

drugost kao prisutnost (II)

postmoderna epohalna svest i literarnost
erne kulčar sabo

AUTOTEMATIZACIJA,
INTERTEKSTUALNOST

Da bi ovaj pojam stilskog pravca američke arhitekture mogao da postane tako naglo jedna čitava epohalna svest, neka vrsta označitelja modusa egzistencijalnog osećanja, bilo je potrebno da se u samoj uslovljenosti razmišljanja o biću odigraju značajne promene. I tako — u poređenju sa prekretnicom stoleća — nije toliko upadljivo javljanje novih principa interpretacije bića, već presudno onaj diskurs (po svojoj formi i modalitetu obnovljen), sa kojim se filozofsko mišljenje sedamdesetih i osamdesetih godina pokušava suočiti sopstvenom određenosti. Znakovno i jezičko-centrički karakter ovog načina analize može se, s jedne strane, vratiti na one istorijske promene, koje su se odigrale u razvijenim industrijskim društvima (rad kao kompetencija posjedovanja informacijsko-komunikacijskih sistema), a s druge, na onu tradiciju u modernoj istoriji misli, koja je odnos čoveka prema svetu tumačila kao znakovni odnos, te je i u oblicima ove upotrebe znaka otkrila elemente delovanja. Beskonačnost, koja se u reprezentacijama principa totaliteta, u totalitet-hipotezama ne može zahvatiti (kao »realnost«) pojavljuje se ovde sve očiglednije kao pitanje jezika, znakovnost, zato jer i odnos prema svetu može da poprimi formu samo u susretu sa drugošću. Analizirajući filozofiju Levinasa Jacquesa Derrida je ukazao na to, da se filozofija, koja se smešta između hajdegerovske subjektivnosti i huserlovske neutralnosti (logos kao reč koja pripada nekome, odnosno nikome), može da prelomi objektivitet logosa, odnosno relativnost subjektiviteta tako što će primarno polaziti od odnosa prema postojećem drugom: »Ovo »govorenje drugom« — ovaj odnos prema stranom kao prema ličnosti koja govori, ovaj odnos prema nečemu »postojećem« — prethodi svakoj ontologiji. To je najvažniji odnos u biću.«²⁷) Kada Eco-ov mladi iskusnik i pripovedač doživljava telesnu ljubav kao elementaran egzistencijalni odnos, to onda ima gotovo važenje primera, a prema mestu koje zauzima u romanu ta scena je od ključnog značaja. Jezik komunikacije vođene sa nepoznatom drugošću tu najpre nadmašuje »jezik« njemu dotad poznatih reči — potom identitet stečen u samospoznaji posredstvom drugosti preuređuje značenje znakova koji počivaju na konvenciji i čini očiglednim za Adsa, da referencijalnost reči nije funkcija postojećih stvari, već odnosa sa drugošću, sa stranošću: »Iz mene su izbile i dolazile mi na jezik takve reči, koje su se učvrstile u najdubljim slojevima mog pamćenja i ja sam zaboravio, da su one nekoč u Pismu ili u knjigama svetaca služile tome, da izraze istine i osećanja sasvim druge prirode. Ali, da li je bilo stvarno razlike između one uzvišene ushićenosti o kojoj su govorili sveci i one vrele pohote, koju je moja uspaljena duša osećala u tom trenutku? Istina, priznajem, u tom trenutku je u meni ugasnuo svaki budni osećaj za drugost. A to je, meni se čini, uvek znak pomeranja i stvaranja u provaliju identiteta.« (Ime ruže)

Identitet stečen u doživljaju odnosa prema drugosti upućuje upravo na ono pomeranje naglaska, koje smo već naznačili u prethodnom tekstu: revelacija ponovnog spoznavanja »u početku beše reč« stoji i ovde iza ljubavnog doživljaja tematizovanog kao komunikacijski egzistencijalni odnos. Postmoderne književno-istorijske koncepcijske forme otkrivaju takoreći nezavisno od prostora svetske književnosti tekstualnost ovakvog smisla — kao cilj umetničkog dela i kao njegov krajnji uzrok. Jer u krajnjoj liniji Adsove refleksije pronalaze u pomeranju značenja »nadirućih reči« nove sadržaje odnosa ličnosti prema biću i samome sebi. Literatura »linguistic turn« — a doista nije usmerena na tzv. odslikavanje sveta, pa čak ni na stvaranje fiktivnih realnosti, već hoće da kreira izričito tekstualne svetove, gde reč ostaje u sopstvenom prirodnom mediju, a značenje joj se multiplicira tako, što se povratno odnosi u prvom redu na aktuelni književni diskurs koji ju je stvorio. Ako se mađarska književna postmoderna vezuje po nečemu za evropske uzore pravca, onda se to svakako ne odvija kroz takve akcidentalne i sa tačke gledišta srodnosti slike sveta irelevantne motive, kao što je Temesijev roman, koji zabavno pričanje otkriva kao nešto što je diferencijalno specifično. U Prašini naime nema traga upravo onoj dubokoj poetičkoj (dakle: svetonazornoj) dilemi, u kojoj se ovaploćuje protivrečnost između onemogućavanja²⁸) »grand récit-a«, narativnog znanja i nasluđujuće estetičke funkcije pričanja o svetu. (Poetički trik *Imena ruže* — ako se sme mo izraziti tako — sastoji se u tome da u međuvremenu, dok prividno ostvaruje jednu tradicionalnu velikopepsku pripovedačku formu, on ujedno ukazuje na raspad »grand récit-a«: naime, primaocu naviknutom na način čitanja »grand récit-a« delo u krajnjoj liniji ne nudi tzv. identifikacijske modele. A bez takvih »grand récit« uopšte ne može ni nastati.) U novijoj mađarskoj epici se zapravo jedino *Esterhazy* vezuje svojim pisanjem romana do te mere za postmodernu tekstualnost, da se »svet« njegovih dela načelno više ne može principijelno rekonstruisati odvojeno od medija aktuelne jezičke realizacije. »Bilo da je modiš, bilo fosilno, ne bojim se ispovediti, reči su meni glavni oslonac, te silne zastarele reči, prividni crteži rečenica, likovanja što prskaju iz usta mrtvih muških, reči, koje kao da su iz takvog sveta — prčinja se odavle — u kojima jest ono, što je nedostavno u meni...« — *Sedamnaest labudova*, odakle potiče ovaj fragment, predstavlja naročiti slučaj ovakvog »stva-

