

drugost kao prisutnost

posmoderna epohalna svest i literarnost
erne kulčar sabo

Tako smo se mnogo dužim i mnogo neobičnijim putem našli na ovom mjestu koje su označili Niče i Malarme kad je jedan pitao: ko govori? a drugi nazirao svjetlost odgovora u samoj riječi. Pitanje o tome šta je jezik u svom biću dobija ponovo svoj imperativni ton.

(Michel Foucault: *Les mots et les choses*)

Koliko vrsta artikulacija mišljenja o biću, ličnosti i društvu određuje danas postmoderna diskurs sačinjavalo bi po sebi predmet jedne obimnije studije. Nije naime reč o tome, da moderna misao suočena iznova sa istoričnošću vrednosti, normi i funkcija vrši i ovoga puta jednu od uobičajenih smena naglasaka. Iza ovog procesa, koji se pojavljuje nošen elementarnom snagom, a čiji fundamentalni doživljaj poprima i postindustrijskim društvima sve više oblik egzistencijalnog osećanja, pa čak i epohalne svesti, mogu se naslutiti opštije promene, koje po svemu sudeći dotiču dublje strukture. Shodno tome, treba da se suočimo i sa time, da postmoderna problematika već po sebi postavlja takva pitanja koja se ne zadržavaju unutar kruga kompetencije nauka o umetnosti. Ovoj pojavi, koja je u svome umetničkom liku izvanredno atraktivna, duboko »oslovljavajući« logocentričnu evropsku misao, pristupanjem je toliko težak ipak pre svega otud (a stoga podnosi toliko različitih interpretacija), što je njen duhovni opseg merljiv gotovo samo sa epohalnim stilovima. Utoliko barem bezuslovno, što njene forme koje se pojavljuju u pojedinim umetnostima izazivaju odgovore koji se dotiču *celine* odnosa prema epohi, odgovore koji iznova promišljaju taj odnos. Pojam koji vodi poreklo iz američke arhitekture 60-tih godina danas je već stekao toliko značenijski prostor, kakav je, po svemu sudeći, poslednji put jedna umetnička pojava raspolagala samo na prekretnici stoleća. Naravno, da li smo sudionici smene pogleda sličnih razmera može se sledstveno bivstvenom karakteru uticajno-istorijske svesti¹⁾ ustvrditi kao takvo pitanje, o čijoj će ispravnosti odlučiti umetnički tokovi koji tek stoje pred nama. Pitanja koja su danas još otvorena treba da zamislimo unutar takvih bivstvenih uslova, koji se doduše mogu vraćati na spoznaje s kraja/prekretnice stoleća, ali se njihove današnje alternative pojavljuju pred nama u toliko drugačijem liku, da ponekad čak ni ne podsećaju na svoje poreklo. Za to je dovoljno da navedemo možda najobuhvatniji krug pitanja postmodernog diskursa. Habermas, koji u postmodernosti najopasnijim smatra »raspodaju« humanističko-racionalističkog nasleđa, pokušava da označi granice ovih novih pojava vidljivim obraćanjem tradicijski fiksiranim strukturama. On doduše vidi da imamo dovoljno razloga da priznamo iscrpljenost utopijskih energija, pa ipak smatra: »Ne menja se modus duha epohe, ne način diskusije koja se vodi o mogućnostima opstanka u budućnost; ne radi se o tome da se uopšte uzvaz iz istorijske svesti povlače utopijske energije. Pre se dešava to, da jedna određena utopija dostiže svoj kraj, ona, koja se u prošlosti iskristalisala oko potencijala društva rada.«²⁾ Na drugoj strani, opet, stoji onaj Foucault, odnosno Lyotard, Derrida, Deleuze, Guattari ili Baudrillard koji u filozofiji okrenutoj ka pitanjima jezika sada zapravo više i ne otkriva predznake krize ličnosti, već propasti individue: »čovjek, pošto je ubio Boga, sam je odgovoran za svoju konačnost. Međutim, budući da čovek govori, razmišlja i postoji u Božjoj smrti, i sam taj čin je osuđen na smrt. Okean budućnosti sada već uzburkavaju novi bogovi, i to oni isti. Čovek će nestati. Ničeova misao proklamuje više od Božje smrti — i adekvatno dubokoj korelaciji sa tom smrću — mnogo više: smrt božjeg ubice.«³⁾ Foucaultova vizija — u svojoj metaforičnosti još depresivnija — predstavlja naravno opomenu. On još ne smatra činjenicom, datošću rastvaranje i dekonstrukciju individue, kao što to čine Lyotard ili Derrida. Međutim, u završnom poglavlju svog kapitalnog dela — koje ponavlja cikličku teoriju povratka novih formi diskursa (i u tom kontekstu tezu o dekadenciji evropske kulture nesposobne da se obnovi) — ne udaljava se daleko od logike, kojom se i inače ocrta pred nama proces geneze postmoderne krize svesti — od krize ličnosti i vrednosti na prekretnici stoleća preko gubitka totaliteta, krize jezika i predstave o svetu do modernog fundamentalnog doživljaja tzv. high-tech društava visoke tehničko-tehnološke razvijenosti, do alternativne gubitka ličnosti. »Posmatrano ovako — izvlači ovde zaključak Lyotard — postmodernizam ne znači kraj modernizma, već stanje pre njegovog rođenja, a to stanje je konstantno.«⁴⁾

U postmodernom doživljajnom krugu imamo prema tome posla sa takvim fenomenom, koji i svoje uslove svoje interpretacije stiže pre svega u upitnom horizontu postindustrijalnih društava, gde ima — i tu nema bitne razlike između Habermasa i teoretičara postmodernizma — sve manje rada, a krizne procese koji se odvijaju u svetu života u sve većoj meri determinišu znanje, odnosno forme posedovanja znanja⁵⁾. Međutim, suština ovih procesa jeste — a to doprinosi specifičnim formama postmodernog znanja, izvedivim isključivo iz logike vitgenštajnovskih »jezičkih igara« — sama nestabilnost, nemogućnost planiranja, dekompozicija i drugost: presudno obeležje im je upravo to, da se danas više ne mogu zahvatiti zatvorenim, racionalnim formulama (zapadnog) evropskog mišljenja. Zbog toga postmoderno znanje može da dođe do iz-

ražaja samo paralogičkim putem⁶⁾ u otvorenim sistemima, uz priznavanje drugosti, različitosti, nepravilnog i pojedinačnog, dakle posredstvom strategija koje ne odbacuju kontra-metode. Evropska misao koja od klasične modernosti ličnosti i u njenoj »transcendentnoj beskućnosti« interpretira individuuum-centričnom slikom sveta stigla je zacelo u postmodernoj epohi do takve tačke obrata, gde u takvim uslovima daljem napredovanju vrednosti sadržanih u ljudskom bivstvovanju može doprineti samo drugačijim mišljenjem *celine* ličnosti. To stoga, što je u poslednjoj trećini ovoga veka postala spornom upravo ona, u faustovskom smislu uzeta dovršivost individualne egzistencije, koja je bila funkcija mogućnosti transformacije sveta prema ljudskim razmerama. Otelovljujući veru u ovu mogućnost transformacije mogao je Faust da postane možda najprivlačniji kulturni simbol racionalističko-humanističke tradicije. Privlačan, jer je zalogu sticanja ljudskog identiteta video u mogućnosti humanizacije sveta i zbog toga je za svet ljudskih dimenzija neprekidno moralo vojevati mefistofeleskim principom bića:

