog konstruktivizma. Ovaj fenomen treba preciznije ne samo označiti nego i recepirati u svom njegovom značenjskom i pojedinačnom bogatstvu. Predznak neo ne bi bio dovoljna oznaka, jer je u međuvremenu izvorni kontekst doživio degeneraciju. Sada se, pri kraju veka, konstruktivizam pojavljuje očičen od avangardne isključivosti, kao i modernističkog propadanja usied besomučne eksploatacije (ideološke pre svega), stiliškog samocentriranja, tehničke standardizacije itd. Novi senzibilitet/i »rekonstruktivista« crpi svoju energiju iz onih najdubljih (»pod-racionalističkih«/antropoloških) potencijala konstruktivizma (ili konstruktivizama) koji su u stanju još uvek da deluju kao uzori, o čemu govore i najčešća problemska čvorišta ove umetničke prakse.

Peter Frank smatra da postoji čitav niz umetnika, kao i arhitekata, na različitim stranama i u različitim sredinama SAD-a koji danas čine »novi talas« u umetnosti. U njihovoj se praksi može prepoznati obnovljena potreba, izrazito personalno specifikovana, za proizvodnjem umetničkog diskursa koji traži dvostruko uporište: kako u »plodnoj interakciji svih onih ideja koje su se bavile dinamikom formalnih interfunkcija«, tako i u konstruktivnom etosu umetničke delatnosti kao transce-



Vladimir Mattioni—Ratomir Kulić

dentnog i paradigmatnog fenomena. Za ove »rekonstruktiviste«, formalni i utopijski potencijali konstruktivne ideje nisu već istrošeni, bez obzira na istrošenost etike »odrastanja« čoveka. Čak se pojavljuju takve sintagme kao što je »poruka nade« (i to bez navodnika!) ili »usav-

ršavanje čovka«, pa i društva. Egzemplarna funkcija umetnosti, međutim, ne ogleda se ovde samo u htenju da se uvede novi matematički, ornamentalni ili funkcionalni red u lični, planetarni, društveni ili neki drugi haos. Današnji rekonstruktivistički senzibiliteti grade svoju konstruktivnu metodologiju na sintezi izražajnih sredstava, različitih i raznorodnih, a ne samo na upotrebi prevashodno geometrijskih elemenata iz plastično-apstraktnih rečnika istorijskog konstruktivizma: od gesta, tautologije do »postkoncepta« i novog »suma materijala« itd., čija je osnova uvođenje starog konstruktivnog principa u logiku novog konteksta.

Sačuvavši svoju relevantnost i za drugo vreme, redefinisani konstruktivizam se, po stavu autora teze, pojavljuje kao osnova za novi umetnički pokret — rekonstruktivizam. Među predstavnicima ovog pokreta, P. Frank nije propustio priliku da ubroji i jednu američku umetnicu poljskog porekla, daleku rođaku Kazimira Maleviča, Moniku Malevič.

Kako je na delu sveopšta zavodljivost »portrage za postmodernom estetikom« (P. Fuller), na kraju se »izmučenom« primaocu poruke nameće obazrivost: da li se radi o ponovnom pokušaju priznavanja ideala umetničke saodgovornosti, uprkos ceni funkcionalizovanja takvih ideala u visokom modernizmu, (rekonstruktivizam) ili je naprosto stvar u »izbegavanju mučnine odgovornosti za modernost« što se pojavljuje još jednom kao neo — samo »istoricistička« ljuštura (neokonstruktivizam, neomodernizam). Svakako da je na delu i proces istorizacije, vremenovanje duhovnih toposa umetničke kulture XX veka, pa je onda zaista uputno razmišljati i u paradoksalnim kategorijama (dekonstruktivizam).

* Estetika i postmoderna, razg., »Moment« 16/1989

zaboraviti žanr

boško tomašević

Tekst je uvek proziran i neproziran, istovremeno: kroz njega gledamo i sagledavamo život ali takode »u napuklinama njegove neprozirne kore ono što vidimo nije život, nego priča. U uporednom pričanju života i življenja priča, u uporednom postojanju tekstova o svetu i sveta tekstova stvara se fenomen brisanja sveta i uspostavljanje kvazi-sveta, sveta fikcionalnih iskaza«.