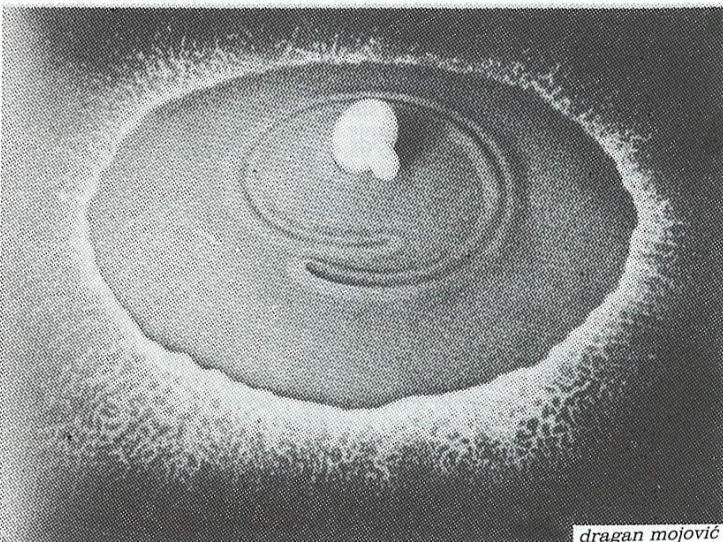
ranja sveta«, jer izjave anahronističkog jezičkog »prostora« istovremeno ne isključuju ni naknadno kreiranje jednog »mogućeg sveta« i stvaraju (višeznačan) kontrastivan odnos između *svetskosti* priče, odnosno njegove *tekstualne* ispričivosti. Međutim, jezičko-centričnost postmoderne, postupak kojim se tekstualnošću potiskuje ono što je svetsko intenzivira znakovni karakter reči na taj način, što je istovremeno ipak ne smatra apsolutnim logosom koji govori umesto nas. Ovde je reč čuvar značenja koje se ostvaruje u upotrebi, ali bez fiksiranog i ustaljenog znakovnog odnosa, budući da umetnički jezik može da ostane u posedu stvaraoca samo posredstvom performativne (po principu drugosti) primene.

Revalorizacija umetničkog stava koji se okreće protiv upotrebe znaka izgrađena na potpunoj, zatvorenoj reprezentaciji pokazuje se nedvosmislenije kod onog *Barthes-a*, koji i kritički smisao umetničke *akcije* smatra takvim jezičko-imanentnim činom: »Izmena klasične klasifikacije, pomeranja govora sa njegovog mesta — jeste toliko, koliko i napraviti revoluciju«²⁹). U cilju opisivanja današnjeg položaja postindustrialnih društava — kao što smo videli — i *Lyotard* se prihvatio konstrukcija teorije jezika. Ali je možda još poučnija operacija, kojom postmoderno situiranost vraća na raspadanje tzv. »velikih pripovesti«. *Lyotard* polazi od toga, da je svako veliko razdoblje identitetnim i normativnim formama »grand récit-a«, koje su gotovo na način modela i dalju interpretabilnost referenta (predmet pripovetke). Ako je predmet »velike pripovesti« bio individuum, onda u tom smislu, da se njegovo ostvarivanje moglo dogoditi jedino prema modelu ove velike pripovesti epohe, ali ako je kojim slučajem odstupao od njega, sam model nije obezbedio. Na taj način je u »velikoj pripovesti« otelovljena jedna vrsta narativnog znanja, koja — usled ujedinjenih kompetencija ispričivosti sveta — nije zahtevala legitimaciju. Osnova ujedinjavanja jeste to, da se društvene kompetencije još mogu definisati, budući da sama »velika pripovest« sadrži kriterije mogućnosti stvaranja celovite perspektive. Otuda poredak društva poprima oblik zapravo u ograničenosti pripovednih perspektiva.³¹) Međutim, s obzirom na okolnost da postmoderno doba ne raspolaze takvim »velikim pripovestima« koje nude ovakve identifikacijske modele, i sama legitimacija postaje sporna. Dok su »velike pripovesti« posredovale forme poimanja, dotle postmoderno razdoblje može da stekne savremene legitimacijske forme poimanja samo logikom jezičke igre: legitimitet postaje predmetom, referentom jezičke igre, s obzirom da više nemamo gotove uzore i modele za preglednost tzv. »velike celine«.

