

# poezija je tvorevina zvukovne tekture

(razgovor sa čarlsom bernstinom)

**ČARLS BERNSTIN** (CHARLES BERNSTEIN), rođen je 1950. u Njujorku. Jedan je od najznačajnijih savremenih američkih pesnika i teoretičara. Objavio je 18 zbirki pesama i dve knjige eseja. Predaje na State University of New York at Buffalo.

Dva su osnovna korena teorije i prakse jezičke poezije: američka pesnička tradicija i francuski poststrukturalizam. Možete li mi reći nešto više o tome?

Pостоји више кoreна у nizu povezanih, ali често и ошtro suprotstavljenih, pesničkih tendencija na koje smo se usredosredili u časopisu 'Jezik'. Fenomen je znatno zamršeniji i jednostavnog odgovora ga ne može razjasniti. Prikaze jezičke poezije treba shvatiti kao parcialne projekcije naročitih odgovarajućih interesa i kao obuhvatni pregled terena.

Američka pesnička tradicija je znatno uticala. Među pesnicima radikalnog modernizma sa početka veka mnogo je inovatora, spomenuo bih neke: Gertruda Stein, Čarls Reznikof, Louis Zukofski, Lengston Hjuz, Sterling Braun, Wiliam Karlos Wilijams, Lora Rajding, njima se moraju dodati Bejsil Benting i Hju Mek Daarmid u Britaniji, Semjuel Bektet i Džejms Džojs u Irskoj. Tu su i »novi američki pesnici« (da upotrebitim naslov čuvene antologije Dona Alena) među kojima su: Robert Krili, Dejvid Entin, Džon Ešberi, Alen Ginsberg, Leri Ajgner, Džek Keruak, Barbara Ges, && &. Pesnici rođeni od kasnih tridesetih do ranih pedesetih godina, ukratko, generacija vezana za časopis 'Jezik', raspolaze sa bogatom skorašnjom pesničkom istorijom iz koje može crpeti.

Ali možda su uticaji izvan ove naročite pesničke tradicije ili uopšte tradicije engleskog stila, još značajniji. Ovi 'drugi' uticaji se ne mogu izjednačiti sa francuskim poststrukturalizmom, posao je pesničko mišljenje koje se pojavilo u 'Jeziku' i njemu srodnim časopisima i knjigama nastalo pre prvog prevoda. Deride i ostalih. U pitanju je simultani razvoj čiji se teoretski prostor podudara: Evropa i Severna Amerika dele manje-više povezan (mada ne i jedinstven) kulturni i politički prostor.

Ove 'druge' uticaje bih podelio na nekoliko različitih kategorija. Kao prvo, mnogi od nas su kasnih šezdesetih bili aktivni na levici, u okviru pokreta protiv rata u Vijetnamu. Smatrali smo da naša poezija, eseji, izdavaštvo i umetničko organizovanje izrastaju iz opozicione političke delatnosti. Usredosredili smo se na prirodu ideologije, koja pripada političkom diskursu, i što je važnije, 'svakodnevnom' govoru i pesničkom diskursu. U tom su smislu uticaji mnogobrojni, izdvojio bih Frankfurtsku školu i Benjamina, Altisera i sociolingviste Ervinga Gofmena u Sjedinjenim Državama i Bejsila Bernstina u Engleskoj.

Sledeća kategorija 'korena' je filozofija jezika, za mene je naročito važan kasni Vitgenštajn kao i njemu srođan rad američkog filozofa Stenlija Kejvela. Treba spomenuti i rusku formalističku lingvistiku i Sosira, mada su ga više koristili neki moji prijatelji. Važni su mi Bart, Fuko i Delez & Gatar.

Značajno je i ponovno razmatranje delokruga i ciljeva u domenu umetnosti. Ukazao bih na nekoliko antologija Džeroma Rotenberg, kao na najkorisnije primere ovog otvaranja. Izdvojio bih njegovu prvu antologiju 'Tehničari svetog' ('Technicians of the Sacred'), ona sadrži radikalne transkripcije, prevođe i performanse 'plemenske' (takozvane primitivne) poezije Amerike, Okeanije i Afrike. Nedavno je Džejms Kliford ukazao na značaj učinaka ovih materijala u knjizi 'Položaj kulture' ('The Predicament of Culture').

