

modernizam i postmodernizam: granice artikulacije

rajner negele

Terminu postmodernizam u Nemačkoj kritici doskora nije pridavan gotovo nikakav značaj, za razliku od Sjedinjenih Američkih Država, gde su mnoge knjige, eseji, rasprave i časopisi bili posvećeni analizi, izučavanju i slavljenju postmodernizma. Nasuprot nekim mišljenjima, postmodernizam je mnogo značajnija pojava od pukog američkog pomodnog fenomena, što je Žan-Franoa Liotar jasno pokazao u svojoj britkoj studiji »Uslovi postmodernizma«. U Nemačkoj se do sada nisu pojavile slične analize i rasprave. Ako je postmodernizam i bio spominjan, činjenje je to tek usput i uvek s negativnim implikacijama. Kada je u Frankfurtu primio Adornovu nagradu, Jürgen Habermas je održao uobičajeni pozdravni govor, u kojem je pokušao da odbrani modernizam od, kako je on smatrao, postmodernističkog neokonzervativizma. Ali, šta je, u stvari, postmodernizam?

Medu mnogobrojnim izmima koji su obeležili kulturnu scenu pri kraju XIX veka, postmodernizam se došlova kao na izgled najneodređeniji, najmanje opipljiv i možda najfrivolniji od svih. Drsko isticanje prolaznosti izazvalo je akademsku kritiku, koja optužuje postmodernizam karakterišući ga kaoobično pomodarstvo, dok je sociološki orijentisana kritika snažno pridnela mišljenju po kojem je postmodernizam, u stvari, kulturni ekvivalent potrošačkog društva, gde svakom novom proizvodu mora da sledi još noviji proizvod.

Već je shvatanje modernizma kao specifičnog kulturno-istorijskog pojma, pre nego nekog primenljivog koncepta na primer, dovelo prolaznost do nivoa sadržaja po sebi. Ovo je omogućilo da mnogo izama (naturalizam, impresionizam, simbolizam, ekspresionizam, futurizam, vorticizam, dadizam, nadrealizam, kubizam itd.) može biti razmatrano u smislu suštine modernizma: odnosno konkretizacije njegovog principa čiste prolaznosti kao sadržaju.

Postmodernizam je posvetio veću pažnju uklanjanju i rušenju nego supstancialnom identitetu kulturnih ograničenja. Ne samo da je sam termin postmodernizam udvajanje apstrakte prolaznosti, u stvari jedna ironička redukcija (šta je moglo biti posle modernizma, ako ne postmodernizam?), nego on takođe definiše sebe kao odbacivanje svih definicija, kao prekorčenje svih granica i ograničenja. Tako se američki postmodernistički časopis »Boundary 2« (»Granica 2«) nazvao granicom koja uvek dolazi »posle«; nedefinisanim odlaganjem i pomeranjem. Neobično je da se sadržaj i vlastiti koncept postmodernizma većinom podudara s negativnim pojmovima. Veštački deo njegovog rečnika obeležen je sa »de-« i »dis-« prefiksima. I letimčan pregleđ ihab Hasanovića »Parakriticizama« dovoljan je da bi se stekao uvid u ovaj poučan popis: destrukcija, dekonstrukcija, diskontinuitet, decentralizacija, nerazumljivost, dehumanizacija, nemir jezik, samoispitivanje, samorušenje, otuđenje, šizma, eksces, samotranscendencija, disocijacija, dekadenčija. Ovaj popis, koji može biti i širi, sasvim je dovoljan da bi se ilustrovalo kako je uopšte postmodernizam mogao izazvati toliko zgražanje zabrinutih humanista. Nasuprot tome, mnogi od ovde spomenutih pojmljiva i oblika negacije mogu se isto tako prikazati i kao odlike modernizma. Još je tokom pedesetih godina, u svojoj poznatoj studiji o strukturi moderne poezije, Hugo Fridrih je zapazio da se jedna od posebnih teškoča pri razumevanju moderne poezije krije upravo u tome što se opisivanje, na primer, Bodlera, Remboia i Malarma čini jedino mogućim pomoći pojmljiva negacija. Linije razgraničenja neće biti ništa jasnije ukoliko se obrati pažnja i na autore i na tekstove. Ko su, uopšte, najveći majstori modernizma? Džojs, Kafka, Prust, Rilke, Breht, Paund, Beket... Popis je zbuđujuće poznat. Postmodernistička studija ihab Hasana »Raspadanje Orfeja« obuhvata: Sada, nadrealizam, Hemingveja, Kafku, Ženea i Beketa. Postavlja se pitanje: da li je ovaj kratki pregled u službi modernizma ili pak postmodernizma? Možemo se poigravati slovima, kao što čini Hasan igrajući se slovom B: »Bart, artelmi, eker, eket, ense, lanšo, orhes, reht, aro, itor...« (Barth, arthelmy, ecker, eckett, ense, lanchot, orges, recht, urroughs, utor...). Ova igra, čijem bi imenu odlično pristajala reč »slovo«, u najmanju ruku nam otkriva da je postmodernizam u suštini nastavak modernizma. Nastavak nečeg može, međutim, istovremeno značiti i prekoračenje granica, menjanje identiteta. »Postmodernizam je, možda, direktno ili indirektno odgovoran za nerazumljivost kojom je modernizam blesnuo, tek tu i tamo, u svojim najprorocanskim trenucima«. Ili je to samo promena perspektive? »Postmodernizam, možda, može da se razume i kao menjanje modernizma. Posmatrajući prethodno, očima kasnijeg posmatrača, očajamo da su nam granične pojave bliže nego velikim modernistima... Ko smo to »mi«? Čije to oči »kasnijeg posmatrača« zapažaju granične pojave? Zbog njegovih težnji za prevazilaženjem ograničenja, Hasan nije želeo da odredi stanovište postmodernizma, kao dela jedne institucionalizovane rasprave, žestoko nastojeći da poruši nevidljive granice akademskih disciplina i njihovo opredmećenje u zatvorenosti i netrpeljivosti unutar američkih univerziteta. Utvrđivši ovo, on nije umanjio vrednost akademskih tvrdnjih i rasprava, jer ako bi se to smatralo umanjiva-