*Ti prezri razum tek i znanost,
Najvišu ljudskog duha jakost,
Od duha se laži daj voditi sama,
I čarobnim vjeruj sljeparijama,
Tad bit ćeš moj bezuvjetno.*

Nema sumnje, da je ovaj stup evropskog sagledavanja čoveka snažno uzdrman još na prekretnici stoleća, ali je klasična modernost i dalje pokušavala da čoveka, kao božju sliku i priliku — u središtu sopstvenog sveta — reinterpretira uz zadržavanje faustovskih normi. Faustovski san se najzad u postmoderni izmenio u nekakav košmaran, »alpski san«, koji više nije sposoban da učini verovatnim upravo ljudskim dimenzijama sagledivu budućnost.⁷⁾ Postmodernost već poznaje samo takve modele ličnosti, u kojima ove vrednosti nisu mogle da postanu rukovodeći principi.

Kriza evrocetričke slike čoveka i sveta pojavljuje se i u onom simptomatskom momentu, kako su reinterpretirali štaštvu posredničkog znakovnog sistema filozofije i umetnosti. Jezik kao sistem znakova ne pojavljuje se više u svojoj designativnoj funkciji, ne u svojoj označavajuće-identifikujućoj funkciji, već priziva u život permanenciju odnosa između označavajućih: stremlje autoreferenciji i apsolutnoj otvorenosti autorefleksivnog značenja.

Kritičari postmoderne obično prebacuju ovom pravcu pre svega to, da — Oslobodivši uz »sabotirano« značenje iracionalno i mistično, onirično i nesvakidašnje — u suštini stavlja na kocku »projekat modernosti«⁸⁾, dakle poriče mogućnost racionalne transformacije budućnosti. Ovaj kritički glas je bio prisutan već i u sedamdesetim godinama, ali je pojačan naročito onda, kada je Lyotardova knjiga (*La condition postmoderne*) praktično postavila na nove osnove dotadašnje tumačenje postmoderne, koje je bilo dotle izgrađeno oko jednog središta — znakovnog sistema. Lyotard naravno nije išao sasvim nepoznatim putevima; Derrida je već šezdesetih godina postavio tezu, prema kojoj se biće može zamisliti kao *prisutnost*, samo ako smo u stanju preispitivanja strukture saznanja koje nam stoje na raspolaganju. Jer ove — usled svoje zatvorenosti — ne raspolazu samo unutrašnjim središtem koje obezbeđuje koherenciju, nego su ujedno izložene eksternom suštini principa koji centriraju strukturu. Shemama tumačenim kao takvi apsoluti, u kojima poreklo ili cilj (arche, telos) pojednako određuju pretpostavke moguća značenja (fabulativnost, narativnost, procesualnost itd.). Ovu logiku značenja i odnošenja mogu ukinuti jedino decentrisane strukture saznanja, ne usmereno ka nekakvom cilju, već otvarajući horizonte još-ne-postojećim svetovima, još-neiskazivanim značenjima: »odsustvo transcendentalnog označenog proširuje prostor i igru označavanja usmerenog na beskonačno.«⁹⁾ I ako je kod Derride »différance« — razvijen iz povezanosti filozofije znaka — bio zapravo ključni pojam, onda nije čudo, što je Lyotard, koji je ranije zastupao anarhističke filozofske poglede, radikalizovao upravo ovaj motiv. Iz vitgenštajnovskih jezičkih igara odnosno njihove logike on naglašava performativni pojam, da je govor u smislu igre i sâm interakcija i da je znanje danas već neophodno u društvenoj strukturi može biti dijalogizovano samo po uzoru na ovu igru. Ovaj je dijalog uzajamno usmeren na to, da osporimo značenja koja zastupa naš partner i da afirmišemo sopstveno mišljenje kao drugost koju treba ostvariti. Cilj, dakle, nije obavezno *pobeda* na drugom mišljenjem (*»sa igrama obavezno zato, da bismo dobili,«*¹⁰⁾ već legitimacija drugosti, postizanje prihvatanja »différance«-a. U smislu decentrisanih struktura, ni kod Lyotarda, dakle, cilj diskursa nije nekakvo stvaranje konsenzusa, već — tu već u odnosu na celinu društvenog bića i kao karakteristično načelo postmoderne filozofije — forme različitosti mišljenja, legitimisane drugosti: *dizensus*. »Konsenzus je — piše Lyotard — samo stanje a ne cilj polemike.«¹¹⁾ (Problem legitimacije se prema tome ne može rešiti onako kako to Habermas pretpostavlja nekom vrstom dijaloga argumenata usmerenim ka univerzalnom konsenzusu).¹²⁾ Dizensus nastaje u heterogenosti pravila, uz održavanje različitosti mišljenja i logike, kao otvoren sistem, što ujedno znači i to, da se subjekt ovog dizensusa, čovek, više ne može zamisliti — na način nasleđen od modernosti — kao univerzalni subjekt. I premda su Lyotardove analize usmerene pre svega na socijalne povezanosti informativnih high-tech društava, u njegovom fundiranju se mogu dobro zapaziti sve one antropološke, ontološke i metodološke specifičnosti, koju postmodernu koncepciju ličnosti odvajaju od slike čoveka klasične modernosti kao jednu ne-integrativnu interpretaciju, koja drugost konstituiše kao princip, odnosno drugost uzdiše na nivo principa koji konstituiše drugost. Ovde se subjektivnosti nasleđenoj od modernosti pripisuje jedne naročite, nova, pragmatična autonomija, koja se ostvaruje suprotno pravilima, na zanimljiv način ne u znaku poznatog negirajuće-odbacujućeg odsustvovanja, »dropout« momenta, već tako da se ta drugačija, ali ne pasivna i ne svetskolobna izolovanost naoružava strategijama relativnosti (jezičke) igre i ironije. Upravo iz tog razloga i upravo u tim crtama odstupa kritika evrocetričkog humanizma od odgovora koje je