Nisam ni spomenuo uticaj francuske i ruske poezije, muzike, vizuelnih umetnosti (slikari poput Poloka i Rajnharda, Gaston i Martin, značajni i u moj rad), itd.



\* Za ovih petnaest godina desile su se neke promene u razvoju jezičke poezije. Da li je ispravno reći da kolektivno pisana zbirka 'Legenda' predstavlja vašu poziciju tokom sedamdesetih godina? Recite mi nešto više o tom projektu.

Teško da bi se moglo reći da Legenda (naslov uključuje i petokraku zvezdu) 'predstavlja' bilo šta izvan sebe, ali je ona u osnovi mog estetičkog mišljenja. Sastavljena je od permutacija soloa, dua, trija i petostrukog komada koji su načinili svi saradnici (Brus Endrus, Rej di Palma, Stiv Mekaferi, Ron Silimen i ja), razmene se vršila poštom [teško je ignorisati igru rečima koja se odnosi na muškarce (engl. mail = pošta, male (meil) = muškarac)] pošto su se saradnici nalazili u tri grada, San Francisku, Toronto i Njujorku. Saradnici iz Njujorka su svoja dodavanja prosledivali telefonom ili poštom.

Ne znam šta bih mogao reći o Legendi napisanoj učesnicima, a koji je možda najznačajniji za vaše pitanje: prepoznavanje jezičke poezije preko male grupe učesnika iz sredine sedamdesetih. Antologije Silimena i Meserlijia i 'Jezička knjiga' kodifikovale su prethodno nekoherentnu seriju 'projekata'. Zahvaljujući njima, taj rad je postao šire poznat, ali je njegova kritika funkcija otkopana stvaranjem 'zamrznut' slike delatnosti. Uprkos svim negativnim privigovorima, istorija politike podrške je novim radovima otežala ulazak dinamičku razmenu. Mladi pisci i oni koji se nisu odmali uključili, osećaju da bi teško mogli da učestvuju u onome što je, konačno, 'otvoreno', tekuće istraživanje. Cinjenica da postoji pisanje 'posle', koje ponekad limitira ono prethodeće, slab originalnu stilističku inovaciju vodeći je ka manirizmu. Cilj mi je da otkrijem kako prekinti sa manirizmom kojem sam i sam doprineo. To podrazumeva ponovno čitanje celokupne konceptcije onoga što inovacija znači na formalnom nivou, socijalizaciju i istorizaciju razvoja kako ranog 'radikalnog' modernizma, tako i skorašnjeg razvoja poezije.

Pre 15. godina niko od jezičkih pesnika nije predavao na univerzitetima, neki od nas su sađa počeli da predaju. Ta mogućnost mi je uzbuđljiva jer 'iste' estetske metode i ideje koje sam primenjivao na eseje i poeziju, mogu primeniti na podučavanje. Mislim da je podučavanje od velike socijalne važnosti, ali se sada kritika smešta unutar dominantnih institucija društva, a ne izvan kao ranije kada smo osnivali sopstvene institucije (alternativne izdavačke kuće).

\* Šta mislite o jezičkoj poeziji u kontekstu postmodernizma?

Vrtoglava, kontradiktorna, neizmerljiva guštara teoretičiranja, nedavno se nametnula temama postmodernizma. Ne zbunjuje to što se različiti komentatori ne slažu oko vrednosti datih umetničkih radova ili kulturnih fenomena, već to što se ne služi ni oko toga da li se termin-kišobran (mi znamo da pada kiša, ali ceci n'est pas une parapluie) primenjuje na određeni istorijski period ili se može okarakterisati bilo kojim oportanim stilistikim osobina-

egzistencije različitih vrsta jezika u istom poetskom hiperprostoru. Ali i dalje intenzivno pišem kratke pesme po principu slog do sloga. Možda jednostavno nisam sklon programima. Možemo posmatrati rad bilo kog pesnika i videti kako se on tokom godina menjao, iz čega možemo izvući neke zaključke.

Pre petnaest godina Džimi Karter je bio predsednik Sjedinjenih Država. Mislim da je Regan uno dozu ljutnje, gorčine i očajanja, čega ranije nije bilo. To se naročito vidi u tačnijem radu Brusa Endrusa: mi smo eksplodirali sa nekom vrstom žargonskog otrova kojeg nije bilo sredinom sedamdesetih. Slično je sa Bobom Perelmanom, čija se politička satira umnogostručila. Mislim da će promene u vašem delu sveta uticati na promenu naše poezije. Naša svest o hipokriziji konvencionalne upotrebe jezika, o njegovoj ulozi u histeričnoj antikomunističkoj ideologiji, formirana je u kampanji protiv rata u Vijetnamu. Da hladni rat nije takva kontrolisana metafora u dominantnom 'mediju' jezičkih igara, tada bi to imalo važan učinak na ekologiju metafora.