njem vrednosti, moglo bi se pomisliti da njihove rasprave zalaze u neutralno polje nezainteresiranog mišljenja. Zato je ihab Hasan radije osvetlio preduslove, pre-teks i interes, kao kretanje modernizma prema postmodernizmu. Bez obzira na razlike, osnovno obeležje moderne umetnosti je njena samorefleksivnost. Bio je to jedan od uslova njenog opstanka nakon Hegelove smrtonosne presude: oteloviti to Drugu, uništavajuće bavljenje sobom i učiniti ga izvorom života. Kao što su romantičari oduvek znali, refleksija je inverzija. Ono što se odražava u mislima, ne može da se dodirne; ono se menjai i izmiče. Dakle, bavljenje sobom je istovremeno i oblikovanje i razgradnja sebe. Na nivou refleksije prelaz modernizma ka postmodernizmu javlja se uvek tamo gde se imaginarna zatvorenost kruga samorefleksije prekida i gde se reflektujuće sebe i reflektovano sebe susreću na kratko u nejasnoj iluziji punog kruga, pre nego što će uroniti u raspuklinu u kojoj je pokrenut simbolični poredak procesa. Kada su se Lakan i Derida vratili Hegelu i novom čitanju Hegelovih radova, ovo iščitavanje je dovelo da odbacivanja Hegelovih tvrdnjih; vladavina duha po sebi bila je okončana i napuštena zauvek.

U svemu ovom, druga linija razgraničenja, i to ona između »književnog« i »naučnog« teksta, ostala je nejasna. Ona nije nejasna zbog poznatog oblika pseudo-umetničkih tekstova sa zburujućim pomanjkanjem jasnoće i nepotrebnih mračnih aluzija prema umetnosti, već zbog remećenja jasnog razgraničenja koje uzima maha na nivou literarnosti teksta, na nivou njegove literarne i lingvističke osobenosti. Moglo bi se tvrditi da je ovo lingvistička refleksija. Ovo zapaženje je, međutim, postmodernističko zapaženje u tom smislu što ne završava u naivnom verovanju da sve može biti u punoj vlasti pisma, već što ovim osobitim zapažanjem o pismu pokazuje njegovo prestano izbegavanje. Dakle, tradicionalnu razliku između literarnog i ne-literarnog teksta nije sasvim lako ukloniti, ali se zato ona može pomeriti unutar samih tekstova. Postmodernistički književni tekstovi uključuju u sebe kritičku svest da onog stepena do kojega su jasni i kritični; znajući to, oni ne mogu izbeći trope i figure svog jezika. Raskidanja i odbacivanja izazivaju otpor. Racionalisti, pa čak i humanisti, izgledaju zgranuti. Iracionalizam, dehumanizacija, degeneracija – sve su to odreda termini koji su se nekada koristili u osudi modernizma, dok su sada postali više nego deo rečnika savremenih rasprava o postmodernističkoj umetnosti i kritici. U Nemačkoj ove reči imaju dugu i snažnu tradiciju. Tokom dvadesetih i tridesetih godina modernizam se nalazio pod stalnim napadima iz dva pravca. Nacisti su sipali svoje optužbe napadajući »degenerisanu umetnost« (»entartete Kunst«) eksprešionista, dadaizam i drugih. Postojao je, takođe, snažan pritisak s leva u ime humanizma i racionalnosti. Čuvena rasprava o eksprešionizmu tridesetih godina uspostavila je front, s jedne strane, konzervativne leve, koju je zapaženo i inteligentno predstavljao Lukač, koji je umetnost eksprešionizma smatrao delom dehumanizacije, razaranja uma i deformacije, što su vodili u fašizam; i na drugoj strani avangardne leve, koju su, između ostalih, predstavljali Ernst Bloh, Breht i indirektno Walter Benjamin. Ono što se medu nemačkim emigrantima pojavilo uglavnom kao teoretska rasprava, preobrazio se u Sovjetskom Savezu u političko-kulturnu borbu. Na teorijskom nivou rasprava je, međutim, ostavila trag u današnjih dana u svim diskusijama o kulturi koje su se odvijale na nemačkom tlu.