na krizu vrednosti dala klasična modernost sa prekretnice stoleća. Međutim, kao jednu od uočljivijih osobenosti postmoderne epohalne svesti već ovde treba da naglasimo, da se ova tako često krivo shvaćena kritika racija ne ograničava samo na područja filozofije. Knjiga Petra Sloterdijka, koja je postala naučni bestseller po svemu sudeći duguje svoj besprimeran uspeh upravo tome, što — od cinizma znanja do seksualnog cinizma — opisuje fenomenologiju pseudo-racionalizma upravo onih »razumsko-načelnih« strategija, pomoću kojih subjekt koji je izgubio ličnost pokušava da prikaže i očuva još kao identitet sve ono, što je u svetu života high-tech izgubio zacelo već pre radanja ovih strategija. Za nas je ipak od bitnije važnosti, da se Sloterdijkova istorijska i fenomenološka ispitivanja takođe završavaju u revaloraciji subjektiviteta, kao u jednoj mogućnosti te vrste, koja nasuprot logocentričnim predstavama celine može da obezbedi autonomiju ličnosti koja se ne podvrgava konsenzusu. »To da se modernost mora oprostiti od teorija objektivnog razuma, sledi iz fundamentalno izmenjenog odnosa novovekovne misli prema svetu. Subjektivni razum doživljava kao nepodnošljivu okolnost, ako logos-učenja zahtevaju od nas, da eliminišemo svoje »individualne interese« i da ih uvrstimo u jednu veliku »celinu«, otprilike onako kako bi se delovi jednog totaliteta koji se dobronamerno brine o svakome trebali podrediti ovoj celini. Nemoguće je više zamisliti subjektivitet u njegovom odnosu prema svetu po modelu dela i celine; subjektivno bezuslovno smatra sebe »svetom za sebe« i ako smo i naše vreme morali izgubiti čak i predstavu individuuma — harmoničnu predstavu — kao mikrokozmičkog ogledala makrokozmosa, onda moderni subjektivitet još uvek ističe to, da se u jednoj sveopštoj zbrci, kojoj nije moguće pristupiti racionalnim pojmovima pojavljuje kao mikro-haos, koji poseduje volju. Mi smo se u suštini okrenuli prema subjektivitetu iz tog razloga, jer čak i kad bismo hteli, ne bismo mogli verovati u jedan celovit razum i dobronamernost.«¹³ U gestu okretanja Kantu ne treba videti samo da postmoderna kritika racija nije nekakvo bezumlje konzervativnog smisla po svome cilju i da nema intenciju da diskredituje humanističku filozofsku tradiciju, već i da ovaj subjektivni razum nije identičan sa ponovnim javljanjem modernog očaja i depravacije. Ono je pre oboružano onim opreznim kantovskim optimizmom, koji u principu nije isključivo mogućnost subjektivnog preobražaja sveta, čak i ako danas individuumu zasad ne stoje na raspolaganju forme ove transformabilnosti. U kritici humanizma i logocentrizma evropske tradicije, u decentrovanoj reinterpretaciji struktura, razmišljanja, pa čak i ličnosti bitna je karakteristika poreklom ničeanska, spoznaje postmoderne epohalne svesti koja racionalni objektivizam, imenovano antropomorfnim pojmovima (»prirodni zakon«, »materija«, »bitak«, »uzročnost«), stavlja pod znak pitanja kao »suvereno ne-znanje«. I ukazujući na skrivenu metafiziku naučnog racionalizma, ta kritika je bila u stanju dokazati: ne postoji objektivitet bez preduslova. Razumljivo je, dakle, da — mada je zasad teško zamisliti sistematski izloženu postmodernu ontologiju — postmodernost ne smatra bitak nezavisnim od svesne legitimabilnosti, u svojoj »objektivnoj« neodređenosti/neodredljivosti zamišlja ga takvim, što se nužno može pokazati samo u drugosti, u različitosti. Što konačno znači, da se u postmodernom diskursu princip *drugosti* uzdiže pokraj jednog od fundamentalnih i normativnih pojmova evropske misaone istorije, poima *identiteta*, dostižući njegov rang.

KRIZA OBRAZOVANJA ZNAKA, OSAMOSTALJENJE JEZIKA

Da u središtu postmoderne problematike stoje rastvaranje subjekta i jeziko-centričnost modernog filozofskog mišljenja, odnosno veza među njima, ne osporavaju čak ni oni najgorčenijsi Foucault-ovi protivnici, koji u knjizi *Les mots es les choses* (Reči i stvari) vide početak pohoda pokrenutog protiv humanizma evropskog tipa. U ovom svom delu Foucault doista analizira proces, tokom kojeg sa atributa mišljenja i ličnosti (sposobnost delovanja, autorefleksije i aktivnog stvaranja sveta) naglasak sve više premešta na slične attribute jezika. Filozof »otkriva, da kraj njega postoji jedan takav jezik — piše Foucault na drugom mestu —, koji govori i kome (on) više nije gospodar; jedan jezik, koji je delatan, koji zakazuje, čuti, i koji on više nije u stanju staviti u pokret.«¹⁴ Spoznaja unutrašnje protivrečnosti stvaranja znaka ne bi naravno moglo postati jednim od temeljnih doživljaja postmodernosti, da nisu same filozofije znaka učinile očiglednim neodrživost one klasične interpretacije, prema kojoj je (jezički) znakovni odnos uvek denotacija *identifikujućeg* karaktera. Ova zamisao je pretpostavljala, da znak može funkcionisati uvek samo kao označitelj *nečega*. Ali sa ovom pretpostavkom nije postavljena samo granica između označitelja i označenog, već su — definišući biće označenog takoreći sa označiteljem — po uzoru na vlastita imena ujedno ontološki povezani. Do stvaranja jasne svesti o krizi klasičnog kartezijanskog znakovnog odnosa, odnosno sosirovskog znakovnog trijalizma moglo je doći tek onda, kada je (znakovno) filozofska misao pokušala preispitati metafizičke implikacije znaka i označenog. Kada Foucault piše, da »odnos znaka prema sopstvenom sadržaju nije obezbeden u samom poretku stvari«¹⁵ tada za pitanje osamostaljenja jezika traži u suštini takve filozofske temelje, koji mogućnost ponovnog promišljanja stastva značenja određuju u duhu poznog Wittgensteina: »Značenje jedne reči jeste njena upotreba u jeziku«¹⁶ Na izvestan način ova osnovna načela upućuju na tezu, koja danas vidljivo najdublje prožima postmoderno epistemološko gledište. Na to, da iz ove teorije saznanja nije eliminisan samo subjekt kao saznanajni subjekt (ili barem pomenen sa svog istaknutog mesta), već i kriterij »istine«, koji je garantovao verifikabilnost ispravnosti značenja, »realnost« znakovnog odnosa. Prema tome, iz tog razloga osamostaljevanje jezika, formiranje znaka znači i to, da postmoderna svest ima osećaj da je u mogućnosti da se suoči samo sa takvim nizom znakova, koji ne upućuju na stvari, već isključivo jedni na druge, te je tako razumljivo nemoguće iščitati iz njih nekakvo »istinom garantovano« značenje. Zbog toga, na paradoksalan način, značenje znakova može biti ostvareno istovremeno posredstvom jednog od nas nezavisno govorećeg — i eventualno makar i s naše strane korišćene — autorefleksije jezika, teksta, znakovnog niza, odnosno i ugled (hipotetične) arbitrarnosti subjektivnog korišćenja jezika. A da u