Tu su i internacionalne tendencije: Lin Hađinjan se bavi sovjetskim pesnicima, prevodi ih, jaka je francusko-američka veza i veza sa delatnostima malih izdavača u Engleskoj, na Novom Zelandu i u Kanadi. Mada se sve ovo može videti kao proširenje onoga što je započeto sedamdesetih.

Ali problem koji nisam spremjan da razmatram, a koji je možda najznačajniji za vaše pitanje: prepoznavanje jezičke poezije preko male grupe učesnika iz sredine sedamdesetih. Antologije Silimena i Meserlijia i 'Jezička knjiga' kodifikovale su prethodno nekoherentnu seriju 'projekata'. Zahvaljujući njima, taj rad je postao šire poznat, ali je njegova kritika funkcija otkopana stvaranjem 'zamrznut' slike delatnosti. Uprkos svim negativnim privigovorima, istorija politike podrške je novim radovima otežala ulazak dinamičku razmenu. Mladi pisci i oni koji se nisu odmali uključili, osećaju da bi teško mogli da učestvuju u onome što je, konačno, 'otvoreno', tekuće istraživanje. Cinjenica da postoji pisanje 'posle', koje ponekad limitira ono prethodeće, slab originalnu stilističku inovaciju vodeći je ka manirizmu. Cilj mi je da otkrijem kako prekinti sa manirizmom kojem sam i sam doprineo. To podrazumeva ponovno čitanje celokupne konceptcije onoga što inovacija znači na formalnom nivou, socijalizaciju i istorizaciju razvoja kako ranog 'radikalnog' modernizma, tako i skorašnjeg razvoja poezije.

Pre 15. godina niko od jezičkih pesnika nije predavao na univerzitetima, neki od nas su sađa počeli da predaju. Ta mogućnost mi je uzbuđljiva jer 'iste' estetske metode i ideje koje sam primenjivao na eseje i poeziju, mogu primeniti na podučavanje. Mislim da je podučavanje od velike socijalne važnosti, ali se sada kritika smešta unutar dominantnih institucija društva, a ne izvan kao ranije kada smo osnivali sopstvene institucije (alternativne izdavačke kuće).

\* Šta mislite o jezičkoj poeziji u kontekstu postmodernizma?

Vrtoglava, kontradiktorna, neizmerljiva guštara teoretičiranja, nedavno se nametnula temama postmodernizma. Ne zbunjuje to što se različiti komentatori ne slažu oko vrednosti datih umetničkih radova ili kulturnih fenomena, već to što se ne služi ni oko toga da li se termin-kišobran (mi znamo da pada kiša, ali ceci n'est pas une parapluie) primenjuje na određeni istorijski period ili se može okarakterisati bilo kojim oportanim stilistikim osobina-

ma. Na primer, značajni zastupnici i oponenti postmodernizma smatraju da termin označava poprište savremenih socioistorijskih kulturnih razvoja, oni po nekima odgovaraju periodu koji Ernest Mendela definiše kao kasni kapitalizam, a po drugima, jednostavno ovom vremenskom periodu bez referenci prema ekonomskim faktorima. Za druge je postmodernizam uslov ili epistemološka perspektiva, neograničena istorijskim periodom ili objektivnim ekonomskim korelativima i seže unatrag do Lorenza Sterna ili Gertrude Stein, a isključuje većinu skorašnjih kulturnih proizvoda, jer im je oprečan. Nema saglasnosti oko toga da li je postmodernizam period, tendencija unutar perioda, estetičko-filosofska kategorija koja transcendira i osuduje periodizaciju, a još je manje odredeno koliko i šta bi konstituisalo definiciju termina čak i kada bi se izabrala jedna od alternativa. Oni koji rade u okviru jednog medija ili ga komentarišu, postmodernizam definišu u sopstvenim terminima, često odvojeno od njegove primene u drugim medijima. Tako je u vizuelnim umetnostima dominantna 'apsorpcija' avangardnog modernizma preduslov postmodernizmu, dok u poeziji stalni marginalni položaj radikalnih elemenata ranog modernizma i sada uslovljava diskurs o umetničkoj formi i sugerirše različit skup značenja 'postmoderne'. Konačno, ni to se ne može uopštiti izvan književnih studija, a poezije različitih indoevropskih jezika imaju različite istorije. Zato proučavanje francuske kulture, na primer, ne možete lako prevesti na pitanja američkog jezika. Štaviše, pojedinačne diskurse o postmodernizmu izostriće su uvid u činjenicu da ne postoji saglasnost oko značenja i definicije modernizma. Različiti su komentatori smatrali da on počinje sa svetim Augustinom (a mogu se dodati i kasnim Platonovim dijalozima) ili sa prosvetiteljskim raskidom sa srednjovekovnom sholahstikom ili u engleskoj književnosti sa romantičarskim odbacivanjem augustovskog formalizma ili, konačno, sa skupom brojnih konfliktnih genealogija unutar našeg veka, diferenciranih umetničkim medijem, estetičkom teorijom, politikom i recepcijom.