Ako umetničko delo interpretiramo kao opredmećenje estetičke forme u društvu mogućih legitimacijskih modaliteta, onda postaje razumljivo zbog čega postoji tako tesna veza između postmodernog traganja za tradicijom, odnosno, umetničkog ideala koji odbacuje jedinstvenu perspektivu predočavanja i koji je dezintegriran, eklektizirajući, pa čak i bezžanrovski. Postmoderne teorije naime tvrde, da predmetnost predočena kao organska svetska celina može da postoji samo tamo, gde izvesna mera zajedništva slika sveta obezbeđuje u vidu aksiomatskog sistema razumljivosti poruke obuhvaćene u ovoj predmetnosti. Kada, međutim, postaje sporna sama interpretabilnost ove svetske celine kao *celine*, umetnička dela se otvaraju prema takvim svetovima, koji se mogu zamisliti jedino u tekstualnom prostoru, jer nema postojećih formi tumačenja opstojećih kondicija. Kriza iskazivosti i saopštljivosti vodi eksperimentu sa različitim formama jezičke upotrebe, a u isto vreme i oživljavanju takvih istorijskih modusa viđenja, koji su raspolagali jezičkim ekvivalentima reda otelovljenog u »velikom pripovedanju«. U prvom redu su naravno modusi viđenja sačuvani u stilu, u modalitetu, u logici estetičkog znakovnog sistema koji se primiče realnosti. Međutim, takav poetički dijalog, mešanje stilskih formi — što je od *Joyce-a* do *Pynchon-a*, od *Eca* do *Esterhazyja* jedna od najupadljivijih oznaka nove epike — to ne znači jednostavno okretanje u prošlost. To mnogo pre dokazuje onu mogućnost aktualizacije jezika književnosti, koja sledi iz neispitanosti estetičkih znakovnih formi, iz nemogućnosti njihovog fiksiranja. Iz takve autonomije, koja nije vezana za referenta, ali neodređeno ipak sadrži širok krug referenata, budući da se u njima — u načinu upotrebe jezika — opredmetila neka od formi estetičkog-svetonazornog odnosa prema referentima. Potom se kao međuigra takvih važećih i postojećih literarnih formi gledišta mogu stvoriti vrlo složene tekstualne »realnosti«, te tako tvore značenja koja se sada već mogu tumačiti jedino u znakovnom mediju literarnosti. Ne na način analognog stvarnosti, već multiplikacijom jezičkog značenjskog prostora formiranog od strane sistema znakova: u takvim slučajevima tekst ne posreduje nekakav, u formi teksta prikazan »prizor« ili »segment sveta«, već daje takve poetičke orijentire, koji u čitalačkom iskustvu akumulisane (asocijabilne) predstave preuređuju prema jednoj ne-integrativnoj, centra lišenoj od formativnih principa spoljašnjeg sveta nezavisnoj logici. Nije paradigmatika realnosti, već jedna dosad nedoživljena *sloboda* i *individualna* protegljivost estetičkog značenjskog sveta omogućila postmoderno preokretanje granica iskustvenosti. Pre svega time, što je postmodernost dodelila modusu jezičke uobličivosti bezuslovno i primeran značaj u odnosu na *svaki drugi* poetički činilac. Zbog toga mogu u *Pynchon-ovim* romanima opstajati zajedno pripovedačke forme, i to bezbrojne, koje su ponekad uzajamno dijametralno suprotne po stilu i percepciji sveta, a zbog istog razloga su, jer fikcija stvara u prvom redu tekstualni prostor a ne iluziju stvarnosti, kod *Esterhazyja* mogli nastupiti kao likovi drugi mađarski pisci (*Mikszáth*, *Kosztolányi*, *Geza Csáth*), ali iz istog razloga može da reflektira u jednoj priči iz XIV veka Eco-ov pripovedač na *Lyotardove* teze.

Iz svega rečenog sledi da postmoderna literarnost ne smatra bivstvenim uslovom umetničkog dela postojanje jedne ličnosti koja se iza dela ocrtava poput epistemološkog subjekta, a koja bi mogla biti protumačena kao »ishodišna tačka« poruke koju posreduje delo. Ako u postmodernom umetničkom delu oblikovanje biva usmereno upravo ka tome da isključi mogućnost davanja odgovora na pitanje »ko govori?« to onda znači, da na mestu dela-subjekta nalazimo samo sistem struktura, paradigmi, opozicija i tekstualno-imanentnih poetičkih relacija.