svemu tome ne moramo da obavezno vidimo nekakvu univerzalnu komunikacijsku krizu, višeznačan odgovor daje takode i roman *Ime ruže* Umberta Eca, koji se smatra uzornim delom postmoderne epike. Glavni junak priče koja se događa u XIV veku, izvesni William Baskerville, baca svetlo na seriju misterioznih ubistava tako, što idući sve vreme »pogrešnim tragom« — sledeći, dakle, znakove koji upućuju jedni na druge, a ne na stvarnost — dolazi u posed jedne sasvim drugačije realnosti od one, koju je zajedno sa njim čitalac mogao pretpostavljati na osnovu lanca znakova: »Nikada nisam sumnjao u istinitost znakova, Adso, znakovi su jedini, pomoću kojih se čovek može orijentisati u svetu. Ono što nisam shvatao, bio je uzajamni odnos među znakovima. Dospeo sam do Jorgea, dok sam sledio jedan takav apokaliptički model, koji je naizgled služio kao osnova zločina, a to je bilo slučajno. Dospeo sam do Jorgea, dok sam iza svih zločina tražio jednog jedinog počinioca; potom smo otkrili, da je u suštini svaki zločin počinio neko drugi, ili da i nije bilo počinioca (...) Opsednuto sam jurio za prividom reda, mada sam trebao znati, da u svetu nema reda«. Međutim, s obzirom da je rastumačujući nepouzdan lanac znakova Baskerville — slučajno — ipak došao u posed rešenja zagonetke, završetak romana razumljivo sugeriše (znakovno) filozofski skepticizam. On pothranjuje nepoverenje prema onim sistemima medijacije, kojima su filozofije znakova pridale ne samo saznanje teorijsku, već i ontološku višeznačnost, izjavivši, da znakom može postati bilo kakva proizvoljna stvar iz tog razloga, što je označavanje u suštini funkcija komunikacijske intencije (volje da se proglasi znakom), kao i zbog toga, što se bez sistema medijacije ne može uspostaviti nikakva veza sa postojećim svetom. (To jest, samo posredovanje koje uvek sadrži u sebi na neki način mogućnost pretvaranja u znak čini svet dostupnim subjektu.) Samo što zaključak *Imena ruže* možemo s druge strane protumačiti i kao revaloraciju suverenog korišćenja znaka, ukoliko Adso, suočen sa znanjem koje je nesaopštivo u nedostatku kriterija istine, ipak priznaje (pragmatičnu) »istinu« svog učitelja, koja nije ništa



drugo do parafraza poznate Wittgensteinove teze: »Jedine istine, tvrdi Baskerville —, koje nešto i vrede, jesu oruda koja čovek odbacuje nakon upotrebe.« Budući da poredak stvari, čiju upitnost kao nedostatak kriterija istine Baskerville prima k znanju gotovo sa stoičkom rezignacijom, ne može garantovati odgonetljivost znakova prema objektivnom značenju, *Ime ruže* ostvaruje tačno onu višeznačnost, koja se ovaploćuje u ovom nedostižno mnogomislrenom simbolu¹⁷ svetske književnosti: onemogućenu relaciju subjekata prema jeziku, znaku kao pitanje izgubljenog identiteta.

U pokušaju, koji je unutar uslova postmodernosti vidljivo usmeren kao preformulaciji nekadašnje vrednosti identiteta, dragocenim se potvrđuje upravo beskervilovski stav, koji se nakon uviđanja nemogućnosti saopštavanja znanja uzdržava krajnjih zaključaka, koji pretpostavljaju prinudu identiteta. On, pak, ne rezervise sebi pravo na drugost, na promenu zato što se u suštini i sam može smatrati konvertitom (Baskerville je naime ranije služio inkviziciji), već zato što u romanu otelovljuju onaj jedinstveni životni princip, koji usled svoje fleksibilnosti, otvorenosti i sposobnosti da reaguje stoji najbliže idealu ne-ideji-fiksiranog, ne-spolja-dirigovanog, dakle decentralnog subjekta.

Što se, pak, »drugosti« koja dolazi do izražaja u promeni korišćenja znaka tiče, tu nam valja da podemo od toga, da je u slučaju klasičnog znakovnog odnosa stvaranje znaka značilo formiranje identiteta, »uspostavljanje« putem imenovanja, to jest: reprezentaciju i jednosmišljanje u svetu stvaru. I što je istovetno sa time: »stvaranje dubokog reda u prostoru«¹⁸. Jezik, prema tome, može da reprezentuje onu vrstu razmišljanja, koja se sa stvarnošću suočavala u znaku kriterija egzaktnosti, verifikabilnosti, istine itd. Jezik i njime korišćenje znaka mogli su da postanu problematični obično odna, kada se denotativno tumačenje sveta pokazalo nedovoljnim za razumevanje bivstvene situacije ličnosti. To je ona faza klasične modernosti, kada postaje spoznatljiva neodrživost upotrebe jezika kao pukog sredstva. Kada subjekt komunikacije — u umetnostima sa važenjem koje determiniše celokupno umetničko delo — prvi put zapauza neopozivu moć posredujućeg sistema znakova nad mišlju koja tvori delo, to jest, kada postaje svesnom zavisnost estetičkih intencija od formacija umetničkih znakovnih sistema koje stoje na raspolaganju. Da sve to stoji u vezi sa velikim obratom individuo-centričkog poimanja sveta kraja stoleća prekretnice stoleća ponajpre dokazuje to, da je izvlačenje umetničkih konzekvencija iz ove spoznaje smatrala prinudnim samo ona vrsta subjektiviteta, koja je duboko proživela novu, metafizičkih garancija lišenu egzistencijalnu situaciju individuuma,