Izgleda da rasprava o postmodernizmu otežuje najgore karakteristike svog navodnog medija: sve se stabilne kategorije stalno, ali neintencionalno, dižu u vazduh, eseji prolaze kroz ciljeve sa nesvesnom i skoro nedokučivom nemarnošću, a pažnja se sa stvarnih problema značenja različitih konkretnih kulturno-loskih, socijalnih i umetničkih formacija/radova skreće na simuliranu brigu za topološko kodiranje i kategorizaciju koja rizikuje oslanjanje se na reduktivne i reprezisive konekte istoski.

Izgleda da je *Fredrik Džejmson* pretenciozan kada se protivi pouci o različitim postmodernistkim objekatima, jer bi ona odvraćala od njegovog pristupa zasnovanog na globalnoj panorami. Izgleda da smo ulovljeni u zamku postmodernizma, bez obzira šta radili, on nas još čvrše drži u kandžama. Ovde se igram sa njegovom frazom 'zavtor jezika' – kao da je jezik zavtor, a ne njegove naročite upotrebe. Ali mi možemo delovati a da se ne uhvatimo u zamku postmodernog uslova ukoliko hoćemo da umetničke radove koji sugeriru nove načine shvatanja našeg sadašnjeg sveta razlikujemo od onih koji teže da razobliče svaku mogućnost značenja. Da bi to učinili, moramo razlikovati, s jedne strane, fragmentiranje koje valorizuje koncept slobodno fluktuirajućeg označitelja nevezanog za socijalno značenje, koje ne vid nikakvo značenje izvan konvencionalnih diskursa i arbitrarne kodiranosti (arbitrarni formalizam konvencije) u okviru toga, i s druge strane, fragmentiranje koje odražava koncepciju značenja onemogućenog konvencionalnom naracijom a koristi rastavne procedure kao metod laganog prelaska u druge mogućnosti značenja dostune jeziku. Neuocuvanje ovih distinkcija, nalik je nerazlikovanju bandi mladića, pacifista anarhistu, meteorologa, antisandinističkih kontraša, salvadorske gerile, islamskih terorista ili terorista američke države. Možda sve ove grupe odgovaraju na 'isti' stadij multinacionalnog kapitalizma, ali se ne može smatrati da su ti odgovori istovetni ujedinjeni kao različiti, ali medusobno povezani 'simptomi' kasnog kapitalizma. Ni

dominantne prakse, one egzemplarne, ne govore nam 'sve'.