To jest, takve znakovne forme, koje su u uzajamnom odnošenju, koje se nisu organizovale u strukturu u smislu usmerenosti na predmet, nego slede logiku intertekstualnosti. Poetičke znakovne forme ne odnose se ni posredno na realnost, već jedne na druge, budući da jedino kao znakovi znakova znakovima dostupne stvarnosti mogu da stvore estetičko značenje. Estetička preformiranost je, opet — sledstveno jezičko-istorijskom bivstvenom modusu književnosti i umetnosti. — nezamisliva bez principa intertekstualnosti. Bilo koja nova estetička upotreba znaka može da stekne važenje za sebe jedino reinterpretacijom konvencija koje sadrži u sebi, odnosno, ono se kvalifikuje kao novo samo u odnosu prema tim konvencijama, kao novo, kao poznato ili kao već prevladano. Ova opšta ontološka datost jezika umetničkih dela je mogla dospeti u središte umetničkih pogleda postmoderne iz tog razloga, što umesto ja—svet—relacije klasično empirijskog i racionalnog sadržaja fundamentalnim doživljajem epohe smatra upućenost na znakove. Poučno je, da Eco-ov roman, koji sučeljava predstave reda i haosa, izaziva privid organskog pripovedanja samo u onom sloju prikazivanja, u kome je predmet sižea otklanjanje opasnosti od ugrožavanja autoriteta reči. (Jorge uređuje da budu ubijeni svi, koji bi se u principu mogli domoći aristotelovske teorije komičnog, koja otelovljuje drugu vrstu reči). U isto vreme, delo u celini ipak ne naglašava isprepletanost kriminala i politike, pa čak ni borbu protiv toga, već to, da autoritet reči može slomiti samo moć druge reči. Moć druge reči, koja stvara novu ja—svet—relaciju. Međutim, u posed ove interpretacije može da dođe jedino onaj čitalac, koji ne sledi shvatanje znakova kao sredstava priče, već udovoljava poetičkim putokazima datim na naglašenim mestima u delu. Adso, naime, citira Jovanovo evanđelje na početku svog pripovedanja (»U početku beše Reč, i Reč je bila s Bogom, i Bog beše Reč.«), a rukopis završava sledećom rečenicom: »Nekadašnja ruža stoji ovde još samo po svom imenu, nama postaju puste reči.« Suprotno upućenosti na reč, na imena (znakovne) *Ime ruže* dakle smatra nominalno čitanje za uslov odgonetljivosti značenja. Onaj način recepcije, koji ne sledi znakovni odnos »vertikalnog« smera (fiksirano označavanje stvari), već horizontalnu intertekstualnost, to jest znakovnost koja se raspoređuje po beskonačnim lancima. Drugim rečima, u krajnjoj liniji princip autoreferencije, koji je zastupala Gertruda Stein: a rose is a rose is a rose is a rose. . .



Princip intertekstualnosti, ukidanje granica među tekstovima čini zatimvidljivim poreklo onog procesa, kojeg je kritika kod nas s početka zapazila (ako ga je prepoznala) sa izvesnim zaprepaštenjem: naime, pojavljivanje neoznačenih citata, pre svega u delima Esterházyja i Tandorija. Valjda i ne toliko zbog toga, što joj je zasmetao postmodernizam ili neosecesionizam, nego je smatrala da se takvim postupcima razara tzv. — jedinstvenost, zatvorenost i neponovljivost umetničkog dela. Međutim, u ovakvim montažama citata ne otelovljuje se samo princip intertekstualnosti, da niti jedan bivstveni modus književnog teksta ne dozvoljava da se ne vodi računa o konvenciji sadržanoj u tradicijama, već i to, da postmoderni umetničko delo na neki način kao da pokušava da prekorači sopstveni ograničeni horizont formama gledišta drugih tekstova i modaliteta. I kao na prepad učiniti razumljivim to, što je iz upitnog horizonta i sa sredstvima koja stoje na raspolaganju neuhvatljivo. Da u sada izgovorenoj reči govori i reč koja joj je prethodila, takvo je fundamentalno iskustvo postmoderne literarnosti, sa kojim je praktički poetičkim putem bio u stanju da iznova formuliše svoj odnos prema tradiciji. Kada proklamuje, da je zapravo svaki književni tekst intertekstualni fenomen i kao znakovni sistem u nekom smislu je uvek areferentan, onda primarna namera se ovde ne sastoji u ograničavanju estetičke logike kreiranja sveta od ne-estetičke izrazivosti sveta (mada je i to prisutno), nego stvara takav interpretacioni horizont, u kome — suprotno klasičnoj modernosti i avangardi — postmoderni umetnost prepoznaje sopstvenu istorijsku uslovljenost. Baš suprotno onim nivelirajućim i simplifikatorskim tumačenjima, koja sa stanovišta kritike ideologije čitavu postmodernu sagledavaju suspensoratorom istoričnosti, dakle retrogradnim i konzervativnim pravcem. . . gubitak istorije znači istovremenost svega sa svim; postmoderna svest ne raspolaže zamašnjim vremenskim horizontom, nemirno lebdi između prošlosti i sadašnjosti; a svoje estetičke forme sakuplja bez selekcije iz imaginarnog muzeja tradicije.³²⁾

Naime, eklekticizmu stila ne vodi areferencijalna upotreba znaka (što se u literaturi najčešće ostvaruje kroz tekst koji tematizira samoga

sebe): tekstovi koji citiraju istorijske forme gledišta kao elementi citata izražavaju upravo tu uslovljenost, da i samo obrazovanje značenja predstavlja radnju istorijske prirode, da citirani tekst isto tako izlazi u promenjenom stanju iz literarnog dijaloga, kao značenje gestova koji ga evociraju — uspostavljaaju. Ovde cilj ovog specifičnog oblikovanja nije stvaranje istovremenosti i paralelnosti, čime se suspenduje istoričnost, već inovirana kombinacija preformiranih značenja i njihova ponekad fascinantna usklađenost u međugri: to, da u dijalogu i tradiciji može progovoriti drukčije, kao drugost. Time postmoderni literarnost ne daje samo istorijskom modusu bivstvovanja književnih tekstova od svega dosadašnjeg eksplikovaniji — budući da je to predočeno neposrednim preuzimanjem tekstualnih korpusa — dokaz, već istovremeno u suprotnosti prema ovoj tradiciji pokušava definisati i sopstvenu istoričnost. Neobičnu dvosmernost »back to the future« — a suprotstavljajući avangardnoj iluziji apsolutne sadašnjosti: bez posedovanja vrednosti prošlosti ne vidi izgleda za suočavanje sa otvorenom budućnošću.