U istom smislu je i Habermas, govoreći u Frankfurtu septembra 1980. godine, još jednom ukazao na ove tragove. Ironično je to da je on, braćeći modernizam i optužujući postmodernizam kao anti-modernistički pokret, radije izneo stavove, suprotno postojećim istorijskim kretanjima, koji su bili bliži Lukačevoj poziciji nego Adornovoj i Benjaminovoj, koji su se pokazali kao pobednici. Premda su Habermasovi argumenti iznošeni rečnikom koji je još tridesetih godina pripadao branionici avangarde, implicitne kategorije antinomije »modernizam protiv postmodernizma« nalaze svoje ishodište u Lukaču, čiji su polemički temelji duboko ukorenjeni u buržoaskom prosvetiteljstvu XVIII veka. Spominjem Lukača i zato što je on jedini među konzervativnim antimodernistima koji se može meriti s intelektualnom snagom Habermasa. Obojica su potaknuta snažnim etičkim angažmanom u odbrani razuma, kojem su, kako im se činilo, pretile političke i socijalne sile njihovog vremena. Za Lukača je to bio fašizam; za Habermasa bio je to snažni, neokonzervativni trend u državama Zapada, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama i Zapadnoj Nemačkoj. Premda politički Saveznom Republikom još uvek rukovodi liberalna koaliciona vlada, snaga neokonzervativizma raste na univerzitetima i svim kulturnim nivoima. Simptomatična je činjenica, da intelektualni klimu u Saveznoj Republici Nemačkoj, da je Habermas, kao jedan od najistaknutijih i međunarodno priznatih filozofa, izgubio prošle godine profesorsko mesto na Minhenškom univerzitetu iz političkih razloga.

Moglo bi se prigovoriti da Habermasova odbrana modernizma nije išla tako direktno protiv postmodernističkog fenomena, kao što sam prethodno tvrdio, već je bila okrenuta protiv savremenih formi anti-modernizma; kulturnih trendova koji nastoje da obnove istoricizam, tradicionalizam i lažnu sigurnost jednostavnih odgovora. Politička prizivanja ovih odgovora postala su zabrinjavajuće snažna u kontekstu rastuće ekonomске nesigurnosti, a njihov simbolični izraz u kulturi svakodnevice može se pronaći, na primer, u zameni disko-opreme, kaubojskim šeširima orkestara u američkim barovima.

Habermasova glavna tačka oslonca je odnos između različitih oblika društvenih odnosa i komunikacije. Istovremeno, on ovo smatra najbitnijom osobenošću avangarde, gde je na jednoj strani umetnost koja sve više postaje stvar specijalizovanih eksperata, dok su na drugoj strani nadrealizam, dadaizam i druge koji brišu liniju razgraničenja između umetnosti i neumetnosti. Habermas je očito istupio protiv lažnih odbijanja i preterano uprošćene harmonizacije, ali je isto tako odlučno odbacio estetizam koji jednostavno ignorise probleme kulturnih antagonizama i negira izmirujuća, posrednička nastojanja.

Teško da bi se njegova pozicija mogla napadati sama po sebi, baš kao i Lukačeva odbrana razuma od nacistickog iracionalizma i anti-intelektualizma. To će biti teško sve dotele dok se pristupi raspravi na osnovu ovih dihotomija. Klopka se sastoji u tome što je odbacivanje čitave dihotomije identifikovano sa samo jednim njenim delom. Kada je Lukač okarakterisao eksprešionizam, modernu umetnost i fašističku politiku kao zajedničku opasnost, on nije više mogao praviti razliku između umetnosti Trakla, Klea i Šenberga i fašističke retorike. Upao je, dakle, u zamku iste one retorike

koju je napadao, prihvativši dihotomiju kójom se koristila upravo ta retorika. Na sličan način je i Habermas, poistovetivši postmodernizam s neokonservativizmom, prenebregao i sputao radikalni raskid kao osobinu postmodernizma, tako da više nije pravio razliku između Džona Gardnera i Džona Barta, ili između Žaka Deridea i »novih filozofa«.