Sa tačke gledišta poezije kojoj sam se posvetio, vidim malo koristi od etikete »postmodernizam«. »Futuristički trenutak« u književnosti, da pozajmim termin kritičarke Mardžori Perlof, u godinama neposredno pre I svetskog rata, pokrenuo je skup radikalnih modernističkih problema relevantnih i za savremenu pesničku i političku praksu, ali još uvek neprihvativljivih za »oficijelne« kulturni aparati. To kažem uprkos činjenici da su termin »modernizam« do nekog stepena prisvojili anti-modernistički nastrojeni stvaraoci književnih kanona, od nove kritike do Helen Vendler. Mnogi novi kritičari poput Vendlerove, konstruisali su sopstvenu partizansku mapu visokog modernizma pročišćenog od formalno radikalnijih i avangardnijih pravaca izostavljanjem pesnika, ali i čišćenjem unutar onih kanonizovanih. Iznutra uništeni modernizam često se transformiše u potpun antimodernizam, odvraćajući kritičare od projekta »modernizma«, vodeći ih ka politički i estetski najkonzervativnijim komentariima i konačno ka uverenju da su avantgarda i modernizam međusobno suprotstavljeni. Pod »modernizmom« podrazumevam raskid sa različitim idejama narativnosti i deskriptivnosti, usredsredenost na autonomiju i samodovoljnost medija i rad koji osporava shvatanje da jezik ima jedan jedini »prirodni« način saopštavanja. To osporavanje raskida sa naturalističkim retoričkim pretpostavkama augustinske i romantičarske poezije. Jezik se shvata kao entitet sa sopstvenim svojstvima a ne kao instrument za neutralno i prozirno »prenošenje« prethodno date komunikacije, što je uzdrmalo osnovne pretpostavke umetničke i kritičarske prakse devetnaestovekovnog narativnog »realizma«.

Oštri kontrast između modernističkog pisanja i arhitekture »visoke moderne«, naglašena neskladnost videnja kontinuiteta »postmodernizma« u ove dve oblasti, dramatična je razlika u percepciji njihovih istorija. Modernističko je pisanje uglavnom bilo praktički nevidljivo, dok je arhitektura »visoke moderne« postala glavn izložbeni prostor vodećih industrijskih korporacija. Naravno, modernističko je pisanje ustanovilo tradiciju otpora tržišnim imperativima kapitala formiranjem alternativnih izdavača i distribucionih mreža odvajajući se tako od rastućeg multinacionalnog korporiranja izdavaštva – transformišući ono nužno u strategiju. Tradicija odupiranja, marginalizacije, alternativnog socijalnog organizovanja nastavila se do danas, ali je transformisana većom političkom samosvesću i angažovanjem. Ovo objašnjava zašto se »visoki modernizam« u arhitekturi može opisati kao jedinstven, bez novine, ironije ili dvomislenosti, suprotno kvalitetima modernističkog pisanja kod kojeg su uočljivi kolaziranje, parodija, prisvajanje, ironija i pastiš.

Propust, odbijanje, da se »modernoj kompoziciji«, onome što nastaje njenim stvaranjem, prizna savremenost, uzrokuje da se ovaj propust ili odbijanje projektuje na tekst: tekst postaje zburujući, enigmatičan, ispred svog vremena, avant la lettre, ili neka vrsta nezavisnog privatnog poseda autorove subjektivnosti, kako je to nedavno izrazio Leon Kac.

Radovi Gertrude Stein nisu postmodernizam pre vremena, već su radikalni modernizam svog vremena. Ako se ova jednostavna činjenica, insistiram da je Steinova bar sopstveni savremenik, punovažno prihvati, uništiće se i opustošiti mape angloameričkog književnog modernizma, jer će se veći deo takozvanog visokog modernizma, nazvati antimodernizmom, protivmodernističkim pokretom. To će pobiti i teoretičare postmodernizma koji tvrede da je radikalni modernizam sasvim asimilovan i pre nego što su oni bili u stanju da ga asimiluju. U tom se smislu poststrukturalizam, ali samo delimično, može razumeti kao prethodno objašnjenje radikalnog modernizma, apres la lettre.

Dovoljite mi da specifičnije, mada groteskno shematično izrazim svoje shvatanje radikalnog modernizma koji konstituiše paradigmatski pomak u »rečitosti« (wording) sveta severne Amerike i Evrope. Mislim na mnogostruku savremenu otkrića (i isprepletene invencije) jezika i u jeziku tokom prvih decenija 20.

v: recimo, otkriće plastičnosti jezika u vizuelnoj umetnosti kubista i konstruktivista; Frojdonovo otkriće jezika nesvesnog i Ajnstajnovovo otkriće jezika relativnosti, zatim Vitgenštajnovovo prepoznavanje upotrebe vrednosti jezika i njegove neupotrebne vrednosti kod Steinove.