svesno se suočivši sa fundamentalnim doživljajem »transcendentalne beskućnosti«. Otuda nije slučajno, što se naspram principijelno denotativno-designativnog korišćenja znaka realizma u poslednjoj trećini prošlog veka pojavljuju nove varijante performancijske upotrebe znaka. Što znači, da u prvim primerima autorefleksivne-autoreferencijalne upotrebe nosioca znakova oblik poprma misao od označenog, od stvari principijelno nezavisnog, dakle *referentnog tvorenja znaka*. Ali tako, kao jedna mogućnost koja je dublja od dosadašnjih, mogućnost savršene spoznaje sveta i poglavito: kao nova poetološka mogućnost autentičnijeg umetničkog re-kreiranja sveta. Umesto svet-relacije determinisane primalačko-psmatračkim subjekom, denotativnom upotrebom jezika i značenjem designativnom smislu, u modernosti prekretnice stolica započinje jedno novo hermeneutičko zauzimanje stava. Umesto ranije hermeneutike posredovanja »osećanja«, »sadržaja«, umetnost prekretnice stoleća apeluje na takve forme razumevanja, koje su suprotno *identifikacijskim* strategijama propisanim reprezentacijskom sličnošću, usmeren na osvešćivanje *drugosti*. Na to, da razumevanje i primanje zapravo nastupe posredstvom komunikacijske funkcije forme u dijalogu sa drugošću. A u tom komunikacijskom procesu niz primalačkih radnji nema za svoj cilj puno razumevanje nekakvog zasebno postojećeg, cilj nije čak ni bezostatno prisvajanje i primanje ili prihvatanje sadržaja koji nam je saopšten, nego upravo takvo razumevanje drugosti, posredstvom čega stranost postaje za nas realnost. Tako, da iz ovog dijaloga i Ja, kao i drugi mogu da koraknu napred kao nov kvalitet, izmenjeno sopstvo. Otuda suština komunikacije koja se odvija na ovaj način i nije — po metodi logocentrično — stvaranje-formiranje nekog trećeg, »zajedničkog mišljenja«, već promena koja je nastupila reflektovanjem stranih sadržaja posredovanih formom, postojanje drugim primalačkog poimanja sveta posredstvom drugosti. U krajnjoj liniji, dakle, ponovno razumevanje nas samih u drugosti i posredstvom drugosti — na neki način u rilkeovskom smislu estetičkog odnosa prema svetu: »*Du musst dein Leben ändern*«.

Hermeneutička udaljenost između teksta i primaoca ne pojavljuje se ovde kao prepreka razumevanja, kao u »*kunstwollen*« teoriji koju je razradio Riegl, već u svojoj stvarnoj estetičkoj funkciji. To jest, kao preduslov primanja koje je adekvatno estetskom egzistencijalnom modusu tekstova, s tim da taj uslov odnosno njegovo priznavanje postaje svesno prvi put u klasičnoj modernosti delom stvaralačkih zamisli iskazivanih o štastvu umetničkog dela.

Od vremena klasične modernosti za estetičku recepciju je postajalo sve nedvosmislenije, da usled temporalnosti egzistencijalnog modusa umetničkog dela, odnosno hermeneutске višesmislenosti estetičke komunikacije razumevanje ne može biti usmereno na adekvatno re-kreiranje značenja, nego se može realizovati jedino kao razlikovanje, kao aktuelna drugost. Što istovremeno obuhvata u sebe i to, da zacelo postoji tesna povezanost između stepena kompleksiteta oformljenosti dela i otvorenosti, mogućnosti aktualizacije njihovog značenja. Tek malarmeovska autonomija pesničke reči koja se osamostaljuje u odnosu na autora (i čitaoca) — koja je funkcija oformljenosti sposobne da se odvoji od otvorene, prvobitne govorne situacije — omogućava da pesma, umetničko delo bude u stanju obuhvatiti u svoj horizont značenje i jedan dotle nepoznat, jedan *drugi* svet. Otuda je mogao proces osamostaljivanja (jezičkog) znakovnog sistema biti paralelan sa naglim porastom značaja umetničkih formi; da umesto principa identiteta estetički fundamentalni odnos treba sve više promišljati iznova unutar uslova drugosti, »*différance*«, a, može se u krajnjoj liniji na ovaj način vraćati na epohalne spoznaje modernosti s prekretnice stoleća.

MODERNOST, AVANGARDA, POSTMODERNOST

Modernost kraja prekretnice stoleća — usled toga što je izgubila evidenciju adekvatnosti sveta i teksta kao uslov referentnosti pesničke reči — dospela je u posed takvog lirskog jezika, čiju je prvobitnu mnogoznačnost pretežno produbila upravo uzdrmana vera u mogućnost imenovanja stvari i saopštavanja poruke. Iz tog razloga nije slučajno, što su takozvani tekstualni karakter umetničkog dela, formalna uobličena, iskalkulisana, gotovo već matematička međuigra poetičkih konstitutivnih elemenata dela postali u francuskom simbolizmu gotovo preduslovom otvorenog, neodređenog, višesmislenog obrazovanja značenja. Sve to, iz razumljivih razloga, uz odbacivanje subjektivnosti, neposredne ispovednosti, neposredovanog pesničkog govora, odnosno eliminisanje subjekta koji je u stanju da vlada delom, ili koji stvara takav privid. Međutim, dok je ova modernost, »*l'alchimie du verbe*« kreirala iznova umetničku znakovnu relaciju u spolja nepristupačnoj, ne-referencijalnoj realnosti, samo obrazovanje znaka tumačila je kao akt hemetičkog razgraničavanja od spoljašnjeg sveta. Ona je, naime, stvorila takve znakovne forme, čija logika još nije bila prisutna, ili barem nije prožela obrazovanje znaka reprezentacijskog principa koje dolazi do izražaja u empirijskoj stvarnosti. Klasična modernost je već i samim svojim poimanjem znaka povukla oštru demarkacionu liniju između umetničkog dela i realnosti života. I mada se u ja-svet-relaciji ozbiljno računalo sa epistemološkim mogućnostima umetničkog jezika, čak su umetničkoj reči pripisivali sposobnost otkrivanja novih područja, zapravo se najviše udaljilo od estetičkih formi gledišta saznanog principa. U Mallarmé-ovoj poeziji je već formiran tako mnogostran sistem veza između konstitutivnih elemenata lirskog jezika, u kojem istovremeno igra relevantnu poetičku ulogu prvobitna mnogoznačnost reči, njeno ekskluzivno-eterično zvučanje, simbolizacija koja modifikuje-reinterpretira akustičku značensku sugestiju i gramatička-sintaktička višeznačnost konstrukcije pesme. A pitanje mogućnosti označavanja stvari ne postaje čak ni kod Benn-a, koji na neki način dovršava ovaj pravac, lirskim doživljajem u takvom saznanjoteorijskom smislu, kao da bi nesavršenost adekvacija između znakovnog sistema i stvarnosti stajala na putu mogućnosti uobličavanja važećih umetničkih saopštavanja. Bitna razlika — u odnosu na docniju, postmodenu krizu znaka — sastoji se ovde u tome, da se klasična modernost neopozivo suočila sa nepostojanjem sa