Habermasova odbrana »neokončanog modernističkog projekta« u osnovi može biti shvaćena kao odbrana i insistiranje na totalizaciji projekta. I pored ovog priznajenja antagonizma, kontradikcija i dihotomija, ova projekt ima za prepostavku univerzalno javno područje komunikacije, utemeljeno na univerzalnom jeziku unutarsubjektskih odnosa. Nasuprot tom totaliziranom projektu, Liotarova analiza osobina postmodernizma zasnovana je na uočavanju i priznavanju radikalno različitih jezičkih igara i vodi ka jednoj implicitnoj i eksplicitnoj kulturno-političkoj proceni, koja ukazuje na mogućnosti napredne prakse, kako ju je on nazvao »legitimation par la paralogie«. Ova praksa ne traži opštu saglasnost, već saglasnost koja »doit etrelocal«.

II

Ovaj projekt je ograničenog karaktera. On nije pokušaj da se napiše istorija savremene nemačke književnosti, već pre predstavlja traganje za mogućim jezicima i mogućim gramatikama. Nije slučajno što je u narednom osvrtu veliki doprinos žena autora. Feminizam je postao jedna od najzaobiljanijih i najjačih kulturno-političkih snaga, koja je iznala ne samo zahtev za jednakošću u postojećem sistemu, već i zahtev za priznavanje alternativnih gledišta i alternativnih oblika izražavanja. Marginalnost je decentrirajuće središte postmodernističkog projekta. Šta se dešava na ovim granicama? Koliko se može tvrditi da se savremena nemačka književnost kreće isključivo prema granicama? Želeo bih da odgovorim na ova pitanja, dajući detaljniji pregled nekih dostignuća savremenog nemačkog romana, kao i mogućnosti eksperimentalne književnosti.

Situacija nemačkog romana poslednju deceniju i duže, još uvek je u velikoj meri u znaku opšte transformacije modernog romana, koja je započela početkom ovog veka. No, suptilne promene, koje su osvojile i prostor temeljnih osobina romana, istovremeno mogu biti posmatrane i kao nastavak »modernog projekta« i kao njegovo odbacivanje.

Počnimo s pripovedačem. Još s početka ovog veka pripovedač (on ili ona) se nalazio zapravo u kritičnim okolnostima. Tridesetih godina već je J.W. Beach podelio moderni roman pod gledište »iščezlog autora«, dok je Kristofer Kodvel, gotovo u isto vreme, dijagnosticirao krizu romana kao epistemološku krizu: kao krizu pripovedačke perspektive. U Nemačkoj je Wolfgang Kajzer ustvrdio da je roman ugrožen nestankom pripovedača. Čini se da su se stvari još više pogoršale; progonstvo i kriza zvuče nežno i toplo u poređenju s »kravom i nemilosrdnom egzekucijom pripovedača«, koju je naznačila kritika sedamdesetih godina. Ova ubitačna metafora ukazuje na nezadovoljstvo koje je u bliskoj vezi s varljivom snagom subjekta koji veruje da on gospodari značajnskim i komunikativnim procesima stvarnosti, da bi sebe opet iznova pronalazio zatečenog i zarobljenog pravilima igre.

Sigurno je da ovaj autorefleksivni izraz ima dugu tradiciju u modernom romanu. S manjim izuzecima, čak i tradicionalni autori redovno koriste ovaj način izražavanja. Pripovedač je često ili sam pisac, ili izveštac, ili zapisničar, kao što je, na primer, autor pripovedač u Belovom romanu »Grupni portret s damom« (1971). Ove modifikacije su, međutim, već bile poznate našoj tradiciji. Bilo je to smisljeno ukidanje dogme književne kritike, koje se obično smatrao nevažnim; ukidanje jasnog razdvajanja pisca od pripovedača. Ovo razlikovanje ima, naravno, i korisnu funkciju, koja obezbeđuje mogućnost izbegavanja naivne zablude identifikovanja pripovedačevog gledišta s gledištem pisca. Ali, pored toga, ovo, razdvajanje (kao ono između stvarnog, iškustvenog *ja* i poetskog *ja* u poeziji takođe je deo osobitog razvoja modernizma i njegovog prihvatanja ili odbacivanja unutar društva. Razdvajanje funkcija omogućilo je pojavu autora čija je ličnost odvojena od dela. Izuzetan uticaj nepostojecog pripovedača u univerzumu literarnih rasprava u suprotnosti je sa stvarnim uticajem autora u javnom životu, koji je sve manji. Pošto noviji romani odbacuju ovu razdvojenost, moramo posmatrati te promene forme kao simptome istorijskih transformacija u odnosima umetnosti i društva.