Ako bih pesničke radove iz 70-tih i 80-tih, povezane sa časopisom »Jezik«, definisao, doveći ih u vezu sa prethodnim radikalnim modernističkim radom, naglasio bih i kontinuitet i prekide. Jasno je izražena želja da se načeli istorijski izbori istorizuju i ideologizuju i da se ovaj dijalektički proces unese u samu poeziju, u njenu muzičku i tematsku strukturu. Veća se pažnja posvećuje neutopiskim dimenzijama kolaža i prisvajanja kao i u radovima Eliota i Paunda. Konačno, mislim da se I svetski rat može smatrati ključnim dogadjajem modernizma, dok su II svetski rat, holokaust i vietnamski rat (važan za Ameriku) značajni za umetničke radove nastale nakon 1945, ali najčešće ne na eksplicitan način: u pitanju je pre uticaj na formu, nego na sadržaj.

Smatram da je za radikalni modernizam karakteristično otkriće samosvojnog statusa jezika, ne samo verbalnog jezika, već sistema /procesa označavanja, kao i radna hipoteza o autonomiji medija i prostora reprezentacije i njegova implicitna metafizika premeštanja i materijalizovanja objekata. Mislim da su sva ova ontološka i estetska otkrića i invencije preneti u radikalne radove kasnog 20. v, ali sa različitim kritičkim razumevanjem implikacija ovog novog tekstualnog prostora.

Pre svega, svesnije se odbacuju dugo prisutna pozitivistica i romantičarska usmerenja na sisteme majstorstva, na pesnički Duh vremena ili Imaginaciju u smislu transcendentnih kategorija. Značenje modernističke tekstualne prakse interpretira se suprotno izvornim interpretacijama: 1) u smislu neuporedivosti različitih sistema diskursa, 2) protiv shvanjanja poezije kao imperialističkog i svetski sintetizatorskog rada (duha vremena), ne samo zato što oni Pesniku daju nadistorijsku ili nadljudsku perspektivu, već i zato što umanjuju parcialnost i partikularnost svake pesničke prakse. »Nova« i kasnija američka poezija nagašavaju partikularnost, detalj pre nego opšti pogled, formu shvaćenu kao ekscentričnu pre nego sistematičnu, proces pre nego sistem. Možda je ovo neobično, jer izgleda da Silimen, na primer, naglašava strukturu i sistem, a ne proces, ali njegova forma hiperstrukturiranja teži demitoliziranju izbora strukture, smeštajući izbore u područje parcialnosti i veštackosti, što je, ako hocete, analitičko sredstvo, a ne otkrivenje ili inspiracija.

Pažnja usmerena na ideošku funkciju jezika podrazumeva primenu tehnika rada sa materijalizacijom reči/sveta radikalnog modernizma, da bi se pokazalo kako se praksama »svakodnevni« jeziku manipuliše i dominira. Ideju o poeziji kao kritici, o kojoj se raspravlja u i u časopisu »Jezik«, nećete naći u spisima pisanim oko 1913. Bilo bi bolje to pokazati na primerima pojedinačnih pesama, nego govoriti ovako apstraktно, jer je u većini radova jasno izraženo istraživanje socijalne dimenzije jezika kao proizvodnja realnosti upotreboom radikalnih modernističkih procedura.

Iznad kritike je vizionarska ili utopiska dimenzija rada, što je na prvi pogled u suprotnosti sa idejom poezije – kao – kritike. Nalazim da je većina radova konceptualne umetnosti, pretpostavljaju da je zovete formalnom umetnošću, suvoparna. Poezija je po meni pre svega tvorevina zvukovne tekture koja obuhvata svaku socijalnu kritiku koju preuređuje ozakonjenje jezika koji počinje da znači, tj. ponovo da zvuči. O tome možemo raspravljati na razne načine, u terminima zadovoljstva, psihanalize, itd.

\* Na koji je način Vitgenštajnov rad značajan za Vas?

Da sumiram kompleksni odnos što jednostavljije: Vitgenštajnov kasni rad, opovrgavajući sopstveni raniji pozitivizam, sugerirše potrebu za vrednovanjem jedne vrste poetskog istraživanja jezika sa kojim sam bio povezan (što ne znači da bi sam Vitgenštajn predvideo ili ceno ovu vrstu aktivnosti). On u »Istraživanju« pokazuje kako nijanse i idiomi i ečka žive

# CARLS BERNSTIN

u istom svetu u kojem i mi živimo i tvrdi da je to dijalogičan i otvoren način.