Da li je trijada rodova ili arhižanrova (lirika, epika, drama) uistinu antropološka konstanta svekolike Književnosti? Zašto bi se Književnost uvek i iznova morala da stvara u formi rodova i iz kojih razloga bi jedno književno delo moralo sudbinski biti vezano za formu roda? Zbog čega se prihvata zdravo za gotovo da »jedna krajnja generička instancija« (G. Genette) kakva je unutar klasične retorike pomenuta trijada, može da bude definisana »uz pomoć pojmova koji isključuju istoričnost«, naime »činjenicom prirode i činjenicom kulture«? Konačno, šta stoji u biti tvrdjenja da »arhižanrovi romantičke trijade« proističu »iz osnovnih duševnih mogućnosti naše egzistencije« (Staiger), ili pak iz »osnovnih instancija našeg opstanka« (W. Flemming), ili se pak određuju prema osnovnim fenomenima smisla u strukturi samog jezika (E. Cassirer, B. Snell), ili jedne »antropološke strukture (Diran), odnosno jedne »mentalne dispozicije« (Joles), ili jedne »imaginativne sheme« (Moron)? Kako odgovoriti na ova pitanja a ne pokrenuti čitavu lavinu argumentacija za i protiv, uključujući i neizbežno razmatranje Aristotelovog spisa »O pesništvu« od koga, u zapadnoevropskoj povesti, rasprave o trima »autentičnim prirodnim formama« (Gete) svekolike književnosti zapravo i potiču. Čemu bi nas, uostalom, ove argumentacije u nekakvoj zamišljenoj raspravi o rodovima vodile ako ne ponovnom ispisivanju jednog »Uvoda u arhitekst«, toga sada već klasičnog spisa pozne genealogije koji se

tek na poslednjim stranicama odaziva zaviču arhitekstualne transcendentnosti transtekstualnosti. Stoga predlažemo da se u ovom posve abrevijaturnom mikrodiskursu o žanrovima ne upuštamo u genealoške rasprave koje bi na jednoj strani nužno imale u vidu Aristotela i čitavo genealoško stablo poetika u duhu Aristotela, a na drugoj neke od rasprava poput one Herderove, Žan Polove do Kročeeve, Fuminijeve, H. Ortege i Gasetove ili Difrenove, već da svoje gledanje na problem o kome je reč svedemo na ideju fikcije (Dichtung) čija se argumentacija nalazi unutar Teksta koga ispisujemo. Drugim rečima, racionalnu argumentaciju zamenjujemo argumentacijom stila diskursa. U tome smislu se ovome što sledi u govoru o žanru nema šta oduzeti niti dodati.

Ako u književnosti postoji ikakav arhižanr, onda je to svakako arhižanr aktualnog bivanja Tekstom. Zameniti reč »žanr« rečju »tekst« radi »trijumfalnog plurala« označitelja koji bi plutali iznad označenih, »ne pristajući da budu ukotvljeni ili obuzdani«, odista može imati dalekosežne posledice unutar skupa znanja koga označavamo kao Književnost. Ukoliko je svekolika književnost intertekstualna, onda pojmju »žanr« odista više nema mesta u književnim poetikama. U tom smislu bilo bi posve tačno ono što Fuko u »Arheologiji znanja« tvrdi, naime da: »granice knjige nikada nisu jasno određene: iza naslova, prvih redova i poslednje tačke, iza svoje unutrašnje konfiguracije i

autonomne forme, knjiga je uhvaćena u sistem referenci sa drugim knjigama, drugim tekstovima, drugim rečenicama: ona je jedan čvor na mreži...«