Koji su simptomi ovih promena? Kao naročito uočljiv, mogao bi se spomenuti fenomen rastućeg okretanja autobiografskom u savremenom

nemačkom romanu. Neki, poput romana Tomasa Bernharda »Uzrok« (*Die Ursache*, 1975) i »Dah« (*Der Atem*, 1978), iskazani su u celini u autobiografskoj formi. Ginter Gras u »Dnevniku jedne zmije« pripoveda o svojim iskustvima tokom izborne kampanje socijal-demokrata, a njegov najnoviji roman »Lumbur« (*Der Butt*, 1977) prepun je tek neznatno modifikovanih doživljaja autora kao privatne ličnosti; njegovog venčanja ili njegovih javnih nastupa u Indiji i Gdansku. Slično, od mešavine privatnog i javnog iskustva strukturiran je i roman Maksa Friša »Montauk« (1975). Romani Petera Handke-a, »Kratko pismo za dugo zbogom« (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1972) i »Tuga pored snova« (*Wunschlloses Unglück*, 1972), nisu potpuno autobiografskog karaktera, ali jasno problematizuju unutarnji odnos iškustvenog i fikcije.

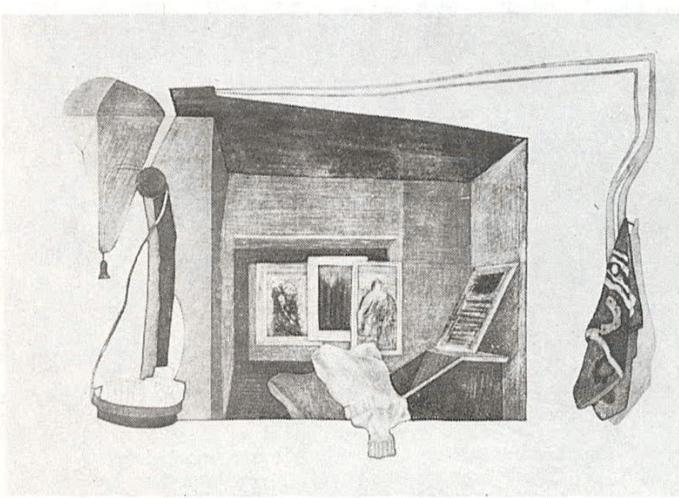
Primera bi moglo biti i više. Naravno, autobiografski materijali imaju različite uloge u ovim tekstovima, mada se kreću u zajedničkom pravcu. Rastuće upitovanje autora u tekstu podrazumeva i upitivanje izmišljenog u stvarni istorijski svet, što ne može ostati tek jednostavno prekoračenje. Na drugoj strani, iškustveni svet sve više biva obuzet samim sobom, ukoliko nije osmišljen i zasnovan fikcijom.

Na određeni način, ova problematika je i središnja tačka Frišovog romana »Montauk«. Ono što je ovde interesantno, kao i u većini Frišovih radova, nisu egzistencijalni elementi koji, kao i svaka konstanta, mogu dovesti do bezizlaznosti autonomnog subjekta, već kolizija ovih elemenata i samog čina pisanja. To se dešava, upravo onda kada dolazi do konfliktnog odnosa između imaginarnog i simboličkih zakona jezika koji se javljaju u literaturi. Napetost koju donose i raskidanje ovih odnosa manifestuje se kod Friša u paradoksalnoj gramatičkoj formi narativnog subjekta. Kao što je istočnouemačka književnica Krista Wolf uočila: dok Friš u svojim romanima teži pisanju u prvom licu koje priča priču, u dnevnicima veoma retko koristi reč »ja«. Sam Friš je jasno izrazio ovaj paradoksalni odnos autora i teksta aluzijom o Boketu: »Njegov rad se čini tako udaljen od njega, a istovremeno tako blizak njemu«. Tekst je područje na kojem autor istovremeno stvara i potire sebe. »Ja, to sam ja u svako doba«, čitamo u romanu »Lumbur« Gintera Grasa. »Ja« ovde isključivo odgovara njegovoj gramatičkoj funkciji; ono je prenosilac, označavalac koji lebdi oko mesta i katkad zauzme to mesto koje smo obeležili imenom »Ginter Gras«. Ovo mesto, međutim, nije utvrđeni entitet, već posledica odnosa unutar teksta.