U poetičkom oblikovanju se zatim pojavljuje tako široka skala ovih postupaka kreiranja teksta, da nam mogu iskrnuti teškoće i prilikom označavanja krajnjih tački. Ako, međutim, prihvatimo tezu, prema kojoj »ne-referencijalna metoda ne može da stvori takva značenja, koja prekoračuju tekst ili prekoračuju proces pisanja koji se ogleda u tekstu«³³⁾ — onda od spoljašnje nereferecijabilnosti dela kao što su *Ulysses* ili *Finnegan's wake* od dela koja demonstiraju nemogućnost obrazovanja značenja pred nama stoji takvo područje, u kome od mogućnosti udvostručavanja teksta i priče u zamenljivim tekstualnim umecima, unutrašnjih i spoljašnjih razigravanja, kroz strukturu koja reflektuje — održava samu sebe do najraznovrsnijih varijanti permutacije značenja mogu biti poredana dela takvih autora, kao što su John Barth, Robbe-Grillet, Handke, Botho Strauss, Thomas Bernhard, Italo Calvino, Borges, Butor, Johnn Hawkes, Barthelme, Vonnegut, Nabokob, Elfride Jelinek itd. Od egzemplara autoreferencijalnog obrazovanja teksta koji mogu da važe kao modeli zacelo još i posebno treba da izdvojimo pisanje romana Thomasa Pynchona. Ne samo kao pisanje reprezentanta jednog određujućeg pravca postmoderne epike, već i kao dosadašnje životno delo jedne od najspektakularnijih figura moderne svetske književnosti. (Količina građe i informacija nagomilana u Pynchonovim romanima mogla bi da postavi na dnevni red i pitanje, ima li čitaoc posla sa jednim jedinim stvaraočem, a ne sa nekim stvaralačkim timom — imajući posebno u vidu motive koji zahtevaju sasvim specijalna stručna znanja — premda sve to jedva da ima značaja sa stanovišta prosuđivanja teksta kao apsolutne književnoistorijske činjenice. Sem eventualno u tom smislu, da u postmodernom razdoblju treba ubuduće dati novo tumačenje naših pojmova o stvaraoču.) Pynchonovi romani, koji »red« haosa predodžavaju s pomoću brojnih varijanti areferencijalnog kreiranja teksta, uvode čitaoca u takav difuzan svet, u kome likovi stupaju na scenu neizbrojano i prema logici slučajnosti (sa čitavim svojim mikrosvetom) — li-birintni multiplicirana radnja lišena smera zajedno i sa svim svojim realnim elementima stvara samo takve »realnosti« kojima značenje može obezbediti samo unutrašnje povezanosti nastale stvaranjem teksta. Daje od granica teksta ove veze gube svoj smisao, junaci se ne mogu identifikovati kao referencijalni nosioci značenja: njihov svet može da oživi isključivo u delu.

Među junacima Gravity's Rainbow — koji su stanovnici jedne podzemne protivrakete i eksperimentalne stanice — usled ugroženosti svaki mogući ljudski odnos biva oživiljen jedino u deformisanom liku — čije se varijacije prostiru od onemogućavanja komunikacije do potpunog i ponižavajućeg poništavanja autonomije drugog čoveka. Glavnijunak, izvesno Tyrone Slothrop, koji ispituje načine zaštite od raketa V2, kojima je svojstveno što ih nije moguće otkriti unapred i parirati njihovom napadu, u potrazi za jednim naročitim aparatom, koji menja zakone gravitacije, i sam nestaje iz našeg vidokruga: ne samo kao romaneskna figura, već i kao poetička tačka orijentacije lavirinstnog sveta dela, pri čemu oduzima čitaocu mogućnost da se snalazi u pripovesti. Ali mogućnost interpretacije romana ima i brojne druge naznake, koje odgo-netanje ne ograničavaju na sam Gravity's Rainbow, već upozoravaju čitaoca na kontinuitet koji tvore Pynchonova dela, ka na jedan specifičan slučaj intertekstualnosti. Nije, naime, slučajno, da je dominantni motiv romana Gravity's Rainbow, spomenuti V2, konačni uzrok naročitog raspoloženja koje projevava ovim delom, onog što se naziva »feeling of being after«, što je tipično postmoderni, raspoloženje koje u isto vreme upućuje na Pynchonov prethodni roman V, čija se radnja odigrava u kanalizaciji grada Njujorka, i to kao na svoju preteču, dakle preteču novog dela. (A u izvesnom smislu i kao na preduslov svoje interpretibilnosti). I pri svemu tome, tekst romana, koji iziskuje izuzetno koncentraciju prilikom čitanja prepun je takvim višesmernom upućenim izjavama, koje nisu samo neophodni elementi aktuelne naracije, već se mogu protumačiti i kao putokazi kojima se potpomaže prepoznavanje načela »organizacije priče«, štaviše, istovremeno čak i kao apstraktni filozofski pogledi pripovedača: »Kontrola je premeštena unutra. Čovek više nije prisiljen, da pasivno trpi od takvih sila, koje pridolaze spolja — kao što duva vetar. . . Kao da. . . (. . .) Kontrola koja je dospela unutra značila je priznavanje jedne gotove činjenice: to, da se raskinulo sa Bogom. Ali su na njeno mesto postavili jednu veću i opasniju iluziju — iluziju kontrole: »A izaziva B«. To je greška, Apsolutna greška. Niko ne izaziva ništa. Stvari se jednostavno samo dešavaju. A i B ne postoje, već su to samo imena takvih delova, koja bi zapravo trebala da budu nerazdvoji-va. . .