poretkom sveta nekada pretpostavljenog kao organska celina, to je ujedno duboko proživela, ali je verovala u funkciju obrazovanja značenja umetničkog znakovnog sistema. I to do te mere, da se smatrala, da se totalitetom svetova stvorenih umetnošću može kompenzovati neposutojeći red u svetu. I dok je na ovaj način htela da stvori totalitete slične izgubljenom, samu sebe je sve naglašenije smatrala *samo* umetnošću, tako nečim dakle, što nepokolebljivo hoće da bude nešto drugo nego što je svet koji je okružuje. Kod Nietzsche-a se, pak, već i sam individuum javlja kao »estetski fenomen«, za koga i biće i svet mogu biti opravdani samo zbog toga, u znaku te uslovljenosti.¹⁹⁾

Ovo premeštanje naglasaka u ovom slučaju zapravo i nije važno sa stanovišta kako i u kojoj meri se ograničila na ličnost predstava još održive vrednosne punoće. Klasična modernost, ogradajući se od jednodimenzionalnog racionalizma duha pozitivizma, istovremeno je umetničkom znakovnom sistemu pripisao transcendirajuće sposobnosti: značenjskim nije smatrala predmetnu stvarnost sveta koju je moguće odslikati, već svet koji »postoji« u jezičkoj uobličeniosti. Garant modernog značenja je kod nje bilo u prvom redu biće koje se pojavljuje u reči kao apstrakciji, stvarnosnije nego u empiriji. Prema tome, znamenita »*prazna istarska palata*« ne pojavljuje se u Benn-ovoj pesmi *Welle der Nacht* kao tematizovani element pesme, neka vrsta dela scenike po principu odslikavanja, budući da se njegovo značenje ne može formalizovati sve dotle, dok primalac pokušava da to zamisli kao realan prizor. Jedino pravilnim izborom atributa pripadnih slici i predstava koje obuhvataju čitavo kulturno značenjsko okružje sintagme možemo doći u posed one pozicije, koja sučeljeno sa većim talasanjem mora proklamuje tragično akcidentalnost svakog ljudskog dela. Prived »*istarska*« ovde nije geografsko, već mitološko-kulturno mesto, čiji konstitutivni elementi nisu predmetno-iskustvene prirode, nego upućuju na prolaznost nekoć organske slike sveta, na uzaludnost mitške mogućnosti viđenja sveta. Pesma priznaje bezvremenim (»*Unaufhörlichkeit*«) samo ritam neorganiskog bića, »*propadanja*« i svaki (apstraktno-simbolizacijski vrednosno sadržajan) kulturnoistorijski značenjski momenat podvrgava moći fatalnog zakona bića.

Welle der Nacht — zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,
dann diadem und Purpur mitverloren,
die weisse Perle rollt zurück ins Meer.

Međutim, klasična modernost — a pesma *Welle der Nacht* je jedno od njenih poznih dovršenja²⁰⁾ — ako i jeste osamostalila odgonetljivost umetničkog dela od postupaka real-analognih tumačenja, zadržala je ubedenje filozofije znaka, prema kome su garanti saopštljivosti umetničke poruke sadržani u jezičkoj konvenciji što ovde znači to, da relativno zajedništvo istorijsko-kulturnih iskustava sadržanih u jeziku ostaje kriterij razgraničavanja dopustivog i pogrešnog tumačenja. Ili kao što je Jauss zabeležio na jednom mestu: »razumevanju stranog govora, međutim, još uvek može biti od koristi jedno takvo preliminarno razumevanje antropološke osnove, koje se vraća na bezvremeni mitški arsenal i posredstvom oblika odnosno konfiguracija predstaveni čini mogućim ovo premošćivanje u razumevanju.«²¹⁾ U krajnjoj instanci ovakvi uslovi umetničke komunikacije garantuju, da čitalac pesme odrastao u evropskom kulturnom krugu značenje motiva »*Hijacint*«, »*Dijadem*« ili »*Delfin*« ne tumači isključivo na designativan način, nego, držeći se izvesne određenosti kulturnoistorijske znakovne konvencije, estetsko značenje pokušava da iznova kreira vezujući se za postojeće znakovne povezanosti. I mada su isti ti uslovi na raspolaganju i postmoderno literarnosti, ova se utoliko ipak razvila u suštinski drugim okolnostima, a da bi ovakvu zajednicu literarne znakovne konvencije (i poglavito obavezno važenje) mogla priznati slično klasičnoj modernosti. Pre svega zbog toga, što se svet estetskih formi saopštavanja više ne ograničava na sam svet umetnosti. Jedna od epohalnih umetničko-ontoloških spoznaja postmodernosti može se naime vratiti na stvaranje svesti o usloviima, da sve potpunija pre-estetizacija svakodnevice u hightech društvima predstavlja praktično proces paralelan sa iščezavanjem ideologizma, tačnije, da u ovim društvima estetizovanost svakodnevnog života (od estetike robe do estetike okoline) sama osteljuje ideologiju pozno-buržoaskog sveta.²²⁾ Na taj način postindustrialna-poznokapitalistička ideologija koja se preseljava u estetično lišava estetsko umetničko delo čak i te šanse različitosti, na koju je Adorno mogao izgraditi u svoje vreme kritičku estetiku negativiteta. Iz načina kako se u realnosti hightech društava prvobitna intencionalnost estetskog polagano zamenjivala *realnošću* estetskog, postmoderno poimanje umetnosti je moralo izvesti ne samo zaključak da više nije u posedu takvog znakovnog jezika, koji je bio *isključivo* svojstvo umetnosti, već i da usled toga ideje koje je zastupalo u vezi sa ontološkim statusom umetnosti — i to upravo ideje koje su utemeljene na jedinstvenosti jezika umetnosti — takode zahtevaju reviziju. Teško da je slučajno, da je ovaj proces najuočljiviji u modernim pravcima likovne umetnosti, budući da možda baš njenom jeziku i sistemu sredstava preta najneposrednije mogućnost odzimanja. Dostojanstvo eksperimenta Andy Warhola — koji svesno koristi znakovni jezik robne i reklamne estetike — koji ima važenje na planu ontologije umetnosti zacelo se ogleda u tome, da — uvidevši neodrživost elitističko-hermetizujuće strategije klasične modernosti — pokušava iznova intencionirati ovaj realnosti približen znakovni jezik. U njegovim delima se ne pojavljuje gotovo nijedan takav motiv, u kome bi na neki način ostao trag koncepcije znaka modernosti prekretnice stoleća. U isto vreme, postupci serijalnosti — na formalnom nivou redukovani takode na svakodneвно (fotomehanično, crno-bela tehnika) — rezultiraju kod njega takvim umetničkim delima, koja su gotovo konkretno realizacije estetičkog paradoksa istovremeno posredovanog i izgubljenog znakovnog jezika. Tako, na primer, serija portreta koju je pod naslovom *The Texaner* napravio o Robertu Rauschenbergu, istovremeno ovaploćuje one umetničke mogućnosti, koje još mogu da ostanu u posedu umetnika nakon prestanka postojanja individuum »upijenog« efektom