Kao što sam ranije ukazao, druga strana defikcionalizacije pripovedača je fikcionalizacija autora, koji je takode proizvod teksta pisanih u trećem licu. Vragolasta dosetka u romanu Valtera Holerera »Slonovski sat« (*Elephantenuhr*) sastoji se u tome što junak ovog romana Oskar Mazerat (inače glavni lik *Grasovog romana* »Limeni doboš«, ispisujući biografiju svog autora Grasa, ukazuje na stvarnu poziciju onoga koji piše. Kada Uve Johnson s tvrdoglavom ozbiljnošću govori o svojim likovima kao da su stvarne ličnosti nad kojima on nema kontrolu i koje, kako često izgleda, kontrolišu njega, te je primoran da s njima sklapa svojevrstan sporazum – to nije samo simpatična mistifikacija već i nedvosmisleno priznanje samosvojne autonomije izmišljenog. Ali, izmišljeno takođe stvara piscu. »U pisaju je nastajem«, razmetljivo tvrdi Helbert Ahterbuš u svom »Kopnu na vidiku« (*Land in Sicht*). Ambivalentnost samoostvarenja i samootudjenja u procesu pisanja postaje izuzetno važna za dve grupe autora i romana: »radničkog« i »ženskog« romana. Poseban interes ovde nije određeni sadržaj, već nastojanje da se ostvare novi oblici gledišta (diskursa). Poštujući ovo, treba ipak reći da nemački roman ovoga tipa nema dugu tradiciju. Doduše, važne književne grupe radnika osnovane su šezdesetih godina, poput »Grupe 61«, od koje su nastale sve ostale. Ali, identifikovanje proletarijata kao klase izgubilo je, u velikoj meri, strukturalnu i ideološku jasnost u društvenim zrelog kapitalizma, što predstavlja problem za radnike u pronaalaženju vlastitog diskursa. Svedopričuće ustrojstvo iškustva u buržoaskom javnom mnenju i njegovi medijski aparati podržavaju ne samo artikulaciju novih oblika iškustva, već i iškustvo same. Ukoliko se ovde kriju mogućnosti za alternativne oblike iškustva, one se mogu pojavit u tekstu jedino u negativnom smislu, u njegovim preceptima i prekidima. One se, na primer, pojavljuju u jednom od najuspešnijih »radničkih« romana poslednjih godina, romanu Maksa von der Grina »Mestimčno klizavo« (*Stellenweise Glatt Eis*), koji je pisani u formi slepih, nerazvijenih motiva. Jedan od najstaknutijih je duboka eroška napetost između oca i kćeri, koja nikada ne izbjiga na površinu, ali uprkos tome stvara intenzivan rascep. Neko, naravno, može tvrditi da su to elementi drame buržoaske porodice i privatnosti, što je od marginalnog značaja za roman koji nastaje u radničkom svetu. Ova tvrdnja, međutim, previđa dihotomije i antagonizme postojeće javne sfere i gledišta stečenog na ruševinama buržoaske ideologije.

Ova situacija potpuno kontrolisanog jednodimenzionalnog diskursa, čija je autoritarsila slika više nego neuhvatljiva, zato što ne može da se lokalizuje u specifičnoj nadležnosti autoriteta, već se ostvaruje kroz pounutrašnjenje strukture vlastitog iškustva, postala je jedan od osnovnih oslonaca nekih novijih feminističkih tekstova; u Francuskoj više nego u Nemačkoj. Jedan od najinovativnijih i umetničkih najradikalnijih feminističkih romana u Nemačkoj, roman »Malina« Ingeborg Bahman, nema neki osobito jasan plan ili svrhu, već radnji suprotstavlja ubitacu poetski intenzitet. Za ovako radikalni pomak, književna kritika nije našla nikakav bolji izraz od »subjektivnosti«. Kritičari su govorili povlačenju u unutrašnji svet, o napuštanju sveta, kao da je svet izgubljen ukoliko nije ostvaren iz patrijarhalnog diskursa. Patrijarhalni diskurs je, međutim, i te kako prisutan u romanu Bahmanove. Na literarnom planu, njegovo nezasito nasiće absorbuje i guta ženski lik. U ovim procesima pojavilo se, međutim, nešto što ne može da se izbegne. Tek u prividno potpuno obuzetosti muškim glasom, ženski glas može izroniti u besomučnom nastojanju da se izrazi. Ovaj roman mogli bismo okarakterisati kao feministički pandan Hegelovoj proslavljenoj dijalektici, kao radikalni izraz identiteta u potpunom samootudjenju, u borbi sa samosvešću i gledištem drugog.