Međutim, u postmodernom oblikovanju teksta nije samo osobeno nevezan položaj pripovedačkih jedinica ono što omogućava promenljivost važena pojedinih izjava. S obzirom na činjenicu, da tekstovi ovog tipa nisu podređeni logici interpretacije iskustvenog sveta, štaviše, ponekad samu jezičkosemantičku heterogenost podižu na nivo pravila (Barthelme, Barth, Botho Strauss, Bienek), ne raspolažu takvim poetičkim integrativnim principima, koji bi obezbedili epičku procesualnost tradicionalnog pripovedanja. Umesto povezanog toka, koji daje iluziju stvarnosti ili je analogan stvarnosti, ovde stupaju takve metaforičko-

-fragmentarne, ili upravo aleatoričke strukture, koje na segmente raščlanjavaju eventualno testualne jedinice koje se ponavljaju i koje su promenljive, metatekstualni tipografski znaci ili citati koji otelovljuju diskontinuitet. Isprekidanost, ispuštanje, »slepi motiv«, stalna retardiranost i nedostatak središta — sve su to signali, da ovi tekstovi opredmećuju na jeziku dezintegriranog pripovedanja okolnost, da sama mogućnost pripovedanja postaje sporna, kada se ne može zahvatiti ona temporalnost, u kojoj nastaje autoidentitet individua kao priča. Iza sudbine koju nije moguće ispričati nema identiteta, jer samo organski izgrađeno biće može raščlanjavati i učiniti sa strane konačnog, definitivnog stanja ovog procesa »procesualnom« bilo koju uzastopnost. Na mestu ličnosti se pred nama prikazuje samo takvo »prazno mesto«, do kojeg doduše mogu dopreti različiti uticaji, ali koji karakter, ličnost ostavljaju za sobom decentrisano i u stanju raspadnutosti na delove, ali ga ne stvaraju: ne neki način osvetljavaju u svom deseminiranom karakteru onu univerzalnu predstavu subjekta, koja je bila toliko izrazita fiksna tačka slike čoveka klasične modernosti. U literaturi postmoderne se oporaba od takvog principa ličnosti, koji je u linearnim epičkim strukturama — u smislu pretvaranja u nešto — ne samo što je mogao obezbediti ciljni princip pripovedanja (roman razvoja, roman odgoja), već je ostao integrativni faktor čak i u takvim delima, u kojima radnja već nije mogla da ispuni svoju funkciju stvaranja priče (*U potrazi za izgubljenim vremenom, Čarobni breg, Čovek bez svojstava*).

Da su intertekstualni dijalog vođen sa pisanom tradicijom, stilski elekticizam koji prividno suspenduje karakter priče i areferencijalnost (ili kao gubitak predmeta, ili kao autorefleksija teksta) kao naglašene karakteristike postmoderne literarnosti i to naglašeno poetičko-formativnotehničke karakteristike *vezane za tekst* — nije slučajno iz tog razloga, što se kriza na koju ova dela odgovaraju, i sama nastala u svetu komunikacijskih formi, u tome da je jezik postao sporan. Da je kriza postala bivstveni problem, njen ontološki značaj sagledivi su sa te strane, da mogućnost postavljanja pitanja o biću postmodernost interpretira kao funkciju komunikativnog odnosa ja i drugi (drugost, stranost. Otuđeno se njene književne formule mogu pronaći u najpročišćenijem vidu kod Becketta, gde se biće po prvi put pojavljuje nedvosmisleno kao dijalogicitet, kod njega postaje besmislenost bića »sadržaj« onemogućene jezičke komunikacije). Međutim, postmodernost ne podvrgava ovaj odnos takvim objektivitetima i nužnostima, koji vodeći poreklo *izvan* ovog odnosa mogu da se podignu na nivo zakona univerzuma. Ja i drugost samo sa transcendentnim značenjem. Nakon što se oporilo od deističkih slika sveta, čini se da u postmodernom razdoblju individuum previjavlja drugi veliki talas krize koju je pokrenula prekretnica stoleća kao »language animal«. Iz tog razloga slika ličnosti književnosti koja se povlači u jezik nužno vodi ka izvanredno jasno ograničenim alternativama individue koja se rastvara u tekstu, subjekta koji se može interpretirati jedino kao tekstualna pozicija. Raspadom legitimacijskih pripovesti ova slika čoveka čuva sada već eventualno paradoksalnu šansu samoidentičnosti ostvarljive u »difference«-u, slika čoveka koju tako bogato reda postmodernost od fragmentarnih formi do principijelnog poricanja jezičke tvorbe značenja.