tekuće trake (serijalnost kao umnožavanje i ponavljanje), odnosno posledice »kopije« — bića koje se realizuje u postepenom gubitku ličnosti: mogućnost proizvoljne varijacije, premeštanja subjekta, čak i njegove zamenljivosti. Čuveni *Portret Marilyn Monroe* varira prema različitim ritmovima iste tri slike tako, da dok fakat, da označeni ostaje nepromenjen, mogućnost proizvoljnog premeštanja, odnosno princip te mogućnosti zapravo već postavlja umesto prikazanog njegovu novu primalačku mogućnost posmatranja (*drugacije* — viđenje istog) za sadržaj estetičke fundamentalne relacije. Tu nastajuća napetost, promena ritma i modifikacija strukture zapravo postaje estetičko uputstvo, koje tematizuje sebe. To jest, na ovaj način samo recepcijsko zauzimanje stava koje će se inovirati postaje centralna značenjska intencija dela, suprotno onoj estetskoj realnosti, koja sada više nije isključivo svojstvo umetnosti. U suštini se zatim iz ove uslovljenosti može izvesti i taj protivrečan odnos, koji postmodernu umetnost vezuje za klasičnu modernost, odnosno za istorijsku avangardu.

U stručnoj literaturi koja se bavi postmodernom trenutno postoji izvesna terminološka višesmislenost upravo usled toga, što se ova pojava istovremeno vezuje, ali se takode i oštro razdvaja od ova obuhvatna pravca istorije umetnosti. Otuda sučeljavanje »modernog« odnosno »postmodernog« zavisi po svom sadržaju uvek od toga, na koji period analitičari primenjuju pojam »modernosti«. Većina (ne pod neznatnim uticajem frankfurtskih ideološko-kritičkih principa) suprotstavlja postmoderni modernost umetnosti 50-tih, 60-tih godina. Drugi smatraju paradigmatičnom klasičnu modernost prekretnice stoleća i početka ovoga veka, ali ima primera i za to, da se modernost 50-tih i 60-tih godina sučeljava kao »avangarda« sa umetničkim principima postmoderne. U svakom slučaju, čini se da se vrši kristalizacija jedne takve periodizacije, koja kao drugi talas klasične modernosti opskrbljava privedom »moderno« književnost i umetnost 60-tih godina, naglašavajući, da se u suštini u tom periodu pojavljuju prvi put i prve karakteristične kreacije postmoderne.²³ A istojski (strože formulisano barem književnoistorijski) obrat se doista može ustanoviti u jednoj takvoj, uglavnom istovremenoj smeni paradigme, koja je obezbedila izvanredan uzgon delima postmodernog duha. Na prekretnici šezdesetih-sedamdesetih godina u prvi plan nauke o književnosti dospelo je gledište — delujući plodotvorno do dana današnjeg —, koje u estetičnom u središte postavlja princip uživanja, oslovljenosti lepotom. Najmarkantniji znaci ovog obrata mogu biti dela R. Barthes-a *La plaisir du texte* ili Jauss-a *Literaturgeschichte als Provokation*. Mogli bismo reći i ovako: kada je koncepcija književnosti umesto (pravolinijskog) razumevanja tekstova prihvatila da differentia specifična estetičkog odnosa prema svetu bude uzajamnost umetničke komunikacije shvaćene kao govor, razumevanje nas samih u drugosti kao uživanje, vraćaju se prava onoj primalačkoj autonomiji i kreativnom estetskom stavu, koji je estetičke izražaja prve trećine veka ograničile na akt reproduktivnog »uživljavanja«. U isto vreme, u obema koncepcijama prisutna je smena naglaska karakteristična prve već na 70-te godine, koju je Umberto Eco formulisao u predgovoru *Imena ruže*: »U godinama kada sam otkrio tekst opata Vallet-a prevladavala je težnja, da se pisati sme samo iz razloga opredeljenosti za sadašnjost i sa namerom promene sveta. Danas, međutim, više nego deset godina dočnije, uteha »homme de lettres« — koji ponovo stiče svoje pravo dostojanstvo — sastoji se u tome, da ponovo možemo pisati za radost čistog pisanja. Tako se sada osećam slobodnim, da ponesen pukim zadovoljstvom pripovedanja ispričam priču Adsa de Melka (. . .), /koja je/ tako sjajno lišena svakog odnosa prema sadašnjosti i tako bezvremeno strana našim nadama i izvesnostima.²⁴ Klasična modernost, koja je prva revalvirala ulogu označitelja, osamostalila ih je od direktne mogućnosti odnošenja tako, što je nastojala suspendovati svaku vrstu materijalnosti znakovnog odnosa. Na malarmeovsku ideju »notion pure« je, pak, avangarda odgovorila potpunom materijalizacijom, pokušala je, dakle, bezostatno desemiotizovati jezik umetnosti. S te tačke gledišta postmodernost se jednoznačno može shvatiti kao direktan nastavak prekretnice stoleća i oštro se razlikuje od estetičkih načela istorijske avangarde. U tom meri, da stavlja pod znak pitanja i današnje mogućnosti oživljavanja avangardnog stava.²⁵ S druge strane, opet, neosporno je, da — naročito u likovnoj umetnosti — znatan deo postmodernih stvaralaca nastavlja i arsenal sredstava neoavangarde 50-tih i 60-tih godina, čak i onda, kada karakter akta idesemiotizaciju avangarde (kao, na primer, i sam Warhol u poslednjim godinama života) biva sužen na »prikazivanje« izolovanog znaka lišenog označenog. Tu je definitivno nestao fakat, materijalnost, a estetički znak nosi na sebi samo »kontekst« sopstvene oformljenosti kao moguću interpretativnu orijentir. Postoji, međutim, jedna tačka, gde suprotstavljanje postmoderne kako klasičnoj modernosti (i njenim naknadnim talasima), kako avangardi poprima gotovo obeležje manifesta. A to, dalje od semiotizovanosti ili terijalizovanosti estetičkog donosa prema stvarnosti, ne ostavlja sumnju u tom pogledu, da je postmoderni morala da se suoči sa stvarno korenito izmenjenim egzistencijalnim uslovima. Dok su dva velika pravca (ili u znaku hermetizma, ili u znaku neposredne intervencije) odbacivala svaku tradiciju, te tako postavili nepremostive granice između visoke i masovne kulture, dotle postmoderni proklamuje mogućnost neograničenog posedovanja naslednih umetničkih znakovnih sistema. A usled toga, što se elitističko odvajanje umetnosti potvrdilo u njenim očima kao iluzija, osnove svoga bića i ne oseća ugroženim onako (to jest: ne oseća ugroženim od masovne kulture), kako je to još zamišljala moderna prekretnice stoleća. Neopozivom joj se pre čini iskustvo, da se znakovni sistemi umetnosti kao »jezik« visoke kulture sve manje mogu suprotstavljati masovnoj kulturi, odnosno njenom jeziku. Sa tačke gledišta postmoderne naime iluzijom se pokazala čak i adornojska distinkcija, prema kojoj postindustrijsko društvo nije u stanju integrisati takvu umetnost, koja ostvaruje kritičku estetiku negativiteta. (Prema iskustvu faze koja je usledila nakon modernosti najoštrija društveno-kritička intencija može biti isto tako dokazom etabilarnosti, kao mnogo proklinjani stav »Lust am Text«). Dok su u izvesnom smislu klasična modernost kao i sama avangarda smatrali sebe kontra-kulturom, »postmoderni senzibilitet našeg doba se razliku-