Osnovno polazište ovde je jasna artikulacija različitosti, jer, »ženski« roman nije ograničen samo na žene autore. »Lumbur« Gintera Grasa na jednostavan način uključuje se u ovu sistematizaciju, ne samo zato što žensko pitanje igra značajnu ulogu u romanu, već i zbog njegovog izraza koji je suprotan muškoj fantaziji i pohoti. Ono što je ovde posebno važno, jeste jedan od glasova pripovedača. Pored ja-prenosioca, o čemu je ranije bilo reči,



likovni prilozi na stranama 213, 214, 230, 232, 244, 246, 249, 250 i 258, grafike i crteži slobodana kn. eževića

faza ukazuje na nasilnost rascepstvenosti koja utiskuje svoj artikulacioni zakon i na fizičko biće. Ova rascepstvenost, prema kojoj se kreće najbolja konkretna poezija, ujedno je i granica nemogućnosti. Proces koji se u psihoanalitičkim procesima naziva histeričnim stanjem kastracije, može biti opisan u logičnoj povezanosti sa strukturonim parijaralnim porodicom. Kakav god da je njegov semantički oblik, ovaj raspis je silovito i snažno obuzeo eksperimentalnu književnost. To je i temeljna ambivalencija gotovo svih eksperimentalista u odnosu na njihovo sredstvo; jezik se pojavljuje kao svemoćno sredstvo posredovanja, štaviše kreacije, ili kao svemoćna prepreka, a nekad i jedno i drugo. U ovoj ambivalenciji eksperimentalne književnosti ima ne samo dekonstruktivnih već i destruktivnih elemenata; to je gnev eksperimentalista protiv sredstva koje se urezuje i zauvek zapostavlja apsolut želje. To je gnev Edipa koji je iskopao svoje oči, organ vizije i slepila. To je ludilo Antigone koja je slušajući neopisiv žamor bogova podzemlja, odbaciла bilo kakav kompromis s jasnim zakonom Zeva i Kreonta, postajući tako tek mrtvac među mrtvaczima; ponistišeno otkrivenje apsoluta. Tako se to dešava u herojskim pričama i vremenima. Moderna verzija je fotografija bečkog autora Osvalda Viner, na kojoj se on vidi u tamnom poslovnom odjelu, s čekićem u ruci, kako stoji na hrpi cigala i šuta, pored neke ruševine pokazujući korice romana nazvanog »Unapređenje srednje Europe« (*Die Verbesserung von Mitteleuropa*), u kojem Viner, s velikom jezičkom veština, raskida na delove svoje sredstvo, svoj jezik, »tu ejakulaciju moždanog sranja.« A na kraju, u jednom »dodatnom A«, on projektuje orgiastičku fantaziju bioadaptera, koji svakome nudi Antigonin pogreb i delirijum apsoluta. Edip takođe nalazi svoju modernu verziju u pesmi Ernesta Jandla:

booooooooooooooooooooooo

rrrrrannn

sse

Mirrr

dda

ppu

pil|||||||||||

eaussss

mmi

ttirrrrn

boooooooooooooooo

rrrra

hrrrrrr

zzzzznnnnnnnnrrtz

Desartikulacija rečenice »Izbušite moje zenice vašom burgijom, gospodine zubaru!« (»Bohren Sie mir die Pupille aus mit Ihrem Bohler, Herr Zahnrarzt!«) onomatopejski premešta napad na sredstvo sa semantičkog na fonetski nivo. Primamljive poetičko-jezičke igre Karla Artmana prepune su raskomadanili tala, leševa i potoka krvi, koji semantički potkopavaju fonetsku melodioznost njegovih stihova.

Jedna od najnovijih zbirki Ernesta Jandla, s naslovom »Obrada kape«, ima za moto ove reči: »Ako više ne možemo da obradimo glavu, još uvek možemo da obradimo kapu.« Obrada od glave do kape vodi metonimijski do metafore koja je vekovima označavala koncept jezika i retorike; jezik i pismo kao odeače, kao plasti, ponekad čak i kao telo duše, ali uvek spola prema unutrašnjosti duha i sadržaja. Jandlovi tekstovi, koji, na žalost, većinom nisu prevodljivi, razigrana su i majstorska dela koja ispituju ograničenja artikulacije, često grafički prikazujući granične linije, obigravajući oko njih, zamagljujući ih i pomerajući. Lingvističke dosetke i domišljate igre reči, takođe zamagljuju granicu između trijumfuirućeg humora i uništavajućeg beznade. Igru slova, uvek je blizak špat smrti.