Kao obično kod tekstocentričkih pravaca, tako ni za ostvarenja, produkti postmodernosti ne karakteriše simbolisanje tema ili motiva, njihova upotreba u tu svrhu. Ako takvih motiva ipak ima, onda je jedan od njih obavezno motiv ogledala, kojem Foucault isto tako posvećuje istaknutu pažnju u svom glavnom delu, kao što to čini Wim Wenders u filmu *Pariz, Teksas*, a što se kao značenjski bogat motiv jednako pojavljuje i kod Pynchona, kao kod Esterházyja. Suština tehnika ogledala — što se doduše menjalo zavisno od formi primene — može se uopšte uzeti iz ideje identičnosti odraza i odraženog predmeta. Za nas je iz ove tradicije zanimljiv taj način tumačenja, kada odraz (otelovljen, na primer, u motivu Doppelgänger) postaje sredstvo dvostrukog identiteta, udvostručenog označavanja stvari — kao u vreme romantizma. Ovo poimanje je na takvoj nedvosmislenoj vezi znaka i označenog, koju je bilo moguće problematizovati iz tog razloga, što su slika i odraz, ego i alterego (kod Chamiso-a: čovek i njegova senka) u načelu razdvojeni.

Stapanje stvari i odraza, kao motiv koji sugerise perfekciju (postmodernog) načina pisanja javlja se i kod Esterházyja: »A sada već stvarno pada tacna, sada već da! Ne, ne događa se to, jer u poslednjem trenutku šegrtu polazi za rukom da čitavu tacnu zajedno sa tetrebom ravno pritiska na jedan od zidnih ogledala. Tetrebi i njihov odraz postaju jedno. A tamo stoji grofov kmet, kosa mu se znajavo lepi za čelo i neobičnim, suludim trijumfom u glasu uzvikuje: EVO GA! EVO O-G-A! (*Agnes*) Pošto je lakej koji balansira sa tetrebom pisac, a ličnost koja trijumfuje sam pripovedač, očigledno je da epizoda ima alegorijsku višeznačnost: poistovećenje odraza i predmeta, znaka i označenog jeste kreativni trenutak dela, jer svako umetničko stvaranje ima svoj krajnji smisao u identitetu zahvaćenom i prikazanom kao vrednost. Nije dakle reč o tome, da bi zadatak postmoderne bi reprezentovanje takvih fundamentalnih vrednosti. Mnogo pre o tome, da se toga treba prihvatiti u takvoj situaciji, u kojoj »u nepristutnosti (absence) suština i ontoloških središta čovek mora da ostvari sebe i svet kroz jezik, dakle poststrukturalno, razdvojeno od sveta predmeta«.³⁴⁾

ja seks/ istina govorim

(miller, henry: sexuss)

radoman kordić

Eros nema ni oca ni majke; rođen je iz sveopšteg jajeta i vršnjak je Majke zemlje. Tako, među ostalim, kaže grčki mit. No tu je priču moguće shvatiti i kao dramatičnu jednu ontologiju seksualnosti s one strane dobra i zla. Grčka kultura će, manje-više, slediti ovaj ontološki nacrt. U seksualnosti samoj po sebi ona ne nalazi ništa zlo. Nalazi u količini seksualnosti, koja je (količina), stoga, podvrgnuta stalnoj prismotri morala. Grci, ipak, nisu bili sasvim sigurni u ontološku ravnodušnost seksualnosti. Polno uživanje, koje je, doduše, element seksualnosti (Grci nisu ni imali pojam seksualnosti), oni određuju »kao ontološki ili kvalitetno nižerazredno« [6]. Fuko navodi i razloge takvog mišljenja. Jedan, po onome što je u njemu pretpostavljeno, zaslužuje posebnu pažnju. Polno uživanje je ontološki nižerazredno »zato što mu je cilj da u organizmu ponovo uspostavi stanje koje je prethodilo potrebi« [6].

U seksualnom diskursu grčke kulture, i posebno u filosofiju u kojoj je taj diskurs doveden do reči, jasno se razlikuju koncepti želje i potrebe, nagonsko zadovoljenje i zadovoljenje potreba. Na toj razlici, dodavši i koncept zahteva, Laken će izgraditi značajna odredišta teorijske psihološke analize. No ovde je bitno da tek njegovo shvatanje potrebe može da objasni grčku zagonetku ontološke valjanosti polnog uživanja.

Laken, naravno, razlikuje nagon i potrebu [13].