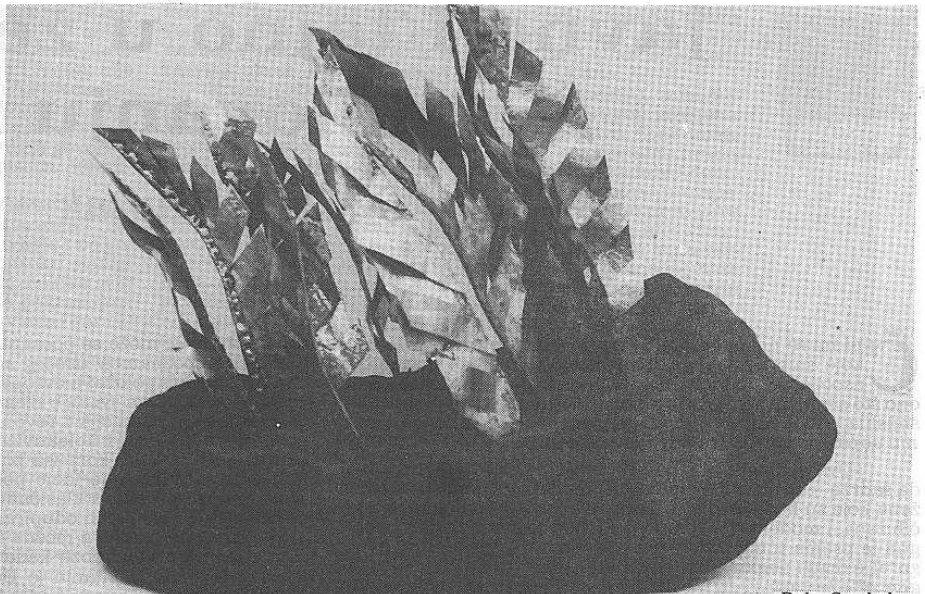
Postoji jedan simbolički poredak teksta. Najpre, tekst je to što jeste. Ali on sobom nosi neke od relacionalnih principa, nešto od »indeksnog«, »ikoničkog« i »mitskog« odnosa. Ti relacionalni principi sadržani u tekstu, istovremeno nose sobom svoje »transcendentalno opravdanje«. Oni ne mogu nositi ništa više ali ni ništa manje od onoga što odgovara projektu izvesne »kulturalne matrice«, njenom simboličkom poretku. Pitanje je da li su navedeni relacionalni principi danas u dovoljnoj meri slabi da tekst prepuste njemu samom, da svaki tekst možemo da sagledamo u ravni fikcije (Dichtung). Ukoliko se prepostavimo izvesnom razmišljanju o žanru, tačnije, ukoliko dozvolimo da o tekstu mislimo iz perspektive dojučerašnjih poetika koje »logiku pesništva« svode na pesmotvorni jezik a ovaj pak na jezičku logiku koja seže do »opšteg sistema jezika« na kome je de facto i zasnovana teorija pesničkih rodova, onda razume se, žanrovska orijentacija ka tekstu neće izostati. Pitanje je samo šta se takvom odredbom jednog teksta u okviru jednog žanra postiže. Istorijska književnosti sastoji se od istorije stvarnih pojedinačnih književnih dela, a nikako ne od »praznih fantazama« (izraz je Kročeev) koji sačinjavaju teoriju pesničkih rodova. Jer: »nema središta«. Ovaj Deridin poklič

odnosi se svakako i na ono što nazivamo književnim tekstom. Zakon književnog teksta je zakon rizoma. Rizom je *antigenealogija*, vele F. Gatari i Ž. Delez. Tekstualna beskrajinost s kojom računa jedna anti-genealogija podrazumeva neprestano »kruženje tekstova koji prelaze jednu u druge jer struktura nadopune podrazumeva da je nadopuna nadopune uvek moguća, nužna: kretanje nadopunjivosti nije slučajno, nego je povezano sa suštinom idealiteta kao mogućnosti dvostrukog i ponavljanja» (Ž. Derida).

Pisanje jeste, ono je u biti anti-genealoško. Postoji istorija pojedinačnih književnih dela. Sva ta dela su pre svakog fantazmagorijskog prisilnog određenja unutar genealoške paradigme, »prostor mnogostrukih nesaglasnosti«, mnogostrukih neravnina. Svako delo za sebe je pre svega Tekst i ne priznaje nikakve generičke podele. Nema nikakve potrebe, gledajući pojma »tekst«, da se pomoću apstraktnih kategorijskih definicija ukine tema »jedne protivrečnosti koja se jednoobrazno gubi i pronalazi, razrešava i uvek ponovo rada, u neizdiferenciranom elementu Logosa« (M. Fuko). Jedna »galaksija označitelja« podrazumeva »bešavno tkanje kodova i delića kodova«. »Postoji nešto u samom pisanju«, veli Teri Iglton, »što na kraju izmiče svim sudovima i svakoj logici. To je ono stalno svetlučenje, treperenje, prelivanje i raspršivanje značenja, ono što Derida naziva »diseminacija«. Nema središta unutar prakse pisanja. Odišta, bilo je nužno da se pojavi mišljenje da središta nema, »da se središte ne može misliti u obliku prezentnog bića, da ono nije utvrđeno mesto već funkcija, jedna vrsta nemesta u kojem stupa u igru beskonačan broj znakova — nadomestaka. Ono je trenutak kada jezik prodire u univerzalnu problematiku, trenutak kada, u odsustvu središta ili porekla, sve postaje govor (...) to će reći, jedan sistem u kojem središnje označeno, izvornik transcendentno označenog, nikako nije apsolutno prisutno izvan sistema razlika. Odsustvo transcendentnog označenog beskonačno proširuje domen i igru značenja« (Ž. Derida).