Obuzetost smrću, raspadanjem, kastracijom, impotencijom i senilnošću vidljivo je prisutna u tekstovima Arnolda Šmita, čiji radovi, takođe, pomeraju i prekoračuju granice i ograničenja artikulacije. Ali, u isto vreme, oni su i posvećeni životu, snažno potaknuti prisutstvom smrti. Šmit se pojavio krajem pedesetih godina s kratkim pričama čija je najveća osobenost bila čudna i nesvakidašnja ortografija. Umesto da sledi uobičajene zakone ortografije, tekstovi su predstavljali fonetsku transkripciju govornog jezika. Ova neuobičajena forma pisanja prouzročila je dvosmislice, pomerala značenje i izazivala nesvesna osećanja ispod praga svesti, što je sve potkopavalo površinsko značenje. Ovi elementi, tokom sedamdesetih, postali su najvažniji za većinu njegovih radova: »Cetelsov san« (*Zettels Traum*, 1970), »Škola ateizma« (*Die Schule der Atheisten* 1972) i »Veče obrubljeno zlatom« (*Abend mit Goldrand*, 1975). Tekstovi su izgrađeni na dvostrukom principu; na jednoj strani se manifestuju kao visoko vesna i proračunata umetnička zakonitost, dok su na drugoj strani produkt slučajnih i neočekivanih fonetskih asocijacija, svojstvenih sru i nesvesnom. Ovi oblici podjednako su manifestacije umetnosti pisanja i umetnosti pogrešnog pisanja. Reči su često razorenе i isprevrtele slovo po slovo. Recimo, reč »Londlichkeit« se pojavljuje kao »L-(a, E)ndlichkeit«, prikazujući s apseka idiličnog života na selu tretiranje smrti (Endlichkeit=kraj) i seksualnih fantazija (Lende=stegno, biblijski eufemizam za seksualne organe). To je forma pisanja koja ukazuje na or što je prikriveno prisutno u jezičkim igrama i procesima komunikacije, nastojeći pri tom da pokaže da nema govorne umetnosti, niti komunikacije, bez uticaja želje i nesvesnog. Nesvesno, međutim, nije romantični arsenal arhetipova, već pre »mašina« za pisanje i pogrešno pisanje, upravljana mehanizmima odbacivanja i uklanjanja, usložnjavanja i kondenzovanja. »Le monde symbolique, c'est le monde de la machine.«

Ako nas igre reči i slova odvode, možda, suviše blizu podzemnom svetu smrti, upličući nas u zamršenost želje, možda nas gramatička pravila mogu vratiti razumu i prosvetljenom svetu socijalne interakcije.

Sa sintaksičko-gramatičkog nivoa pravila izgledaju lako razumljiva, a njihova socijalna dimenzija i regulativni sistemi intersubjektivnih procesa više nego prisutni. Zato je Jürgen Habermas pripisao gramatiči ulogu transcedentnog horizonta komunikacijske prakse. Čini se da su se eksperimentatori najviše zanimali za dva apseka gramatike: s jedne strane gramatike kao poprišta jezičkih igri, a na drugoj strani gramatike kao sklopa okova i ograničenja; tamnici jezika.

Tek što smo napustili podzemni svet, našli smo se u tamnici. Većina optužujućih napada nemačke eksperimentalne literature uperena je protiv gramatike kao oblika dominacije, kontrole, autoriteta i prisile. Ona se tu pojavljuje kao glavna snaga koja pounutrašnjuje prisilu i dominaciju spoljašnjeg. Autoritet se manifestuje u deliričnom i prisilnom govoru, što osobito možemo videti kod mladog austrijskog autora Gerda Jonkea, koji poseduje izuzetno osećanje za prisilnu sintaksu autoriteta.

Sve ovo se zbiva na nivou sintagmatske složenosti, pri čemu se eksperimentalna književnost, u uskom smislu reči, poistovećuje s problematizacijom prikovedanja, o čemu je već govoreno. Ideološki element kazivanja priče ne postoji samo u narativnom obliku, već polazi i od onoga što može da konstituiše priču. Pre nego što i započne prikovedanje, koncept »onoga što čini priču« već dovodi u pitanje ono što se želelo reći, ne samo u romanu već i u novim oblicima. S druge strane, osnovna tendencija eksperimentalne književnosti je nastojanje da se razotkriju te prisilne odrednice skrivenog značenja prikovedanja. »Dobra priča«, piše Herbert Ahternbuš, »nije ništa drugo nego slabo ispričana priča, zato što ona nije u čvrstoj vezi s promišljenom organizacijom novih medija.« Ahternbuš razara ovu »dobru priču« da bi omogućio svojim prikvetkama da razviju vlastito ludilo, uklanjajući logiku koja raskida veze ume i uobičajenog formiranja automatizovane reakcije.

Tekstovi ovog tipa ne uvode samo nove literarne paradigme, već takođe unose interpretativni tekst, koji ne može a da ne dodirne ono o čemu govorii. Eksperimentalna književnost ne odbacuje značenjski sistem čitaoca, ništa manje od njega samog. Kada tekst uvodi u igru sve svoje značenjske osobine, tada nema mesta izbegavanju i uzdržavanju od metafizika. Koliko je klasična moderna literatura napadala refleksivne i teoretske oblike govor, toliko su joj postmodernistički »teoretski« tekstovi odgovorili dovodenje u vezu njihovog vlastitog metadiskursa s efektima odbacivanja jezika, njegovih tropa i oblika. Ovo ih je učinilo ranjivim, ali isto tako primamljivim, jakim i uverljivim.

Prevod s engleskog:
Slobodan Radošević