Objekt ne može da zadovolji nagon. Frojd je to pokazao [5]. Nagoni su već inhibirani. U zadovoljenju se oni suočavaju s manjkom zadovoljenja. Objekt zadovoljenja nagonima je posve ravnodušan. U potrebi za hranom, veli Lakan, nagon ne zadovoljava samo hrana, nego i »zadovoljstvo usta«. Potrebu, s obzirom na to da je čista biološka funkcija, moguće je zadovoljiti. No to zadovoljenje odista uspostavlja stanje koje je prethodilo potrebi, uspostavlja stanje nemogućnosti nagonskog zadovoljenja, stanje potrebe, rečju, stanje manjka. Iz Lakana je to jasno. Mora onda biti jasno i zašto je polno uživanje — ako mu je dosta cilj, zadovoljenje potrebe, ako mu je to jedini cilj, što je nemoguće, nisu ni Grci tako što mogli misliti — mora, dakle, biti jasno zašto je polno uživanje, zašto može biti, ontološki nižerazredno. Prirodu manjka ono niti otklanja niti razjašnjava. Ontološki nacrt priče o Erosu može biti prvi orijentir razumevanja seksualnog diskursa u književnosti, čije su istine »šokantne«, navodno zbog toga što »istina uvek dolazi gola« [26]. Drugi orijentir nalazimo, u, mogu li tako reći, učincima te priče, bolje, u simbolizaciji njenog ontološkog nacrtu. Eros, u Tespiji na primer, poštovan je kao falusni stub, odnosno kao Hermes ili Priap [8]. Izbor ova dva boga je logičan. Hermes je bio falusni bog, a Priap se odlikuje upravo po tome što ima neprirodno veliki polni organ. Izbor ova dva boga označava izbor strukturne artikulacije subjekta, pa i seksualnog diskursa. Falus, kao osnovni označitelj, osnovni je označitelj i svakog govora seksualnosti i svakog govora o seksualnosti.

U mit o Erosu upleteno je i rodoskvrnuće, (po jednoj verziji mita Eros je sin Afrodite i njenog oca Zeusa), čest element, možda obavezan, etioloških mitova. Ovde ga pominjem kao treći orijentir (koji može biti i prvi) razumevanja seksualnog diskursa. Time sam, ujedno, naznačio i tri invarijante priče o seksualnoj stvari, koju (priča) u *Sexusu* [25] kazuje Henri Miller. Doduše, on ih, sudeći po agresivnosti imenovanja, svodi na jednu: prijavovski penis, koji je ne samo strukturno ishodište predstave o seksualnosti, nego i svog govora. U tom smislu može se reći da Miller ne seksualizuje, nego, da tako kažem, pripajizuje jezik. Govor postaje neprekidni orgazam, a ovaj oznaka subjekta, prirodno, ako govor ustanovljuje subjekt. Millerov junak, umesto govora, valjda kao голу istinu, prosipa sperm, голу istinu života. No tu opscenu istinu života, koja bi, upravo takva, trebalo da bude i metafizička istina života. Miller kazuje jezikom koji otkriva u genitalnoj i seksualnoj geografiji, što je, reklo bi se u psihoanalizi, odlika histerika. No to napominje ne zato što je Miller, zbili, mogao biti histerična osoba, nego zato što u seksualnost »čovek projektuje svoj čin bivstvovanja s obzirom na svet, tj. s obzirom na vreme i s obzirom na druge ljude« [24].

Seksualni diskurs je, dakle, simptom stanja seksualnosti, stanje čovekovog bivstvovanja u svetu. Kao simptom on pokazuje na svoje poreklo, tj. na poreklo (seksualnog) fantazma. Skica tog scenarija sadržana je i u mitu o Erosu, u dijalektici istog koju taj mit podrazumeva. Eros je stariji od svih bogova. No do reči je dijalektika istog mogla doći samo preko rodoskvrnuća, nemogućeg istog, koje, ipak, pamti drugog, kojemu je drugo neophodno da bi i samo bilo moguće. Ovaj model se ponavlja u svakidašnjem životu. Autoerotizam nastaje onog trenutka kad se subjekt odvoji od »nekih prirodnih objekata i prede u polje fantazma« [22]. No za mene je ovde važno da fantazam vodi poreklo iz autoerotizma, te da se njegovo poreklo ne da odvojiti od porekla nagona [22].

Ostavivši postrani nedoumice koje ova tvrdnja izaziva. (Nije, recimo, jasno da li i nagon, ako se poreklo fantazma ne da odvojiti od njegovog porekla, potiče iz autoerotizma kao i fantazam. Frojd ne bi pristao na takvo tumačenje.) Ustvrđujući zato da tezu o poreklu fantazma iz autoerotizma treba shvatiti kao tezu o poreklu artikulacije fantazma. I rodoskvrnuće u mitu o Erosu pretpostavlja takvo shvatanje. U oba slučaja podrazumevanje je i gubitak objekta. Odatle bi trebalo zaključiti da seksualni diskurs treba shvatiti i kao simptom stanja objekta i, naravno, njegovog subjekta, to će reći bivstvovanja sveta. Ovaj obrt nije slučajna.

26. HUYSEN: cit. navod 41.

27. Emmanuel LEVINAS: Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité. Den Haag 1961. Citira: DERRIDA op. cit. 150.

28. Up: LYOTARD op. cit. 57-86.

29. Na primeru Artaud-a Derrida analizira i ovu kondicioniranost kao čista prisutnost kao čista različitost. Op. cit. 351-379.

30. Roland BARTHES: Kritik und Wahrheit, Frankfurt a.M. 1967, 57.

31. Vidi: LYOTARD op. cit. 63-76.

32. Govoreći o američkoj postmodernoj polemici piše Christa BÜRGER: Das Verschwinden der Kunst. In: Ch. i P. Bürger (Hrsg.): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt a.M. 1987, 39.

33. Hans BERTENS: The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism. In: D. Fokkema, H. Bertens (ed.): Approaching Postmodernism, Amsterdam/Philadelphia 1986, 47.

34. Ibid. 29.

S mađarskog: Mirko Gotesman