je predusod od modernizma i avangardizma upravo po tome, da pitanje kulturnih tradicija fundamentalno i na nov način postavlja kao estetičko, političko pitanje.«²⁶) Pitanje održavanja tradicije pojavljuje se u postmoderni povezano sa izmenjenim uslovima umetničke reprezentacije, i to u takvom upitnom horizontu, koji, u istorijskim formama umetničkog govora o svetu više ne smatra primarnim viđenje stvarnosti pojedinog stvaraoca, ne značenje životnog sveta koji se predočava u umetničkom delu, već vrednosne mogućnosti apstraktne interpretacije bića, koje se mogu zahvatiti u modalitetima formi govora. To, da li se govor tradicije pokazuje sposobnim za saopštavanje spram diskreditovanog mišljenja sazdanog na načelu celine, odnosno kakav dijalog mogu uspostaviti u tradiciji estetski opredmećeni modusi viđenja (nezavisno i odvojeno od označeno) kao književne forme gledišta sa onom literarnošću, koja je prinudena na tematizaciju sopstvenog znakovnog sistema

besplatan cirkus za feriku maka janoš siveri

*Sedim brigu ne beri
još i ti možeš sedeti Feri
prašinu s tvog šešira
kiša spira*

*Slobodnim subotama i nedeljom
zolje setne mušterije
kruže otromboljeno iznad
razdešene moždane mašinerije*

*Za naše jemstvo
zamene veselije
čvorovati kočevi
zabijeni u saksije*

*Okolo nas razapljeni
kunjaju idoli od reči
najbolje će biti
na vreme pobeći*

*Što se mene tiče
dovoljno je to
sveže pocepani svet
terpentinom briše nebo*

*Nek se međusobno proždiru nabujali organi
ne terajte me ja ih neću jesti
moždinu iz kostiju mojih
nemojte istresti*

*U podsvest iako je prilično
plitka uzansa
zavirujem da li mi je preostala
još neka šansa*

*Lice mi ruke bela pena
pepela preli
skrndaćićemo se u blagostanje jednom
još i mi Feri*

*Ali pre nego što zakovnem nad rakom
oholo ću uklesati slova porazna
JANOŠ SIVERI SAM BIO
TO MI JE BILA KAZNA*

**S mađarskog:
Sava Babić**

1. HANS-GEORG GADAMER: Was ist Geschichte? (Anmerkungen zur ihrer Bestimmung). Neue Deutsche Hefte 1980/3. 456.
2. JÜRGEN HABERMAS: Die Neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt a. m. 1985, 145.
3. MICHEL FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. m. 1974, 460.
4. JEAN-FRANCOIS LYOTARD: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? Tumult 4 (1982), 141.
5. LYOTARD: Das postmoderne Wissen, Graz-Wien 1986, 19-29.
6. Ibid. 175-193.
7. V. SEYLA BENHABIB: Kritik des »postmodernen Wissen« — eine Auseinandersetzung mit Jean-Francois Lyotard. In: A. Huyssen — K. B. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986, 103.
8. V. HABERMAS: Die Theorie des kommunikativen Handels I-II Frankfurt a. m. 1981., ali posebno: Die Moderne — ein unvollendetes Projekt. In: Kleine politische Schriften, Frankfurt a. m. 1981, 444-465.
9. JACQUES DERRIDA: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a. m. 1972, 424.
10. LYOTARD: Das postmoderne Wissen, 41.
11. Ibid. 191.
12. Ibidem 188-189.
13. PETER SLOTERDIJK: Kritik der zynischen Vernunft, II. Frankfurt a. m. 1983, 941-942.
14. FOUCAULT: Schriften zur Literatur, Frankfurt a. m. /Berlin/ Wien 1979, 79.
15. FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge, 98.
16. LUDWIG WITTEGENSTEIN: Logische Untersuchungen, Frankfurt a. m. 1971, 43.
17. Up.: UMBERTO ECO: Széjgyezetek a Rózsa nevéhez, Nagyvillág 1987/4. 580.
18. FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge 120.
19. V. FRIEDRICH NIETZSCHE: Werke. Kritische Gesamtausgabe (Hrsg. von G. Coli/M. Montinari) Bp. III/1. Berlin-New York 1972, 33.
20. Prvi stih je nastao 1927., mada je pesma dovršena tek 1943.
21. HANS ROBERT JAUSS: Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: R. Lachmann (Hrsg.): Dialogizität, München 1982, 24.
22. Up.: ULRICH GMÜDER: Ästhetik — Wunsch — alltäglicheit, München 1984.
23. ANDREAS HUYSSSEN: Postmoderne — eine amerikanische Internationale? In: Huyssen — Scherpe: Postmoderne. . . 13-25.
24. ECO: Der Name der Rose, München 1986, 12.
25. V.: CHARLES NEWMAN: The Post-Modern Aura, Northwestern University Press, Evanston 1985, 45-52.

S mađarskog: Mirko Gotesman