Mišel Fuko u delu »Arheologija znanja« (1969) se pita zašto je potrebno da se veruje u koherentnost diskursa koji analiziramo. Zakon koherentnosti je samo uvod u potragu za generičkim podelama, za nekim završnim jedinicama. Zar on već u početku ne vrši prinudu nad autorom, bio on toga svestan ili ne, u »postulatima, operativnim shemama, lingvističkim pravilima, skupu fundamentalnih tvrdnji i uverenja, tipovima slika, ili u čitavoj jednoj logici fantazma?« Upravo protivrečnosti diskursa govore u prilog tome da je tekst nepotrebno definisati u okviru jednog žanra. Nepotrebno i nemoguće. Tekst se kreće u prostoru nesaglasnosti, opozicija, prelamanja, neravnina, u igri raspršenih odblesaka, u protivrečnostima između prirode i osnova (temeljā). Istorija ideja priznaje, veli Fuko, oba nivoa protivrečnosti: »nivo privida koji se razrešava u dubokom jedinstvu diskursa; i nivo osnovā koji prouzrokuje sam diskurs. U odnosu na prvi nivo protivrečnosti, diskurs je idealna figura koju treba osloboditi od slučajnog prisustva protivrečnosti; od njihovog suviše vidljivog tela; u odnosu na drugi, diskurs je empirijska figura kakvu mogu da zadobiju protivrečnosti i čiju prividnu koherentnost treba razoriti, da bi se one najzad otkrile u svom upadu i nasilnosti. Diskurs je put od jedne protivrečnosti do druge: ukoliko on prouzrokuje one koje se vide, on se povinuje onoj koju krije. Analizirati diskurs, to znači učiniti da protivrečnosti iščeznu i da se ponovo pojave; pokazati igru koju one igraju u njemu; obelodaniti kako on može da ih izvršava, da im dá telo, ili da im pozajmi kratkotrajni prolazni oblik«.

Navodom iz Fukoovog dela »Arheologija znanja« stigli smo do onog kapitalnog esaja u čijem ćemo okrilju konstruisati svoju argumentaciju koja cela ide u prilog tezi o odricanju postojanja žanra. Reč je o Deridinom esaju »Zakon žanra« (1986). Mogli smo se, naravno, u prilog našoj argumentaciji okrenuti korpusu drugih, sličnih argumentacija: osim Kročeu i Fubiniju, pre svega Blaňou, Filip-Laku Labartu, Žan-Lik Nansiju i Filipu Solersu. Prvi je, između ostalog, napisao briljantne knjige: »L' espace littéraire«, »Le livre à venire«, »Entretien



Duba Sambolec

infini»; druga dvojica u kontekstu naše teme izuzetnu knjigu pod naslovom: »L' Absolu littéraire« a Filip Solers egzemplarne studije pod zajedničkim naslovom: »L' Ecriture et l' Expérience des limites«.

Na jednom mestu u »Zakonu žanra« Derida govori o »višku žanra«. Sintagma »višak žanra« pripada onom modelu književnih razmišljanja koji je deo učinka romantizma. No, mi rado prihvatamo ovaj romantički motiv koji nam pomaže da otkrijemo onaj prirodni sistem koji se stiče u jednoj antropologiji verbalnog izraza, a koga ovom prilikom nazivamo jednostavno tekstom. »Višak žanra« u stvari principijelno govori o razgradnji žanra, tačnije, pojam »višak žanra« poklapa se s njegovom razgradnjom. U tom smislu Derida veli da ako postoji neki žanr (recimo roman...), »onda bi nam neki kôd trebao pružiti crtu prepoznatljivu i identičnu, koja bi nas ovladala da ustvrdimo, da presudimo pripada li dani tekst ovom ili onom žanru«. Takve kodifikabilne, razlikovne crte nema ni jedan od triju arhižanrova iz Aristotelove »Poetike«. Nama je stoga, što je svako mesto u Tekstu a-topično. A-topičnost je zakon zakona žanra i pokazuje da se žanr »igra svog generiranja... odigrava svoju prirodu i svoju povest i čini je igračkom«. Na primeru Blaňoove »La Folie du jour« Derida je izneo na svetlost ludilo žanra. Ovo ludilo u okviru viška žanra je neophodno kako bi se diskurs ponovo stvorio. Postoje dve reči koje Derida veoma često upotrebljava u svojim tekstovima. Te reči su »diseminacija« i »cepanje«. Specifična značenja ovih dvaju reči govore o tome kako tekstovi podrivaju logiku strukture koja nad njima pokušava da ovlada. Postoji, smatra se, u samom pisanju nešto što »na kraju uvek izmiče svim sustavima i svakoj logici«. To treperenje, prelivanje značenja, bešavno tkanje kodova, hodanje tragom oštrice noža, višak tačnog značenja, neprestana izmaknuća teksta posve tačnim značenjima Derida naziva diseminacijom. Diseminacija se prema jednom drugom autoru, Tomasu E. Livisu, definiše kao »materijalni prenos proizvoda cepanja u novi diskurzivni kontekst radi umnožavanja značenja i problematizovanja referencije«. U tom smislu odista se čini kao da u onome što nazivamo tekstualnom ekonomijom postoje izvesni procesi koji jedan tekst prekrivaju drugim. Stoga je svaki tekst citat, kolaž, ilustracija drugog teksta. Sva književnost je intertekstualna. Svaki tekst je palimpsest, proizvod »dvostrukog poveza« ili »dvostrukog preloma«, niz »citata iz gostujućih tekstova«, Platonova apteka. S obzirom na ovakvo razumevanje teksta kao »proizlaženja«, »kontaminacije« — kako je moguće uopšte zamišljati postojanje žanrova. Takvu »istinsku nauku o književnosti« u kojoj je podela književnost na žanrova sama po sebi razum-