Predgovor »Filozofskim istraživanjima« iz 1945. završava se primedbom: »Voleo bih da sam stvorio dobru knjigu. Nije se desilo tako; ali, prošlo je vreme kada bih ja to mogao da popravim.« Ovaj komentar zbujuje, naročito ako Vitgenštajnov spise postajuće kao suštinski poetske i isto toliko filozofske. Ali nema razloga da se njegova primedba shvati kao ironija ili samozašljenje. Ona pre ističe privremenu, istraživačku prirodu forme rada, odbijajući da materijalizuje naročiti stil istraživanja kao sistematičan ili generalizovan Metod filozofskog mišljenja.

Ovo iskušavanje, kvalitet otvorenosti, Vitgenštajnov pogled, inspirisalo je veliki broj

caja, direktnije, suptilnije i često neočekivani-je.«

Norman Malcolm navodi Vitgenštajnov reči iz jednog pisma: »Koja je korist od studiranja filozofije ako te ona samo ospozobjava da nekim zapletenim pitanjima logike govoris uverljivo, a ukoliko ne usavršava tvoje mišljenje o važnim pitanjima svakodnevnog života...« Ovo upozorenje je primenjivo na književne radove koliko i na filozofiju, i treba ga imati na umu kao način poštovanja Vitgenštajnov stogodišnjice (1989). Možda je jedan od razloga što Vitgenštajn privlači veliki broj pisaca moralna obaveza u njegovom radu, nikada direktno izražena ali svuda prisutna. Sa jasnim stilističkim i filozofskim uticajima ovaj drugi činilac može pomoći da se objasni Vi-

vanjem različitih praksi, ali da su ovi brigu za proces i u nekom smislu nenameravane rezultate konačne pesme transformisale u tekstuallnu bazu podataka o raspoloživim štovima ili modalitetu koji se prema potrebi mogu upotrebiti. Možda je želja prevagnula nad čisto eksperimentalnim i tradicionalno intencionalnim? Naravno, mogu govoriti samo u svoje ime.

Ovo je istoriju avangardnog pisanja pretvorilo u arhiv raspoloživih izbora, potkopavajući teatralna razmetanja konvencijama koje se mogu povezati sa idejom avangarde. O ovome se može razmišljati u terminima okvirnih pitanja (da pozajmim pojmom iz odlične knjige *Ervinga Goffmana*, 'Okvirna analiza'). Određeni su okviri uspostavljeni književnim, ali i drugim

## EKSPERIMENTI

(iz različitih izvora sakupio Charles Bernstein, 1990.)

**Homolingvistički prevod:** uzmi jednu pesmu (nečiju, a zatim svoju) i prevedi je »sa engleskog na engleski«, zamjenjujući reč za reč, frazu za frazu, stih za stih, »oslobodi« prevod kao odgovor svakoj frazi ili rečenici.

**Homofonski prevod:** uzmi pesmu na stranom jeziku koji možeš da čitaš, ali ga ne moraš nužno razumeti i prevedi njen zvuk na engleski (na pr. francusko 'blanc' ili 'toute'na 'toot'). (v. Zukofsky, »Katulus«). Ponovo je prilagođeno napiši.

**Leksički prevod:** uzmi pesmu na stranom jeziku koji možeš čitati, ali ga ne moraš nužno razumeti i prevedi je reč po reč pomoću rečnika. Ponovo je prilagođeno napiši.

**Akrostihna slučajnost:** nasumice uzmi jednu knjigu i njen naslov upotrebi kao akrostihnu ključnu frazu. Za svako slovo ključne fraze okreni stranicu koja odgovara tom broju ( $a=1, z=26$ ) i kao prvi stih pesme prepisi sve od prve reči koja počinje tim slovom do kraja reda ili rečenice. Isto uradi sa svim ključnim slovima, ostavljajući odmore stanci da bi označio svaku novu ključnu reč. (V. »Stance za Iris Lezak, od Jacksona Mac Lowa.) Varijacije uključuju upotrebu autrovoog imena kao koda za uzimanje raznih knjiga za ovaj proces, izmišljajući alternativne akrostihne procedure.

**Tzarin šešir:** svako iz grupe napiše jednu reč (alternativa: frazu, stih) i stavi je u šešir. Pesma nastaje u skladu sa redosledom kako su reči nasumice vadene iz šešira (solo: uzmi serije reči ili stihova iz knjige, novina, časopisa i stavi ih u šešir).

**Burroughovo razvijanje (fold-in):** uzmi dve različite strane iz novinskog ili nekog drugog članka ili knjige, iseci ih na pola vertikalno. Zalepi pomešane strane.