ljiva stvar, post-kritika dovodi u pitanje. Jer kako veli Derida u »Dissemination«, »danas se nalazimo uoči platonizma. Što se isto tako, naravno, može smatrati jutrom hegelijanizma. U tom osobitom trenutku, philosophia, episteme nisu »zbačeni«, »odbačeni« itd. u ime nečeg što je pisanje. Baš suprotno. Ali jesu, prema odnosu koji bi filozofija nazvala simulakrum, prema tananijem preobilju istine, pretpostavljeni i istovremeno prognani u jedno sasvim drukčije polje, gde se još uvek traže, ali to je sve, imitirati »apsolutno znanje«. Prema tome, jedna postmodernistička nauka o književnosti mora svoj odnos prema episteme izgraditi u okvirima modela jednog pomičnog konteksta koji će čvrste modele zameniti pokretnim i eliptičnim referencijama, jednim posve novim lancem interpretanata izvan logocentrizma koji određeno označeno neće prikovati, fiksirati uz dati označitelj i tako činiti nasilje ne samo nad episteme, već i nad svekolikom prirodom jezika. Kada je reč o žanrovskoj trijadi ne može dakle nikako biti govora o nekakvom njenom definisanju u okvirima jedne »antropološke strukture«, jedne »mentalne dispozicije«, niti pak unutar »osnovnih instancija našeg opstanka« iz kojih tobože proističe trijada rodova ili arhižanrova, već se ovim pojmovima, postupkom paleonimskog predefinisanja gramatološke matrice izvan logocentrizma, pribavlja »funkcionalno polazište i utočište« unutar novog lanca interpretanata, čime se pojmovi lirika, epika, dramatika posve izbacuju iz upotrebe. Zaboraviti žanr znači pre svega prihvatiti novo čitanje, novo razumevanje ekonomije pisanja čijim zakonima ne vlada zakon logocentrizma koji funkcioniše na način prikladno združenih (prikovanih/parova označitelj) označeno, već gramatološki zakoni prema kojima »pojedini delić pisanja nema jasno određene granice: on se neprestano preliva u dela što se stiču oko njega i radaju stotinama različitih perspektiva koje se gube u daljinu, do potpunog izčežnuća«. U književnosti bitan je pre svega Tekst koji uvek govori unutar svoje polisečne pluralnosti, radajući beskonačno nove kontekste »na način koji je apsolutno neograničen«. Tekst je uvek proziran i neproziran, istovremeno: kroz njega gledamo i sagledavamo život ali takođe »u napuklinama njegove neprozirne kore ono što vidimo nije život, nego priča. U uporednom pričanju života i življenju priča, u uporednom pričanju tekstova o svetu i sveta tekstova stvara se fenomen brisanja sveta i uspostavljanje kvazi-sveta, sveta fikcionalnih iskaza«. Fenomen brisanja briše svaki mogući pojam žanra. Stoga je — iz perspektive ovakvog tumačenja — uzaludno pisati »Zakon žanra«. Žanr ne postoji. Zaboraviti ga znači konačno moći slobodno govoriti o pisanju i tekstualnosti, o galaksiji označitelja, o prisutnosti i neskrivenosti, o čistoj prisutnosti Teksta u neograničenim kontekstima.