**Opšta sečenja (cut-ups):** napiši pesmu sastavljenu od fraza uzetih iz drugih izvora. Upotrebni jedan izvor za pesmu, a zatim mnoge. Pokušaj sa različitim vrstama izvora: književnih, istorijskih, časopisnih, sa reklamama, uputstvima, rečnicima, priručnicima, putopisima, itd.

**Serijalne rečenice:** izaber po jednu rečenicu iz različitih knjiga ili drugih izvora. Dodaj rečenice iz sopstvenih sastava. Kombinuj sve u jedan paragraf, preuređujući ga da bi se proizveli najintesantniji rezultati.

**Udvostručavanje:** počni sa jednom rečenicom i napiši serije paragrafa tako da se u svakom udvostručuje broj rečenica u odnosu na prethodni paragraf i uključi sve prethodno upotrebljene reči (v. Sillimanov »Ketjak»).

**Saradnja:** piši pesme sa drugim ljudima: izmenjujući stihove (nižuci ih lančano ili po principu japanskog vezanog stiha, poznatog kao 'renga'), pišući simultano i kolažirajući, ponovo pišući, dodajući, ubacujući prethodne verzije. Ovo se može ostvariti i u ličnom kontaktu i poštom.

**Grupno pisani sonet:** 14 ljudi, svaki piše po jedan stih od 10 reči na indeksnoj karti. Preuredi ih na odgovarajući način.

Napiši pesmu pokušavajući da što tačnije transkribuješ svoje misli dok pišeš. Tome ne dodaji ništa. Piši što brže možeš ne planirajući unapred ono što ćeš reći.

**Rad sa snom:** svako jutro tokom trideset dana zapisuj svoje snove. Na ovaj materijal primeni prevod i procese slučajnosti. Udvostruči dužinu svakog sna. Isprepleti ih u jednu pesmu, dodajući, nižuci ili preuređujući materijal. Negiraj ili preokreći sve stavove (Sišao sam s brda da bih se popeo. Nisam da bih.). Od prijatelja pozajmi snove i na njih primeni ove tehnike.

književnih radova. Teško je pomisliti na još jednog dvadesetovekovnog filozofa čiji je stil imao tako direkstan uticaj na toliko mnogo književnika.

Stil »Istraživanja« odbacuje univerzalne teze i normalizovana izlaganja u korist labavo povezanih serija 'primedbi' poređanih u sekcijske obeležene brojevima koje se nižu i obično se sastoje od jednog do četiri paragrafa. Naravno da se uticaj te knjige ne ograničava na uticaj te strukture.

U biografskoj belešci u predgovoru za knjigu »Ludwig Vitgenštajn / Jedno sečanje« od N. Malkolma, G. H. Fon Rajt zapaža da se istorijski značaj osoba poput Vitgenštajna »ne manifestuje prek njihovih učenika, već preko uti-

tgenštajnov stalni značaj ne samo za moj rad, nego i za rad izvesnog broja drugih pesnika.

\*Kažite mi nešto o tipologiji eksperimentata u jezičkoj poeziji.

Otklevao sam da odgovorim na ovo pitanje jer ste upotrebili termin eksperimentat. Eksperimentisati ne znači iskušavati nešto bez značaja o tome što radimo ili što će se pojavit.

Mislim da je rad Džeksona Mek Laua, nastao iz procedura slučajnosti, u sirogom smislu eksperimentalan: pesnik postavlja izvesne procedure a pesma je njihov proizvod, rezultat operacija izvedenih na tekstu. U jezičkoj poeziji je malo takvih radova. Može se reći da su tehničke razvijene eksperimentisanim, iskuša-

pisanim i govornim konvencijama, kao na primer, odgovori na pitanja što je spisateljska delatnost, a što delatnost pesme, gde tražiti značenje ili sadržaj. Dobar je deo avangardnog eksperimentisanja u prvi plan doveo probleme slamanja okvira, po Gofmenu, 'manufakturu negativnog iskustva', namerno koristeći okvire suprotne očekivanju ili uobičajenoj praksi, delimično da bi se istakla činjenica da se okviri nisu primećivali ili su se skrivali. Druga bi se faza mogla opisati kao istraživanje prirode različitih okvira, sa različitim pogreškama, različitim eksperimentima, koji sugerisu okvire ili kači og ovog domena.

razgovor vodila: Dubravka Đurić